UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

MAÍRA VIEIRA DE PAULA

**O *noir*, o Rex e o reflexo: os autorretratos
de Geraldo de Barros.**

São Paulo
2018

MAÍRA VIEIRA DE PAULA

**O *noir*, o Rex e o reflexo: os autorretratos
de Geraldo de Barros.**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

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, Crítica e Teoria da Arte.

Bolsista da Fundação CAPES.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

PAULA, Máira Vieira de

O noir, o Rex e o reflexo: os autorretratos de Geraldo de Barros / Máira Vieira de Paula; orientador, Domingos Tadeu Chiarelli. -- São Paulo, 2018.

348p.: il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Geraldo de Barros. 2. Autorretrato. 3. Procedimentos Fotográficos. 4. Experimentalismo. 5. Série “Sobras”. I. Chiarelli, Domingos Tadeu II. Título. CDD. 21. Ed. 700

Nome: PAULA, Máira Vieira de.

Título: O *noir*, o Rex e o reflexo: os autorretratos 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, Crítica e Teoria da Arte.

Bolsista da Fundação CAPES.

Aprovada em: 28 de novembro de 2018.

Banca Examinadora

Prof. Dr. - Tadeu Chiarelli
Instituição: Depo Arte / Plástica ECA USP
Julgamento: Aprovada

Profa. Dra. - Heloise Costa
Instituição: MAC USP
Julgamento: APROVADA

Profa. Dra. - Fernanda Mendonça P. da
Instituição: Piracatuba de SP Paulo / Escola de Cidade
Julgamento: Aprovada

Agradecimentos

Antes de mais nada, é necessário mencionar que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço à CAPES por tal suporte financeiro.

Agradeço também a todas as pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho e em especial:

Ao Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, que apesar de já vir com trailer, sinopse e aclamação da crítica, mais do que atendeu às expectativas do público. Agradeço pela relação de confiança e respeito mútuos que ele permitiu que construíssemos ao longo desses quase três anos de convivência. Esta foi a primeira oportunidade que vivenciei de ser orientada em âmbito acadêmico e, dificilmente, será superada por experiências futuras;

A Fabiana de Barros e a Michel Favre pela enorme gentileza e presteza em me atender, e pelo repasse de incontáveis materiais e dados essenciais para a pesquisa. Por toda essa abertura e disponibilidade, meu eterno obrigada;

Ao Prof. Dr. João Musa pelas recomendações construtivas no Exame de Qualificação;

À Profa. Dra. Heloisa Espada por estar presente antes, durante (na ocasião da banca de qualificação), e espero que por muito tempo depois de concluída esta pesquisa. Meus mais sinceros agradecimentos;

Às Profas. Dras. Helouise Costa e Fernanda Pitta, pelas críticas, elogios e valiosas sugestões tecidas durante a banca de defesa da dissertação.

Aos colegas do Grupo de Estudos Arte&Fotografia pelas conversas, trocas e sugestões realizadas durante nossos encontros;

A Fernanda Lopes pelo envio dos *fac-símiles* do *Rex Time*. Assim como por todos os esclarecimentos e auxílios disponibilizados com prontidão e presteza;

A German Lorca e a Frederico Lorca, a Augusto de Moura Coutinho Filho, a Daniela Maura Ribeiro, a Marcia Zoladz, pelo fornecimento de informações imprescindíveis para o estudo;

Às equipes do Instituto Moreira Salles, do Acervo Sesc de Arte Brasileira, do Museu da Imagem e do Som, da Pinacoteca de São Paulo, do Museum Ludwig, da Galerie Alexandre Mottier, do Wesley Duke Lee Art Institute, da Fundação Bienal de São Paulo, do Museu de Arte de São Paulo, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e da Biblioteca Mário de Andrade, quero gratificar por todo amparo que foi concedido à presente pesquisa;

Aos funcionários da Biblioteca da ECA e da Secretaria de Pós-Graduação em Artes Visuais, muito obrigada;

À minha família por me fornecer a base emocional e o suporte necessários para que eu conseguisse chegar ao final dessa pesquisa.

A Alfredo pelo apoio e compreensão incondicionais ao longo do processo. Por simplesmente estar e permanecer ontem, hoje e sempre, ao meu lado.

RESUMO

PAULA, M. V. de. **O *noir*, o Rex e o reflexo: os autorretratos de Geraldo de Barros**. 2018. 348p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Por meio da análise dos autorretratos realizados por Geraldo de Barros ao longo de sua trajetória profissional, esta dissertação elencou os procedimentos criativos explorados pelo artista na produção de suas fotografias. Dentre os observados, destacam-se: a manipulação da luminosidade original das cenas, por meio do reenquadramento do negativo durante a ampliação das fotografias; a apropriação de estilemas da cultura imagética do cinema norte-americano, em especial, dos filmes *noir*. Verificou-se também que Barros produziu cópias fotográficas com o aspecto de imagens negativas, dentre outros chistes visuais, com o intuito de desafiar a capacidade perceptiva do público. Por fim, as técnicas de decupagem, montagem e justaposição de negativos e fotografias sobre placas de vidro; assim como a duplicação de contatos e negativos *vintage* para serem utilizados como matérias primas na produção das colagens da série “Sobras”; e a decisão de retirar a própria imagem de todas as fotografias que integram esse último trabalho, com exceção daquela denominada pelo artista como o seu derradeiro autorretrato, foram os procedimentos de destaque observados durante a investigação. A estratégia de eleger os autorretratos de Geraldo de Barros como ponto de partida para o estudo possibilitou constatar que tais obras podem ser utilizadas como chaves de interpretação das diferentes posturas que ele adotou, em diferentes momentos de sua trajetória, perante a arte e o seu papel como profissional.

Palavras-chave:

Geraldo de Barros; Autorretrato; Procedimentos Fotográficos; Experimentalismo; Série “Sobras”.

ABSTRACT

PAULA, M. V. de. **The noir, the Rex Group and the reflection: the self-portraits of Geraldo de Barros**. 2018. 348p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

By analyzing Geraldo de Barros' self-portraits throughout his professional career, this dissertation listed the creative procedures explored by the artist while producing his photographs. Among the ones that were observed, we highlight: the appropriation of Hollywood's imagery culture, especially of so-called noir movies; as well as the use of the techniques of decoupage, assembly and juxtaposition of negatives and photographs on glass plates. In addition, we verified that Barros manipulated the original luminosity of the scenes, by reframing the negatives during the development of the photographs. We also demonstrated that Barros produced photographic copies that resembled a negative image, among other visual puns, in order to challenge the perceptive ability of the public. Along with the artist's decision to duplicate contacts and vintage negatives to be used as a base on the production of the collages for the series "Sobras". And, finally, the resolution to remove his own image of all the photographs that compose his later work, with the exception of the one that Barros calls his ultimate self-portrait, were the outstanding procedures observed during the investigation. The strategy of electing Geraldo de Barros' self-portraits as a starting point for the study made it possible to verify that such works can be used as keys to interpret the different postures that he adopted at different moments of his trajectory regarding art and his role as a professional.

Keywords:

Geraldo de Barros; Self-portrait; Photographic Procedures; Experimentalism; Series "Sobras".

Sumário

Introdução	17
1 Geraldo de Barros: os autorretratos do artista quando jovem	29
1.1 Preâmbulo	29
1.2 Os primeiros autorretratos de Geraldo de Barros	30
1.3 Os primeiros autorretratos fotográficos	33
1.4 A dimensão cinematográfica dos autorretratos de Geraldo de Barros.....	37
1.5 As experimentações com o meio fotográfico	44
1.6 Geraldo de Barros e os filmes <i>noir</i>	47
1.7 A marginalidade do artista moderno.....	51
1.8 A ambígua relação de Geraldo de Barros com o Foto Cine Clube Bandeirante.....	56
1.9 A idealização do artista moderno.....	62
1.10 O não autorretrato de Geraldo de Barros	71
2 O Grupo Rex e os “quase autorretratos” de Geraldo de Barros	81
2.1 Preâmbulo	81
2.2 Produções de Geraldo de Barros entre os anos 1950 e 1960	81
2.3 O papel de Nelson Leirner na trajetória de Geraldo de Barros.....	83
2.4 O “quase autorretrato” de Geraldo de Barros produzido a partir da obra <i>Você faz parte I</i> ..	91
2.5 Grupo Rex.....	94
2.6 Os “quase autorretratos” dos membros do Grupo Rex	106
2.7 O tom lúdico permanente das ações de Geraldo de Barros	128
3 A questão do autorretrato na série “Sobras”	131
3.1 Preâmbulo	131
3.2 Do que trata, afinal, a série “Sobras”?	132
3.3 Um olhar mais atento sobre <i>Sobras 185</i>	132
3.4 Jogo de olhares de <i>Sobras 185</i>	133
3.5 As amplas áreas negras e brancas	134
3.6 O espaço instaurado pela perspectiva fotográfica.....	139
3.7 As quatro instâncias de produção de <i>Sobras 185</i>	141
3.8 A ilusão especular como motivo condutor de <i>Sobras 185</i>	145
3.9 Par de procedimentos significativos	157
3.10 As fotografias das quais Geraldo de Barros retirou-se	158
3.11 Os antecedentes da ação de se retirar da enunciação.....	174
Considerações Finais	181
Referências Bibliográficas	187
4 Anexo I.....	197
4.1 As exposições da série “Sobras”	197

4.2	O processo de elaboração da série “Sobras”	217
4.3	Inventariamento dos diferentes tipos de materiais que integram a série “Sobras”	221
5	Anexo II.....	259
5.1	<i>Sobras 008</i>	260
5.2	<i>Sobras 011</i>	262
5.3	<i>Sobras 013</i>	263
5.4	<i>Sobras 020</i>	265
5.5	<i>Sobras 021</i>	266
5.6	<i>Sobras 025A e Sobras 025B</i>	267
5.7	<i>Sobras 028</i>	269
5.8	<i>Sobras 032</i>	270
5.9	<i>Sobras 034</i>	271
5.10	<i>Sobras 037</i>	272
5.11	<i>Sobras 040</i>	273
5.12	<i>Sobras 046</i>	274
5.13	<i>Sobras 050</i>	275
5.14	<i>Sobras 053</i>	276
5.15	<i>Sobras 057</i>	278
5.16	<i>Sobras 061</i>	280
5.17	<i>Sobras 063A e Sobras 063B</i>	281
5.18	<i>Sobras 068</i>	283
5.19	<i>Sobras 069</i>	284
5.20	<i>Sobras 070</i>	285
5.21	<i>Sobras 079</i>	287
5.22	<i>Sobras 080C</i>	288
5.23	<i>Sobras 081A</i>	289
5.24	<i>Sobras 086</i>	290
5.25	<i>Sobras 092G</i>	291
5.26	<i>Sobras 101D</i>	293
5.27	<i>Sobras 107</i>	294
5.28	<i>Sobras 110</i>	295
5.29	<i>Sobras 113</i>	297
5.30	<i>Sobras 122A e Sobras 122B</i>	299
5.31	<i>Sobras 132</i>	300
5.32	<i>Sobras 141</i>	301
5.33	<i>Sobras 156</i>	302
5.34	<i>Sobras 159</i>	303
5.35	<i>Sobras 160G</i>	304

5.36	<i>Sobras 162G</i>	305
5.37	<i>Sobras 163</i>	306
5.38	<i>Sobras 164D</i>	307
5.39	<i>Sobras 169</i>	309
5.40	<i>Sobras 170</i>	310
5.41	<i>Sobras 181</i>	311
5.42	<i>Sobras 185</i>	312
5.43	<i>Sobras 186</i>	313
5.44	<i>Sobras 191</i>	314
5.45	<i>Sobras 192</i>	315
5.46	<i>Sobras 196</i>	316
5.47	<i>Sobras 199</i>	317
5.48	<i>Sobras 200</i>	318
5.49	<i>Sobras 207</i>	319
5.50	<i>Sobras 208</i>	320
5.51	<i>Sobras 210</i>	321
5.52	<i>Sobras 211</i>	322
5.53	<i>Sobras 215</i>	324
5.54	<i>Sobras 217</i>	325
5.55	<i>Sobras 230</i>	326
5.56	<i>Sobras 231A e Sobras 231B</i>	328
5.57	<i>Sobras 232A</i>	330
5.58	<i>Sobras 234</i>	332
5.59	<i>Sobras 235B</i>	333
5.60	<i>Sobras 239A</i>	334
5.61	<i>Sobras 240</i>	336
5.62	<i>Sobras 241</i>	337
6	Anexo III.....	339
6.1	<i>Sobras 005</i>	340
6.2	<i>Sobras 024</i>	341
6.3	<i>Sobras 096</i>	342
6.4	<i>Sobras 143</i>	343
6.5	<i>Sobras 180</i>	344
6.6	<i>Sobras 184</i>	345
6.7	<i>Sobras 188</i>	346
6.8	<i>Sobras 189</i>	347
6.9	<i>Sobras 236</i>	348

Introdução

A vontade e a capacidade de capturar certa semelhança física entre o sujeito retratado e sua imagem pictórica se tornou objetivo almejado, e passível de ser alcançado, no contexto artístico italiano, a partir do Renascimento, entre os séculos XV e XVI, segundo o historiador suíço Jacob Burckhardt.¹ De acordo com a metodologia de pesquisa desenvolvida pelo autor, qualquer tentativa de se compreender determinada manifestação no campo da arte² precisaria levar em consideração os meios disponíveis – que englobariam o conjunto de materiais, técnicas, ferramentas, habilidades etc. –, assim como os fins que guiariam os sujeitos em cada momento – ou seja, os propósitos, impulsos, diálogos com a tradição, proibições, motivações, demandas que estivessem “na moda”, entre outros.

Burckhardt acompanhou as primeiras manifestações identificáveis de traços faciais individualizados no interior de pinturas e dos afrescos produzidos na Itália no período em questão. Passando pela emancipação de tais representações nos retratos independentes, que apresentavam a característica crucial de conseguirem figurar de forma fidedigna os traços dos sujeitos representados, até chegar no instante em que essa busca pela fidelidade entre os indivíduos retratados e suas feições esboçadas nas obras, deu lugar, segundo o historiador, a certa negociação entre a veracidade da imagem em relação à realidade e a idealização do sujeito na representação.

Desta forma, a partir do recorte de obras que propôs analisar, Burckhardt detectou dois pontos principais: de um lado, o embate entre a semelhança e a idealização se converteu na primeira questão que marcou a emancipação do retrato como gênero autônomo da pintura. De outro lado, o autor constatou a coexistência de outros pares dialéticos como elementos contingentes a esse campo artístico. Entre eles, destacou a contradição presente no conjunto de objetivos³ visados pelos artistas de individualizar as características e trejeitos dos sujeitos retratados e, ao mesmo tempo, tentar inseri-los publicamente no contexto social mais amplo de suas comunidades, o que implicava, necessariamente, em certas tipificações de seus atributos (BURCKHARDT, 2012).

As demais análises críticas utilizadas como embasamento para as reflexões desenvolvidas ao longo do presente estudo também transitaram – cada qual à sua maneira – em torno desse paradoxo constituinte do retrato. Ou seja, de forma geral, os principais autores consultados identificaram a ambiguidade existente entre a vontade de documentar de forma

---

¹ As análises de Jacob Burckhardt referenciadas nesta pesquisa foram redigidas pelo autor entre 1893 e 1895. A publicação de tais textos em português data de 2012.

² Assim como no contexto mais amplo da sociedade, economia e cultura de qualquer período da história.

³ Que tinham origem, em parte, nas próprias demandas colocadas pelos clientes.

realista a aparência dos sujeitos – dando conta de captar sua essência mais íntima –, e a necessidade de se referir a diversos estratagemas visuais já estabelecidos – desde repetições mais gerais de posturas, gestos, enquadramentos, até qualidades caricaturais, ou mesmo alusões alegóricas. Tal complexidade, por sua vez, nem levaria em consideração as diversas problematizações que foram colocadas em relação à possibilidade do retrato de fato ser capaz de atender aos propósitos mencionados acima (sua capacidade de traçar a aparência e a intimidade do retratado), como foi o caso dos questionamentos feitos pelo artista francês Marcel Duchamp. Referência para Geraldo de Barros, Duchamp foi autor de “quase autorretratos”,⁴ desenvolvidos, segundo a crítica inglesa Dawn Ades, em parceria com terceiros.

Dentre as principais ponderações acionadas ao longo deste estudo, destacam-se também, além daquelas de Jacob Burckhardt (2012), as de Dawn Ades (1992), Annateresa Fabris (2004) e as de James Hall (2015), que refletiram sobre o retrato e o autorretrato⁵ de diferentes maneiras em seus estudos. Como elemento comum às análises referidas, além da percepção das tensões entre semelhança e idealização, tipologia e singularidades etc., identificou-se igualmente a constatação de que o gênero retrato, e sua “extensão”, o autorretrato,⁶ se tratariam de possibilidades exploradas pelos artistas de várias maneiras, em função de uma série de motivações, e guiados por diversos objetivos. Em nenhum dos estudos, a temática se apresentou como problema simples de ser resolvido, tampouco foram propostas definições que buscassem englobar todas os exemplares já produzidos, ou que ainda viriam a ser.

De acordo com a estudiosa Annateresa Fabris, o retrato e, de forma casada, o autorretrato, deveriam ser percebidos como construções culturais elaboradas a partir de propósitos específicos, e não como manifestações dadas, naturais, que teriam a capacidade de apresentarem as identidades dos sujeitos de forma plena, direta e não intermediadas pela representação. O foco da análise da autora residiu na produção de retratos – e de forma mais particularizada de certos autorretratos, conforme mencionado – por meio da fotografia que, segundo ela, seria o meio técnico de produção visual (na perspectiva socialmente mais difundida) intrinsecamente atrelado à capacidade mimética de documentar fielmente a superfície das coisas, entre elas, a aparência dos indivíduos.

Segundo Fabris, os gêneros em questão seriam dispositivos por meio dos quais os artistas experimentariam diferentes ferramentas e procedimentos, se inseririam na tradição, se apresentariam aos seus pares (tanto através da manifestação de suas habilidades por meio dos retratos, quanto, em especial, por meio dos seus autorretratos), e declarariam suas crenças e

---

⁴ O conceito proposto pela autora inglesa será apresentado no capítulo I.

⁵ Esse apareceu nas análises de Fabris e Burckhardt somente de forma pontual.

⁶ Para James Hall, o autorretrato representaria o quinto gênero artístico, vindo complementar a pintura histórica, o retrato, a paisagem e a natureza morta.

percepções acerca de si mesmos, de seus pares, da arte de seu tempo. De acordo com a autora, o elemento primordial do retrato fotográfico seria a percepção do sujeito enquanto signo visual. “Enquanto representação, o sujeito é um simulacro, um artifício em cujo corpo se inscreve a ordem cultural como montagem, ou melhor, como epiderme segunda, feita de imagens das mais diferentes proveniências” (FABRIS, 2004, p.66).

Ao longo da argumentação, a estudiosa retomou retratos tidos como canônicos, examinou reflexões críticas e textos literários a respeito da temática do retrato considerados emblemáticos, assim como esmiuçou modos de produções específicos⁷ que serviram de alicerce, em sua leitura, para as criações contemporâneas. Para ela, os retratos fotográficos da atualidade são herdeiros de esquemas imagéticos forjados entre os séculos XIX e XX. Dessa maneira, em seu estudo, Fabris buscou compreender de quais maneiras as obras contemporâneas conferiam homenagem às do passado, e como exploravam novas concepções e potencialidades ainda não desenvolvidas (FABRIS, 2004).

De acordo com o pesquisador inglês James Hall, a partir do século XVI tornou-se corrente a percepção de que a produção de autorretratos tenha se convertido em prática indiscriminadamente costumeira e naturalizada para todos os artistas. Algo tão comum quanto esboçar desenhos, ou mesmo rabiscos, em pedaços de papéis. No entanto, para ele, essa trivialidade com que hoje se convencionou abordar tal gênero, sublimaria o caráter complexo da série de motivos que levariam determinados artistas a produzirem ou não autorretratos, em certos períodos específicos, ou de forma contínua em suas trajetórias.

Neste sentido, Hall sinalizou que um dos aspectos chave da história da autorretratística seria, portanto, a compreensão dos motivos que levariam cada artista a produzir seus autorretratos. Nesse esforço de elucidação, o estudioso teceu um mapeamento histórico acerca da gênese e do desenvolvimento do autorretrato da Idade Média até a conjuntura atual, quando detectou a produção exacerbada de autorretratos por artistas contemporâneos. Segundo James Hall, nunca se produziu nem se venerou tanto o autorretrato quanto na atualidade.⁸ Ele citou, inclusive, exemplos de artistas, como a norte-americana Cindy Sherman, que construíram suas carreiras em torno da autorretrato.

Hall observou ainda indícios de tal conjuntura na presença constante de autorretratos como prefácio de exposições e livros teóricos. Artistas do passado ou contemporâneos, tais como Rembrandt e Munch, tiveram exposições dedicadas somente aos seus autorretratos. Mesmo artistas que não possuíam autorretratos conhecidos não ficaram de fora de análises cujo ponto

---

⁷ Tal como o mecanismo da Bertinollage – técnica desenvolvida por Alphonse Bertillon no final do século XIX para a polícia francesa.

⁸ O autor localizou os primeiros colecionadores do gênero no século XVI, no entanto, segundo ele, nas últimas quatro décadas, a obsessão por autorretratos alcançou margens nunca antes observadas.

de partida era o autorretrato.⁹ O principal objetivo do estudo de Hall foi perceber a questão do autorretrato em chave mais ampla do que somente a vontade do artista de ser capaz de reproduzir os próprios traços de forma precisa. Segundo ele, os artistas possuiriam inúmeras motivações além da capacidade de meramente retratar a semelhança para realizar determinado autorretrato.

Um ponto inovador na leitura de Hall foi o de retroceder à Idade Média como ponto de origem de sua análise. De acordo com o autor, apesar dos primeiros autorretratos conhecidos terem sido produzidos pelos egípcios, gregos e romanos, a característica peculiar trazida pela Idade Média foi o caráter religioso que aquele período introduziu ao gênero. Durante aquela época o autorretrato esteve atrelado às preocupações cristãs de salvação da alma, honra e amor. Cristo teria sido, em sua leitura, um autorretratista ao pressionar seu rosto no manto sagrado.¹⁰

Hall explicou que a crítica especializada associou o florescimento do individualismo no Renascimento ao desenvolvimento da tecnologia de espelhos de cristais de vidro, que teria permitido que as pessoas se visualizassem de forma adequada pela primeira vez. Porém, em sua análise, tal “mito do espelho” foi um fator pouco relevante para a proliferação da retratística e da autorretratística no Renascimento. Antes desse período, já existiam espelhos de metal polido, assim como espelhos convexos, de qualidade, que continuaram sendo utilizados até o século XVI, bem depois da invenção dos exemplares de vidro.

Segundo ainda o estudioso, mais do que uma preocupação ligada somente à questão da semelhança precisa, o autorretrato estava associado à memória e à imaginação – ou seja, independente das qualidades das superfícies óticas, os artistas tinham plena capacidade de projetar na superfície da tela as percepções que tinham de si mesmos. Como argumento, ele sinalizou a primeira discussão filosófica acerca do autorretrato, realizada por Plotino, filósofo pré-cristão, três séculos antes de Cristo, que afirmara que o autorretrato era realizado não a partir da mirada no espelho, mas do recolhimento do sujeito ao interior do seu próprio ser. Na perspectiva de James Hall, tal crença se estenderia até a atualidade quando ainda se acreditaria que determinados autorretratos forneceriam acesso privilegiado à alma dos sujeitos figurados.

O autorretrato também seria visto como gesto de liberdade artística, por um lado, e de atitude narcisista, de outro. Além disso, segundo Hall, o autorretrato possuiria a força de suscitar perguntas e abrir a obra a incertezas:

---

⁹ Hall citou o exemplo da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, que já foi vista a partir de leituras freudianas, funcionando como espécie autorretrato disfarçado, subconsciente, como se o quadro tivesse atuado como suplente da figura de Leonardo.

¹⁰ A perspectiva do inglês complementou a análise de Jacob Burckhardt acerca da retratística renascentista e, de forma mais breve, da flamenga, que o suíço começara a desenvolver de forma concomitante à reflexão acerca do contexto italiano. Para Hall, a ênfase dada ao período a partir do século XV obscureceu as contribuições trazidas pelos artistas da Idade Média.

Uma das Maravilhas dos autorretratos é sua capacidade de induzir níveis únicos de incerteza no espectador. O artista está olhando para nós com a intenção de nos retratar ou julgar? O artista está olhando para um espelho, com o objetivo de retratar ou julgar a si mesmo? O artista está criando uma persona para servir a fins específicos? Ou eles mergulharam no livro da memória, mito e imaginação para criar um trabalho pessoal em seu significado? (HALL, 2014, p.9).¹¹

Haveria também a concepção de que os autorretratos seriam de uma representação direta, vívida, íntima e honesta. No entanto, Hall mostrou que isso seria uma crença, tanto que sua análise foi estruturada a partir de dez temas-chaves que observou como possibilidades de classificação dos diversos autorretratos produzidos da Idade Média até os dias de hoje.¹² Dentro desses conjuntos mais gerais, o autor elaborou exames pormenorizados acerca de certos casos particulares. Além desses dez tipos mais específicos, ele também propôs dividir os autorretratos em três grandes categorias: 1ª, autorretratos enquanto testemunhos;¹³ nos quais os artistas apareciam como rostos na multidão ou como espectadores de certas narrativas históricas; 2ª, autorretratos em grupos;¹⁴ nos quais os artistas se retratavam na companhia de amigos, família, ou mesmo de figuras religiosas; 3ª, autorretratos independentes ou individualizados;¹⁵ nos quais aparecia somente a pessoa do artista (HALL, 2015, p.9).

***

O autorretrato na obra de Geraldo de Barros foi um dos inúmeros objetos que poderiam ser construídos por esta pesquisa. A maior dificuldade do estudo não foi encontrar seu cerne, a resposta-chave que englobasse todas as questões abordadas, mas determinar os limites da própria pesquisa. A ideia não era definir antecipadamente uma definição de autorretrato e aplicá-la à obra de Geraldo de Barros. Portanto, foi tomado o cuidado para que suas produções indicassem as questões a serem abordadas.

¹¹ Tradução livre do original: “One of the Wonders of self-portraits is their capacity to induce unique levels of uncertainty in the viewer. Is the artist looking at us with a view to portraying or judging us? Is the artist looking at a mirror, with a view to portraying or judging themselves? Is the artist creating a persona to serve specific ends? Or have they delved into the book of memory, myth and imagination to create a work personal in its meaning?” (HALL, 2014, p.9).

¹² Que seriam: “origens medievais”, “febre por espelhos”, “o artista na sociedade”, “o artista renascentista como herói”, “autorretratos anti-heroicos”, “o estúdio do artista”, “na encruzilhada”, “o retorno às origens: entrando no século XIX”, “sexo e genialidade”, “além da face: autorretratos modernos e contemporâneos”. Tradução livre dos originais, respectivamente: “medieval origins”, “a craze for mirrors”, “the artist in society”, “the renaissance artist as hero”, “mock-heroic self-portraits”, “the artist’s studio”, “at the crossroads”, “coming home: into the nineteenth century”, “sex and genius”, “beyond the face: modern and contemporary self-portraits”.

¹³ Tradução livre do original: “bystander self-portraits”.

¹⁴ Tradução livre do original: “group self-portraits”.

¹⁵ Tradução livre do original: “independent self-portraits”.

Dessa forma, qualquer conceito de autorretrato que possa ser depreendido da presente investigação estará necessariamente intermediado pelas particularidades apresentadas pela trajetória de Geraldo de Barros, de forma articulada, sem dúvida, às características gerais próprias a cada período histórico no qual ele explorou tal gênero. Assim, nos casos julgados necessários, procurou-se tecer breves análises críticas acerca de produções contemporâneas às dele ou que serviram de referências para o artista em determinados momentos.

Outro ponto imprescindível a ser mencionado diz respeito à incorporação de métodos, conceitos, e procedimentos de vários estudiosos que serviram como referências teóricas para as atuais reflexões.¹⁶ Dessa forma, para se abordar a obra de Barros a partir de seus autorretratos, foi necessário estabelecer diálogos, comparações e oposições no campo mais amplo das artes visuais, saindo dos limites específicos das produções do artista. Pela complexidade do assunto, optou-se por alavancar exemplos de autorretratos que contribuiriam para demonstrar as colocações aqui apresentadas, no lugar de se tentar abarcar todas as possibilidades disponíveis de exemplares do gênero.¹⁷

O presente texto não se estruturou seguindo necessariamente a ordem cronológica de criação de cada autorretrato de Geraldo de Barros. Tampouco, obedeceu à lógica argumentativa de se tomar como ponto de partida a compreensão do contexto histórico e cultural mais amplo no qual o artista estava inserido durante a realização de cada autorretrato. Evitou-se tal estratégia porque ir do geral ao particular, poderia significar usar os autorretratos de Barros como ilustração de um conjunto de considerações e não conferir a eles o protagonismo desejado.

Essas escolhas resultaram em um texto repleto de interrupções e desvios, pois se acreditou necessário ser fiel ao encadeamento de questões que cada autorretrato oferecia. Esforçou-se para não cair na armadilha de se buscar em Geraldo de Barros enquanto pessoa singular as respostas às questões colocadas por seus autorretratos. Deixar que a obra fosse delimitada pela vida do artista, e direcionar à figura particular de Barros, enquanto sujeito privado, as questões colocadas por suas produções seria solução ilusória, mera fonte de quimeras tautológicas.

***

---

¹⁶ Além dos já citados – Jacob Burckhardt, Dawn Ades, Annateresa Fabris, e James Hall –, é digno de menção as colocações desenvolvidas por Heloisa Espada, Helouise Costa, Arlindo Machado, Rubens Fernandes Junior, Tadeu Chiarelli, cujas obras consultadas foram listadas nas referências bibliográficas.

¹⁷ Modo de operação que foi apropriado da análise de Annateresa Fabris (2004).

A presença de um único autorretrato na série “Sobras”, *Sobras 185*, conjugada ao procedimento acionado por Geraldo de Barros de se retirar das demais imagens utilizadas na série,¹⁸ se apresentou como o detonador e elemento de síntese das questões colocadas pelo presente estudo. *Sobras 185* é o único autorretrato presente na série “Sobras”, que segundo Fabiana de Barros, seu pai fez questão de denominar como um autorretrato.

Por que essa imagem fascina? Primeiro, dos autorretratos localizados, esse foi o único no qual o artista se colocara atrás da câmera.

Por que isso importa? Porque na fotografia o aparelho bloqueou o rosto do artista, tradicionalmente o local privilegiado da atribuição identitária, conforme apontado Annateresa Fabris (FABRIS, 2004, p.174).

Além de velar sua face, Barros também escolheu fotografar sua imagem refletida em uma superfície espelhada de um fogão, que por si só já estabeleceria certa alteridade. Além dessa imagem especular, o gesto de posar para a câmera configuraria ainda mais um tornar-se outro, discussão trabalhada por Roland Barthes em relação à pose nos retratos fotográficos (BARTHES, 1984). Somado a isso, houve ainda a disjunção temporal entre o instante de produção do negativo e os momentos de ampliação e eleição de *Sobras 185* como um autorretrato. Por meio dessas características, percebe-se a problematização da relação entre o mimetismo da fotografia e a capacidade do meio de captar a “real” essência do sujeito.

Foi a partir, portanto, do último autorretrato de Geraldo de Barros, *Sobras 185*, que as questões foram surgindo, mas, como o estudo chegou até aqui?

Tudo principiou com o levantamento e exame crítico dos documentos do processo de criação da série “Sobras”, que foram conservados pela família do artista, e que, atualmente se encontram em regime de comodato no Instituto Moreira Salles (IMS).¹⁹ A partir desse trabalho, detectou-se diversos aspectos da série “Sobras” que até aquele momento não haviam sido analisados pela crítica especializada. Dentre as descobertas, optou-se pela constatação da dupla de procedimentos, já mencionada, acionada por Geraldo de Barros nessa produção: a escolha por inserir somente um único autorretrato dentre as colagens da série, de um lado, e a decisão de se retirar sistematicamente das demais fotografias do conjunto.

¹⁸ Esse encaminhamento deu-se em *Sobras 005, Sobras 023, Sobras 024, Sobras 046, Sobras 053, Sobras 057, Sobras 058, Sobras 096, Sobras 143, Sobras 180, Sobras 184, Sobras 188, Sobras 189, Sobras 200 e Sobras 236*.

¹⁹ Apesar de não ter sido possível visualizar diretamente tais materiais, teve-se acesso ao catálogo em pdf, intitulado *Filemaker*, no qual havia os registros – em baixa resolução – de grande parte dos restos dos negativos, fotografias, diapositivos, papéis, testes, que integraram a produção do último trabalho de Geraldo de Barros. Alguns deles contavam com informações que auxiliaram o presente estudo. Contudo, a organização de tal volume de dados, assim como a percepção de detalhes não listados no catálogo, e as conexões aqui apresentadas, foram fruto sobretudo da análise minuciosa desse material.

A partir dessa verificação, optou-se por tratar o autorretrato na obra do artista em diálogo com questões mais gerais com as quais ele estava dialogando no momento em que produziu seus autorretratos. Para isso, retrocedeu-se aos autorretratos anteriores, em busca da compreensão de como essa temática, tal como foi elaborada em *Sobras 185*, poderia dialogar com autorretratos do passado, e em quais pontos ela se mostrou específica à série “Sobras”. Assim, decidiu-se desenvolver de forma mais detalhada as diversas informações levantadas e organizadas sobre a série “Sobras” dentro dos Anexos I, II e III. No texto principal, discorreu-se sobre a questão do autorretrato em três momentos da carreira do artista: durante sua juventude, entre as décadas de 1940 e 1950; durante a década de 1960, no contexto da interação de Barros com o artista e amigo Nelson Leirner e com os demais colegas do Grupo Rex; e, por fim, mas não menos importante, em sua última produção inacabada, a série “Sobras”.

Dessa maneira, constata-se que a decisão de se eleger a temática do autorretrato não se tratou de escolha óbvia, considerando que o impulso para tal eleição partiu da vontade de compreender certos aspectos da série “Sobras”. Pois, como mencionado, ao contrário da profusão de autorretratos produzidos por Geraldo de Barros durante sua juventude, há apenas um único autorretrato no conjunto de fotografia que compõem seu último trabalho. No entanto, tal singularidade atrelada ao fato dele ter optado por se retirar de inúmeros negativos utilizados nas colagens da série – entre outros aspectos que serão abordados no capítulo III –, na presente perspectiva, fez com que a chave do autorretrato fosse a ferramenta adequada para se discorrer acerca das questões que se queria abordar a respeito da obra do artista.

Essa decisão também forneceu a porta de entrada para compreender certas questões trabalhadas pelo artista em sua série derradeira. E trouxe ainda a possibilidade de rever certas análises críticas acerca dessa última obra de Geraldo de Barros, o que, espera-se, venha a contribuir na compreensão mais ampla de sua produção, necessidade colocada pelo estudioso Tadeu Chiarelli em sua reflexão acerca da série “Sobras” (CHIARELLI, 2014).

Pretende-se aqui abordar os autorretratos de Geraldo de Barros partindo da percepção de tais imagens não como expressões da subjetividade do artista, ou qualquer manifestação de uma essência interior. Pelo contrário, dentre todas as análises críticas consultadas,²⁰ um ponto em comum foi o da percepção do autorretrato como um gênero artístico que bebe e dialoga com a tradição mais ampla da cultura, e que se submete a objetivos outros que não a mera vontade de representar, por meio da expressividade, o sujeito em questão.

Tal ponto de partida não ignorará as falas do próprio artista no que tange aos seus autorretratos. Contudo, não as tomará como baliza única da presente análise.

---

²⁰ (FABRIS, 2004); (HALL, 2014); (BURCKHARDT, 2012), entre outras.

Neste sentido, compreende-se que não somente uma única motivação, nem somente alguns procedimentos, guiaram a realização dos autorretratos de Geraldo de Barros. Além disso, assume-se aqui a narrativa que se buscou tecer: os autorretratos de Geraldo de Barros, não por princípios de expressão, podem servir como elementos de leitura de diferentes momentos, ou posturas do artista perante sua arte e seu dever como profissional. Tal exercício foi feito pela primeira vez pela estudiosa Heloisa Espada, quando apontou o autorretrato mais emblemático de Barros (Figura 31) como um símbolo das concepções que ele tivera acerca do papel do artista moderno (ESPADA, 2014, p.21).

***

Isso posto, a dissertação se estruturou da seguinte forma:

No capítulo I foi analisado o conjunto de autorretratos de Geraldo de Barros produzido entre as décadas de 1940 e 1950. Seus primeiros autorretratos foram produzidos em desenho e pintura, para ingressar como aluno no ateliê do pintor japonês Yoshiya Takaoka. Neles se percebe certa postura do rosto condizente com a utilização de um espelho para mirar seu reflexo enquanto se retratava.

No exemplar fotográfico mais antigo, que pôde ser localizado, realizado no mesmo período, observa-se uma postura similar à explorada nos autorretratos anteriores. No entanto, nesse conjunto de imagens fotográficas foi possível constatar que rapidamente o artista começou a realizar experimentações explorando as especificidades do meio fotográfico.

Também foi possível perceber nesses seus primeiros autorretratos fotográficos certo caráter de encenação nas poses escolhidas por Geraldo de Barros, guiado pela aparente vontade de projetar nessas imagens diferentes facetas de sua personalidade. E também forte diálogo e alusão ao universo do cinema norte-americano da época (CHIARELLI, 1994).

O capítulo II versará sobre os autorretratos produzidos pelo artista entre o período de produção da série “Fotoformas” e da série “Sobras”. A partir das interpretações de Dawn Ades acerca de certas fotografias que retratavam Marcel Duchamp, que ela chamou de “quase autorretratos”, optou-se por usar essa mesma denominação para entender parte da produção de Geraldo de Barros durante os anos 1960. Nelas constatou-se, além de um caráter coletivo, certa problematização da capacidade do autorretrato enquanto gênero representar determinada individualidade. Além desses pontos, esses “quase autorretratos” de Barros introduzem jogos

visuais com o intuito de produzir chistes que desafiam a capacidade perceptiva do público, incitando-o a uma percepção mais ativa.²¹

No capítulo III serão enumeradas as características compartilhadas pelas treze fotografias em que o artista retirou a própria imagem da cena – dando mais atenção às cópias presentes no acervo do Sesc-SP –, ao mesmo tempo em que se cuidará para estudar cada uma delas em suas especificidades. Esse conjunto será confrontado com as particularidades de *Sobras 185*, com o propósito de perceber se, de fato, existe algo de tão singular nessa imagem.²²

No Anexo I é apresentado o levantamento e a averiguação de dados acerca da criação e da constituição da série “Sobras”. O trabalho foi executado por meio de revisão da literatura crítica fundamental sobre Geraldo de Barros; de entrevistas com envolvidos no processo de realização da série; do inventariamento e análise crítica das colagens e fotografias que a integram, em conjunto com os documentos de processo deixados pelo artista. Tal coleta e processamento de dados guiou-se pelas diretrizes da crítica de processo, desenvolvida pela pesquisadora Cecília Salles, a partir da ampliação dos limites de atuação e dos fundamentos da Crítica Genética (SALLES, 2008, p.21).²³

Buscou-se compreender como se deu a configuração do conjunto de artefatos que atualmente constitui o que se entende por série “Sobras”. Devido à obra ter sido interrompida em pleno processo, sem nenhum fechamento, praticamente todos os materiais que restaram do processo de criação da série começaram a ser utilizados por diferentes curadores e *marchands* nas exposições que tematizaram as experimentações em fotografia do artista, mesmo não se sabendo quais eram as suas intenções em relação a tais artigos.²⁴ Em inúmeros casos, esses itens foram exibidos como constituintes do corpo de obras do trabalho, em outros, serviram para aproximar o público do instante idealizado da criação.

Essa condição em expansão foi sinalizada pela estudiosa Heloisa Espada, que listou algumas exposições nas quais observou tal movimento de ampliação da série. Ela apontou como marco a exibição realizada por Rubens Fernandes Junior na qual, pela primeira vez, os documentos de processo foram apresentados de forma combinada às ampliações fotográficas aprovadas pelo artista. Segundo a autora, tal condição processual seria a chave para uma melhor compreensão da série (ESPADA, 2018).

---

²¹ Como o gesto silencioso de se retirar de treze fotografias da série “Sobras”, mantendo-se somente em uma única imagem.

²² A questão do autorretrato na série “Sobras” também será contraposta aos autorretratos anteriores.

²³ Que, por sua vez, surgira com a proposta de fornecer novas maneiras de se abordar a obra de arte, partindo do acompanhamento retrospecto do percurso de criação a partir dos registros deixados por determinado artista ao longo do processo de construção de sua obra.

²⁴ Segundo Fabiana de Barros, pessoa responsável pela gestão do acervo do pai, Barros deixou somente diretrizes para a ampliação do conjunto mais volumoso de colagens de negativos sobre vidro.

A proposta aqui é considerar a série “Sobras” em sua dimensão processual, não apenas por ela ser uma obra inacabada. “A ênfase dada ao processo não é feita em detrimento da obra”, como explicou Cecília Salles. “Na verdade, só nos interessamos em estudar o processo de criação porque essa obra existe. Se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público” (SALLES, 2013, p.23). No entanto, é preciso perceber quais eram as intenções do artista para não cair na armadilha reversa e fetichizar demasiadamente todos os resquícios físicos do processo de criação do artista e tomá-los como obras finais que seriam entregues ao público.

Após a sistematização das informações obtidas nesses procedimentos, iniciou-se a etapa de observação das transformações que as imagens apropriadas por Barros foram sofrendo nas diferentes etapas do processo de criação da série em estudo. A partir do exame individual e do estabelecimento de conexões entre elas, foi possível observar certas persistências, tanto nos procedimentos criativos acionados, quanto nos critérios internos a tal processo.

Em síntese, constatou-se que a série não se caracterizou como uma pesquisa poética realizada somente a partir da apropriação de determinado arquivo de fotografias. Pelo contrário, Geraldo de Barros produziu novos registros durante a criação da série. Além disso, considera-se válido inserir o processo de criação da série em período mais amplo de tempo, visto que alguns procedimentos já haviam sido realizados durante a elaboração da série “Fotoformas”, como o gesto de se ausentar de certas fotografias. É preciso enfatizar igualmente que a série “Sobras” não estabeleceu conexões somente com a série “Fotoformas”, mas também com as pinturas das décadas de 1960 e 1970.

As diferentes análises críticas apresentam certos vetores comuns. A condição de saúde precária do artista, em conjunto com a ênfase nas conexões entre o último trabalho e a série “Fotoformas”, tornaram-se uma espécie de anteparo de interpretação da série “Sobras”. Não se desconsidera as possíveis influências que tais eventos tiveram sobre certas configurações dadas à série. No entanto, percebeu-se que tais leituras da derradeira série se contaminaram *a priori* por tais eventos externos a ela. Por que *a priori*? Porque não partiram a princípio da própria série para se chegar a tais conexões, elas existentes ou não, mas do contexto externo à obra para analisa-la, já à luz dessas pressuposições.

No Anexo II, as 66 fotografias em papel de gelatina e prata da série “Sobras” que pertencem ao acervo do Sesc-SP, foram pareadas às colagens de negativos entre placas de vidro correspondentes, que atualmente estão sob a guarda do IMS.²⁵ Os documentos remanescentes

---

²⁵ As fotografias em papel de gelatina/prata da série “Sobras”, que estão no acervo do Sesc-SP, são *Sobras 008, Sobras 011, Sobras 013, Sobras 020, Sobras 021, Sobras 025A, Sobras 025B, Sobras 028, Sobras 032, Sobras 034, Sobras 037, Sobras 040, Sobras 046, Sobras 050, Sobras 053, Sobras 057, Sobras 061, Sobras 063A, Sobras 063B, Sobras 068, Sobras 069, Sobras 070, Sobras 079, Sobras 080C,*

do processo de criação de cada ampliação, guardados pela família, também foram incluídos no inventário.²⁶ Essa organização foi realizada em função da demanda que surgiu logo no início do estudo, de decifrar os artefatos que constituem a série “Sobras”. Em um segundo momento, o trabalho viabilizou a identificação de certas estratégias exploradas reiteradamente por Geraldo de Barros na constituição da série.

O Anexo III seguiu a mesma lógica observada no anterior: as demais treze fotografias da série “Sobras” compostas partir de negativos nos quais Geraldo de Barros originalmente aparecia, foram listadas ao lado dos materiais preservados de seus processos de criação, e das respectivas colagens de negativos entre placas de vidro, que atualmente estão sob a guarda do IMS. Essas imagens resultaram do escaneamento e revelação digital dos negativos sobre vidro que integram a série, e não foram ampliadas até o momento, apesar de terem sido aprovadas por Geraldo de Barros.²⁷

A inclusão de três anexos volumosos se justifica pela carência de estudos focados no processo de produção da série “Sobras” sob a perspectiva da lógica interna da obra. Ou seja, quais foram os recursos artísticos, propósitos e motivações de Geraldo de Barros nesse último trabalho? Quem o auxiliou em cada etapa do processo? Quais possibilidades de encaminhamentos da obra foram rejeitadas? O que ele ainda pretendia fazer com aquelas colagens? Quais peças ou fotografias em papel de gelatina e prata se aproximaram mais daquilo que o artista pretendia com a série?

Constatou-se ser necessário problematizar leituras e concepções mais aceitas acerca dos propósitos e das motivações – certa postura abatida e desconsolada frente à velhice e às limitações físicas acarretadas pelas sucessivas isquemias – que teriam guiado o artista nesse último trabalho. Não para simplesmente refutar tais análises prévias, mas para assinalar a necessidade de relativizar o valor absoluto conferido a qualquer estado de ânimo de Geraldo de Barros que, mais do que um indivíduo enfermo e idoso, foi um artista que sempre buscou inovar em sua trajetória artística.

Sobras 081A, Sobras 086, Sobras 092G, Sobras 101D, Sobras 107, Sobras 110, Sobras 113, Sobras 122A, Sobras 122B, Sobras 132, Sobras 141, Sobras 156, Sobras 159, Sobras 160G, Sobras 162G, Sobras 163, Sobras 164D, Sobras 169, Sobras 170, Sobras 181, Sobras 185, Sobras 186, Sobras 191, Sobras 192, Sobras 196, Sobras 199, Sobras 200, Sobras 207, Sobras 208, Sobras 210, Sobras 211, Sobras 215, Sobras 217, Sobras 230, Sobras 213A, Sobras 213B, Sobras 232A, Sobras 234, Sobras 235B, Sobras 239A, Sobras 240, Sobras 241.

²⁶ Negativos antigos (e os registrados durante a produção da série), contatos esmaecidos, restos de materiais fotográficos, registros de obras retirados de livros, *websites* ou produzidos pela autora etc.

²⁷ São elas: *Sobras 005, Sobras 024, Sobras 096, Sobras 143, Sobras 180, Sobras 184, Sobras 188, Sobras 189 e Sobras 236.*

1 Geraldo de Barros: os autorretratos do artista quando jovem

1.1 Preâmbulo

Geraldo de Barros realizou inúmeros autorretratos e foi fotografado por amigos e parentes ao longo de sua vida. Em 1951, em viagem pela Europa, por exemplo, em diversas ocasiões o artista voltou a câmera para si mesmo – ou solicitou que seus companheiros de viagem o fotografassem –, registrando sua presença nos locais por onde passava. Posteriormente enviou tais contatos para Electra, então sua noiva (com quem viria a se casar em 1954),²⁸ com anotações e comentários nos versos das imagens.²⁹ Entretanto, somente em três ocasiões, os autorretratos foram pensados como partes integrantes de suas pesquisas poéticas: em sua juventude, entre o final da década de 1940 e início dos anos 1950; durante a década de 1960, quando participou do Grupo Rex; e nos dois últimos anos de sua vida, durante a elaboração da série “Sobras”.

Segundo a pesquisadora Heloisa Espada, a maioria dos autorretratos de Geraldo de Barros foi produzida em torno de 1949, quando o artista atuava em diferentes núcleos culturais de São Paulo, tais como o ateliê do Grupo XV,³⁰ também conhecido como Grupo do Jacaré,³¹ que fundou em 1947, junto com Yoshia Takaoka, Flávio Shiró, Ataíde de Barros e Antônio Carelli, entre outros; o setor de artes da Biblioteca Municipal de São Paulo, onde consultava publicações com reproduções de trabalhos de artistas ligados à arte moderna que lhe interessavam, como Paul Klee, Man Ray e Lazsló Moholy-Nagy; Barros também era espectador assíduo das exposições de arte, palestras, cursos e discussões acerca dos princípios da arte moderna, eventos realizados pelos recém-criados Museu de Arte de São Paulo (MASP), inaugurado em 1947, e Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), aberto oficialmente em 1949 (ESPADA, 2006). A autora assinala igualmente a importância do papel do Foto Cine

---

²⁸ O casamento entre Geraldo de Barros e Electra Delduque de Barros ocorreu na Capela do Cristo Operário, em 1952, em São Paulo. Nesse local, dois anos mais tarde, no mês de agosto, junto com um grupo de operários, Barros e o frei João Batista Pereira dos Santos fundaram a Unilabor, fábrica de móveis modernos organizada nos moldes de uma cooperativa de trabalho, a partir do projeto social-religioso do frei dominicano João Batista Pereira dos Santos, que existiu de 1954 a 1967 (CLARO, 2004). Entretanto, o artista deixou a comunidade de trabalho em março de 1964, em função do acirramento de disputas internas, para fundar a Hobjeto Móveis Ltda. com Sebastião Amâncio e Antônio Bioni, antigo colaborador da Unilabor, no mesmo ano (CLARO, 2012). Em 1979, Barros deixou a diretoria da empresa após a primeira das quatro isquemias cerebrais que viria a sofrer até o final de sua vida, e que ocasionaram drástica perda da coordenação motora e da fala (BRAGAGLIA, 2014, p.291).

²⁹ Considerações tecidas a partir da análise do conjunto de fotografias presentes no acervo pessoal de Geraldo de Barros atualmente sob a guarda do IMS.

³⁰ O ateliê Grupo XV seguia orientação calcada no expressionismo.

³¹ No jogo do bicho, o número quinze representava o jacaré.

Clube Bandeirante (FCCB) na formação e renovação do repertório artístico de Barros, como será abordado a seguir (ESPADA, 2014).

De acordo também com Espada, o volume de autorretratos que Geraldo de Barros produziu nesse período sinaliza como o artista ainda possuía laços fortes com a corrente expressionista, marcante nos primeiros anos de sua formação, ao mesmo tempo em que dialogava com as vertentes construtivas, calcadas na valorização da racionalidade, na objetividade e nos princípios da Gestalt (ESPADA, 2004, p.4).

A estudiosa enfatiza ainda que em seus primeiros autorretratos já era possível entrever a postura que o artista teria diante da fotografia, entendendo-a “como lugar de artifício e de construção, mais do que de documentação”. Desde jovem, Barros percebeu a fotografia como discurso a ser construído e como matéria-prima a ser modelada, e não somente como instrumento de documentação isento e objetivo (ESPADA, 2006, p.65). Espada pontua igualmente que, em seus autorretratos, a questão da identidade aparecia como problema secundário para o artista (ESPADA, 2014, p.44).

O estudioso Tadeu Chiarelli, por sua vez, em “A Fotografia em Exposição”,³² afirmou depreender nos autorretratos fotográficos que Geraldo de Barros produziu em seu período de formação, uma vontade de (re)conhecer camadas e dimensões mais profundas de si mesmo. Além disso, o autor notou certo diálogo que Barros teria estabelecido com o universo imagético e com as formas de visualidade do cinema daquela época (CHIARELLI, 1994, p.13).³³

Conforme foi possível constatar a partir dos dados analisados, esse aspecto foi, de fato, uma constante – e, até mesmo, uma das características mais marcantes – nos autorretratos de Geraldo de Barros produzidos durante sua juventude. Em seus autorretratos fotográficos, além das referências aos estilemas oriundos da tradição da história da arte, Barros fez inúmeras alusões à cultura imagética disseminada pelas produções cinematográficas norte-americanas do período.

1.2 Os primeiros autorretratos de Geraldo de Barros

---

³² Texto de abertura da exposição *Fotografia Contaminada*, com curadoria de Tadeu Chiarelli, que foi exibida no Centro Cultural São Paulo, entre 11 de outubro e 6 de novembro de 1994. A partir das fotografias de Militão Augusto de Azevedo e de Valério Vieira, o autor selecionou o trabalho de dezesseis artistas – entre eles Geraldo de Barros, Rosângela Rennó, Rubens Mano e Rosana Paulino – que exploraram os limites e as potencialidades da fotografia, por meio do diálogo híbrido com outras modalidades poéticas, tais como o cinema e a literatura, de forma a proporem, por um lado, a aproximação do par arte/vida, por outro, a reflexão sobre si mesmos e sua inserção no mundo, ou até mesmo a relação entre artista e público.

³³ Esse aspecto também é ressaltado por Heloisa Espada em estudo mais recente (ESPADA, 2014, p.44).

Os primeiros autorretratos de Geraldo de Barros integraram seu processo de formação quando ele começava a conhecer e a se aventurar por diferentes meios expressivos, como a pintura, o desenho, a gravura e a fotografia.

Figura 1: *Autorretrato*. Geraldo de Barros, 1947c. Coleção Lenora de Barros.³⁴

Seu primeiro autorretrato foi produzido como prerrogativa para ingressar como aluno no ateliê do pintor japonês Yoshya Takaoka, em São Paulo, entre o final de 1946 e o começo de 1947 (ESPADA, 2014, p.19). Para ser aceito, ele deveria ser capaz de produzir um autorretrato em poucos minutos. Takaoka o deixou com uma tela em branco, tintas a óleo e um espelho, e disse ao artista que, no autorretrato a ser produzido, “Barros precisaria tocar a própria pele com os olhos”. O artista, contudo, demorou mais de um mês para realizar o exercício (Figura 1). Quando enfim conseguiu, Takaoka o recebeu como aprendiz.³⁵

Figura 2: *Autorretrato*. Geraldo de Barros, 1947c. Coleção Fabiana de Barros.³⁶

Já como integrante do ateliê, em 1947, Geraldo de Barros, junto com Takaoka, criou o Grupo XV, integrado por mais treze artistas, no qual a figura do pintor japonês permaneceu

³⁴ Pintura a óleo sobre cartão, 28 cm x 15 cm. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.19.

³⁵ Segundo relato concedido por Fabiana de Barros, em auxílio a Geraldo de Barros, durante entrevista dada ao Projeto Memória da Fotografia, produzido pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP). Depoimento realizado em 17 ago. 1994.

³⁶ Nanquim sobre papel, 29,5 cm x 21 cm. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.66.

como referência para os artistas mais jovens. Durante encontros do grupo, Geraldo de Barros continuou realizando autorretratos como forma de praticar e explorar as possibilidades oferecidas pelos diferentes meios expressivos.

No *Autorretrato* em desenho (Figura 2), de cerca de 1947, de acordo com Heloisa Espada, o objetivo parece ter sido o de exercitar as capacidades de síntese e rapidez do traçado, procedimentos sugeridos por Takaoka para fugir da representação de cunho naturalista (ESPADA, 2006, p.55). De outra forma, por meio do *Autorretrato* em pintura (Figura 1), do mesmo ano, o artista tentou ir além da representação de sua aparência física, buscando expressar aspectos de sua personalidade, o que também foi condizente com a proposta de Takaoka de conseguir “tocar a própria pele com os olhos” (ESPADA, 2006, p.56).

Figura 3: Reprodução xerográfica do cartaz da exposição de Geraldo e Athayde de Barros, no Teatro Municipal de São Paulo, 1948.³⁷ Acervo Biblioteca Lourival Gomes Machado (MAC-USP).³⁸

É válido ressaltar que, em ambos autorretratos, o posicionamento da face de Barros em três quartos provavelmente foi uma solução adotada em função da necessidade do artista se basear no reflexo do seu rosto em um espelho para esboçar seus traços, estratégia a qual artistas recorrem comumente.

Tal escoreço em três quartos da face, assim como certa economia de traços, pode ser observado em outro autorretrato, realizado no mesmo período, para o cartaz de divulgação da exposição *Geraldo e Athayde de Barros: Pinturas e desenhos*, que ocorreu no Saguão do Teatro Municipal de São Paulo, entre 1 e 15 de fevereiro de 1948.³⁹ Heloisa Espada observou ainda

³⁷ Na publicação organizada pela autora, a exposição encontra-se datada como de 1947. No fac-símile, lançado em 2010, do livro *Fotoformas: Geraldo de Barros*, da Editora Raízes, de 1994, o mesmo equívoco foi observado. No entanto, segundo a data que consta no jornal *Diário da Tarde*, o evento ocorreu em 1948 (SILVA, 1948).

³⁸ Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.20.

³⁹ De acordo com nota “Dois pintores”, publicada no *Diário da noite*, em 29 de janeiro de 1948, assinada pelo crítico Quirino da Silva, os clichês exibidos no cartaz correspondem a autorretratos dos artistas.

ter havido certa comunhão entre a “ideia de expressão individual”, por meio do caráter subjetivo dos autorretratos, que remete mais uma vez à vertente expressionista, presente na obra de Barros, e o “arranjo ‘concreto’ dos nomes” dos jovens, que estabeleceu, por sua vez, diálogo com os valores gráficos defendidos pelos artistas paulistas, o próprio Geraldo de Barros entre eles, nos anos posteriores.⁴⁰

1.3 Os primeiros autorretratos fotográficos

Em 1946, Geraldo de Barros se inscreveu na Associação Paulista de Belas Artes para estudar pintura, onde conheceu Athayde de Barros, de quem se tornou amigo. Foi ele também quem apresentou a fotografia a Barros, quando o convidou a fotografar partidas de futebol amador, durante os finais de semana, para ganhar dinheiro vendendo as cópias aos jogadores das equipes.

Figura 4: “Quase autorretrato” de Geraldo de Barros pintando no ateliê do Grupo XV, produzido em parceria com Athayde de Barros. São Paulo, 1947.⁴¹

Na primeira oportunidade em que os dois fotografaram os times de várzea, eles não perceberam que os genitais dos jogadores agachados nos retratos em grupo apareciam nos registros. Como não queriam parecer inexperientes, Barros e seus amigos tentaram retocar os negativos para esconder tal detalhe embaraçoso. O resultado, de acordo o artista, foi um desastre, e eles perderam todas as fotografias.⁴²

Embora não tenham tido êxito, essa experiência foi um vislumbre para Barros das possibilidades de manipulação do negativo. Dois anos mais tarde, no texto de apresentação da

---

Observa-se no caso de Geraldo de Barros, uma economia de traços, além da torção em três quartos do rosto. Informação disponível na nota “Dois pintores” (SILVA, 1948). Acervo IMS (cópia digitalizada).

⁴⁰ A exploração, no projeto gráfico do cartaz, da partilha do sobrenome entre os artistas, a disposição ordenada das letras, e o uso da simetria na distribuição de todos os elementos da composição, são algumas das características apontadas pela autora (ESPADA, 2006, p.57).

⁴¹ FERNANDES JUNIOR (org.), 2006a, p.163.

⁴² Athayde de Barros também foi quem lhe apresentou ao pintor Takaoka. Informações fornecidas por Geraldo de Barros ao Projeto Memória da Fotografia, produzido pelo MIS-SP, em 17 ago. 1994.

exposição *Fotoforma*, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1951, ele afirmou, inclusive, “que é no ‘erro’, na exploração e domínio do ‘acaso’, que reside a Criação em Fotografia”, e que “se é permitido o “retoque”, também são permitidas alterações no negativo” (BARROS, 2013a, p.271).⁴³

Em parceria com Athayde, Barros também construiu um pequeno laboratório de fotografia no ateliê do Grupo XV (FAVRE, 1999, p.128), onde revelou e ampliou os primeiros autorretratos fotográficos, assim como os demais registros que produziu no período.

No “quase autorretrato”⁴⁴ acima (Figura 4), Geraldo de Barros aparece segurando um pincel com a mão direita, que se encontra apoiada em seu joelho. Segura a paleta com sua mão esquerda, enquanto mira sua tela na qual aparece uma figura feminina sentada. A cena está iluminada lateralmente, a partir de fonte luminosa que incide pelo lado esquerdo do quadro e banha a tela, assim como a paleta de tintas.

Apesar do rosto de Barros estar localizado na zona de penumbra, sua sombra, contudo, se projeta sobre o lado esquerdo da tela, o que assegurou, de certa forma, seu protagonismo sobre a obra que produzia. Em outras palavras, a incidência de sua sombra sobre a tela, fez desta última a emanção física da subjetividade do artista, expressa por meio de sua obra, convenção calcada no ideal romântico da figura do gênio criador.

Neste que constitui um dos primeiros “quase autorretratos” fotográficos realizados por Barros, é claro o diálogo estabelecido pelo artista com a tradição do autorretrato em pintura, tal como descrita pelo pesquisador inglês James Hall, já citado.

De acordo com o autor, por volta do início do século XV, a pintura se consolidou como a forma de arte considerada a mais expressiva e universal, e como o suporte por excelência do autorretrato. O tema do “artista trabalhando em seu estúdio” se converteu, da mesma maneira, em motivo recorrente explorado em inúmeros autorretratos, tais como *Autorretrato como a Alegoria da Pintura*, da artista italiana Artemisia Gentileschi, de cerca de 1638-9, e *A arte da pintura*, do pintor holandês Jan Vermeer, de cerca de 1666-8, para citar alguns exemplos analisados pelo autor (HALL, 2014, pp.130-161).

No autorretrato em questão, Barros igualmente deu prosseguimento à tradição pictórica do autorretrato a partir de outro viés. De acordo com a crítica norte-americana Rosalind Krauss, são esporádicos os casos de artistas que representaram outros artistas trabalhando, enquanto são numerosos os exemplos de autorretratos de artistas que se representaram no instante de contemplação daquilo que estão produzindo, ou seja, o momento em que ponderavam sobre as

⁴³ Texto escrito em 1950c., para apresentar as obras fotográficas para Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP. Posteriormente, foi publicado para a primeira mostra contemporânea de fotografia latino-americana no Museu de Arte Moderno do México em 1978.

⁴⁴ O significado da expressão “quase autorretrato” será explicado na página 38 neste mesmo item.

próximas ações a tomar. Esse instante em que o pensamento e a reflexão se encontravam em ação, e não o mero trabalho físico com as mãos, era apresentado, pelos próprios artistas, como parte essencial do trabalho de criação:

Sua tela, seu molde coberto de gesso ou sua máquina fotográfica são os emblemas de sua identidade: são os instrumentos por intermédio dos quais seu pensamento vai se materializar. Mas para poder representar a si mesmo como sujeito, como o que vai realizar uma obra, ele precisa interromper a fase ativa de seu trabalho com essas ferramentas. Ele escolhe mostrar uma ação que não implica em movimento nem em gesto visível. Ao contrário, trata-se de um “olhar”, de uma fixação dos olhos que lhe permite simbolizar a si mesmo como inteligência mediadora, como agente constituinte da obra (KRAUSS, 2014, p.94).

Neste sentido, Geraldo de Barros optou por representar a si mesmo não enquanto manipulava fisicamente seus materiais de trabalho (o pincel e as tintas), mas quando suspendeu sua ação para mirar a própria obra, e ponderar acerca das próximas decisões a serem tomadas. Tal imagem de contemplação funcionou como a síntese visual da “rede complexa de decisões que constituem o trabalho do artista”, operando de forma análoga ao tradicional mecanismo retórico descrito por Krauss (KRAUSS, 2012, p.94).⁴⁵

Um último aspecto a respeito desse primeiro autorretrato fotográfico precisa ser apontado. Essa fotografia aparece catalogada, na bibliografia especializada, tanto como um retrato,⁴⁶ produzido por Athayde de Barros, quanto como um autorretrato de Geraldo de Barros.⁴⁷

Apesar dessa divergência de catalogação, optou-se por considerá-la um “quase autorretrato” tendo em vista a participação de Geraldo de Barros na concepção da imagem. Tal posicionamento se baseou na precedência aberta pela pesquisadora inglesa Dawn Ades em sua análise a respeito do conjunto volumoso de retratos realizados do artista francês Marcel Duchamp.

Em *Mascaradas de Marcel Duchamp*,⁴⁸ Ades optou por qualificar certas fotografias nas quais o artista francês aparecia como “quase autorretratos”, devido à participação de Duchamp na concepção e construção desses registros. Apesar de equivalerem, tecnicamente, a retratos, por não terem sido fisicamente produzidos por Duchamp, a pesquisadora aponta que essas imagens tiveram um alto grau de convivência entre o artista e o fotógrafo da ocasião. Duchamp,

⁴⁵ Ainda segundo a autora, esse tema – o de em que lugar situar o trabalho do artista – constitui uma questão inseparável da história da arte moderna (KRAUSS, 2012, p.94).

⁴⁶ Fonte: (FAVRE, 2006b, p.163).

⁴⁷ Fonte: BARROS (org.), 2013, fotografia localizada na sobrecapa do livro.

⁴⁸ Tradução livre do original *Duchamp's Masquerades* (ADES, 1992, p.94-114).

que estava sendo retratado nas imagens, era também um instrumento indispensável na elaboração de tais fotografias e na encenação dos efeitos desejados (ADES, 1992, p.97).⁴⁹

Figura 5: *Marcel Duchamp: caução para a roleta de Monte Carlo*. Registro produzido por Man Ray, 1923-1924. Acervo: Le Centre Pompidou.⁵⁰

Figura 6: *Marcel Duchamp como Rose Sélavy*. Registro produzido por Man Ray, 1920-1921c. Acervo: Philadelphia Museum of Art.⁵¹

Em muitos casos, inclusive, de acordo com Dawn Ades, para captar a própria imagem, Marcel Duchamp, no lugar de apelar para mirabolantes jogos de espelhos,⁵² como era comum entre artistas do período, simplesmente solicitava que alguém – como foi o caso, em inúmeras ocasiões, do fotógrafo norte-americano Man Ray –, o fotografasse em poses e disfarces nos quais a presença do espelho estava subtendida. Para a autora, apesar do espelho não estar

⁴⁹ No texto, Dawn Ades optou por considerar os inúmeros retratos de Duchamp – acionados, de forma recorrente, pela crítica especializada em livros ou exposições temáticas acerca do artista – como elementos significativos e partes constituintes de seu trabalho. De acordo com a autora, a maior parte desses retratos ocuparam posição ambígua entre sua obra pública e a esfera privada de sua vida pessoal, pois eles não constituíram um grupo rígido de imagens produzidas com propósitos de integrarem o corpo de sua obra. Alguns retratos foram, segundo Ades, originalmente produzidos por amigos e admiradores, no âmbito íntimo da vida de Duchamp. A autora, no entanto, optou por analisar esses retratos, sem estabelecer tais distinções, pois, para ela, essas imagens carregavam elementos em comum e se converteram em “arena na qual os interesses de Duchamp a respeito da representação e das questões de gênero se interceptavam” (ADES, 1992, p.97-98). Ainda de acordo com Ades, os “quase autorretratos” de Duchamp também problematizaram o fardo carregado pelo retrato fotográfico de estabelecer um elo com o sujeito representado que fosse calcado no princípio da semelhança entre as duas partes (ADES, 1992, p.95). Tal viés das fotografias de Duchamp também será explorado no segundo capítulo, quando se abordará os retratos de Geraldo de Barros produzidos em parceria com o Grupo Rex.

⁵⁰ Fotografia em papel de gelatina/prata, 8,9 cm x 11,9 cm. Fonte: <www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cy9Epa/roX9Rxj>. Acesso em: 18 jun. 2018.

⁵¹ Fotografia em papel de gelatina/prata, 21,6 cm x 17,3 cm. Fonte: <www.philamuseum.org/collections/permanent/56973.html>. Acesso em: 18 jun. 2018.

⁵² Segundo Dawn Ades, a questão do autorretrato fotográfico no espelho foi um interesse que Marcel Duchamp partilhou com inúmeros artistas no período em questão, quando diversas estratégias estavam sendo criadas para conseguir se retratar mirando em um espelho, sem que a câmera fotográfica aparecesse, como foi o caso da fotógrafa norte-americana Florence Henri, um dos exemplos mencionados por Ades. O próprio Duchamp explorou tal façanha, em companhia do amigo francês Henri-Pierre Roche, quando produziu um autorretrato, sem que a câmera fotográfica aparecesse, dentro de uma das cabines fotográficas, compostas por vários espelhos, que haviam se tornado populares em Nova Iorque em 1917 (ADES, 1992, p.98-99).

aparente, o artefato era um componente necessário para a encenação, uma vez que as poses ostentadas por Duchamp deixavam implícita a presença tácita da superfície especular (ADES, 1992, p.98).

Para Ades, tais são os casos, por exemplo, do retrato de Duchamp com creme de barbear (Figura 5) e dele como Rrose Sélavy (Figura 6).⁵³ Apesar da produção literal da imagem ter ficado a cargo de Man Ray, que operou o instrumento fotográfico, toda a concepção da mesma foi elaborada pelo artista francês, o que acarretou, para a pesquisadora, não apenas em uma criação compartilhada, mas na problematização da autoria da imagem.⁵⁴

Dessa forma, tomando como precedente analítico a estratégia metodológica empreendida por Dawn Ades de considerar inúmeras fotografias de Marcel Duchamp como “quase autorretratos”, optou-se por atribuir essa mesma condição a alguns retratos de Geraldo de Barros nos quais o artista teve papel decisivo na configuração da imagem.

1.4 A dimensão cinematográfica dos autorretratos de Geraldo de Barros

Figura 7: *Autorretrato* (1947). Ateliê Grupo XV, São Paulo, Brasil. Coleção Fabiana de Barros.⁵⁵

Além de dar prosseguimento a convenções formais e temáticas oriundas da tradição das belas artes, Geraldo de Barros empreendeu um forte diálogo com o universo do cinema logo nos primeiros experimentos com o gênero. O exemplo mais antigo no qual pode ser observada

⁵³ Rrose Sélavy foi o alter ego feminino, criado por Duchamp na década de 1920, durante o período em que colaborou com Man Ray na produção de inúmeros trabalhos fotográficos, tais como as imagens representadas pela Figura 5 e Figura 6. Vários *readymades*, escritos e outras obras, foram assinadas por Duchamp como Rrose Sélavy, o que torna ainda mais complexa qualquer tentativa de interpretação do conjunto de sua obra. Fonte: <www.philamuseum.org/collections/permanent/56973.html>. Acesso em 18 jun. 2018.

⁵⁴ Problematização que é enfatizada ainda mais quando, ao utilizar um desses clichês fotográficos (realizados enquanto posava para Man Ray com creme de barbear) na litografia *Caução de Monte Carlo*, de 1924, o artista decidiu assinar a obra tanto como Marcel Duchamp, quanto como Rrose Sélavy. Fonte: <www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Monte%20Carlo%20Bond.html>. Acesso em: 18 jun. 2018.

⁵⁵ Fotografia em papel de gelatina/prata. Fonte: BARROS (org.), 2013, p. 40.

certa alusão ao universo cinematográfico, *Autorretrato* (Figura 7), foi produzido no ateliê do Grupo XV em 1947.

1.4.1 Geraldo de Barros e os retratos dos astros de cinema

No livro *Hollywood Portraits*, os fotógrafos Roger Hicks e Christopher Nisperos analisam a construção da luz nos retratos clássicos dos astros de Hollywood, produzidos entre meados da década de 1910 até a década de 1950. A partir da listagem de aspectos técnicos gerais de cada período – em conjunto com a exame de retratos específicos –, os pesquisadores tentaram reconstruir os diferentes esquemas de iluminação utilizados de forma mais recorrente pelos fotógrafos de celebridades nos períodos abordados.⁵⁶

Neste esforço, Hicks e Nisperos constataram algumas características mais comuns em cada década abordada. Por exemplo, os primeiros retratos de astros de cinema, produzidos durante a década de 1910, se assemelham aos retratos realizados em estúdios fotográficos durante o século XIX, cuja iluminação da cena era construída por meio da suavização da luz natural.⁵⁷ A partir da década seguinte, e ao longo dos anos 1930, no lugar da iluminação do dia, os fotógrafos passaram a utilizar os equipamentos de luz contínua semelhantes aos dos estúdios cinematográficos. Além disso, incorporaram padrões mais modernos de iluminação, passando a explorar fotometrias subexpostas, e a jogar com tons mais contrastados de luz e sombra, além de processar de forma mais carregada os negativos durante a revelação (HICKS; NISPEROS, 2000, p.9).⁵⁸ Ainda segundo os autores, o uso do claro e escuro, oriundo da pintura, foi

---

⁵⁶ Cabe apontar alguns princípios básicos de iluminação da fotografia em preto e branco, válidos nas produções analisadas pelos autores, e que continuam sendo utilizados até os dias de hoje. Primeiro, cada fonte de luz possui um papel no esquema de iluminação construído pelo fotógrafo. As funções de cada uma delas podem ser: luz principal, que projeta a sombra mais marcante na imagem; luz de preenchimento, responsável pela suavização de certas áreas de sombra; luzes de efeitos, utilizadas para iluminar partes específicas da cena, como o cabelo, por exemplo; e luz de fundo, cujo nome já a caracteriza. Há também os modificadores de luz, que atuam no sentido de tornar a relação entre claro e escuro na imagem mais dura ou suave, e para escurecer por completo certas partes do quadro. Alguns exemplos são os *snoots*, tubos cilíndricos ou de formato cônico, acoplados na frente das lâmpadas, de forma a limitar a área de abrangência da fonte de luz em questão; os *barndoors*, que controlam a intensidade de luz por meio de abas dobráveis; os *egg crates*, semelhantes às atuais colmeias, e que servem para tornar mais pontuais determinadas fontes de luz (HICKS; NISPEROS, 2000, p.15).

⁵⁷ Eles citam como exemplo o retrato de Marlon Davies, produzido em 1918, nas locações da empresa Campbell Studios, em Nova York (HICKS; NISPEROS, 2000, p.7).

⁵⁸ O uso do retoque no negativo era muito comum nos retratos de celebridades de Hollywood, tanto para corrigir imperfeições de pele (HICKS; NISPEROS, 2000, p.9), quanto para definir os contornos de partes da imagem que ficaram desfocadas no registro, devido à profundidade de campo limitada da cena, decorrente do uso de diafragmas mais abertos. Esse foi o caso do retrato de Marlene Dietrich, realizado pelo fotógrafo George Hurrell, em 1936, no qual os contornos dos dedos em silhueta da atriz foram definidos por meio de manipulação posterior do negativo (HICKS; NISPEROS, 2000, p.79).

dominado com maestria pelos fotógrafos do período, tornando-se um recurso utilizado de forma recorrente por eles (HICKS; NISPEROS, 2000, p.78).

Figura 8: Negativo que deu origem ao autorretrato da Figura 7. Acervo IMS (aquisição).⁵⁹

De acordo com Hicks e Nisperos, o padrão de retratos de celebridades que ficou marcado como o mais característico do estilo hollywoodiano até os dias de hoje, foi configurado entre as décadas de 1930 e 1940. No princípio do livro, os autores apresentam, inclusive, certas regras básicas que conferem um “ar hollywoodiano” a qualquer retrato: 1º, a luz de fundo deve ser simples, e explorar, se possível, jogos dramáticos de claro e escuro, de forma a agregar interesse à composição; 2º, na exposição da cena, procure achatar as baixas luzes, e compensar na revelação do negativo; 3º, recorra a poses fáceis de serem mantidas por longos períodos;⁶⁰ 4º, as roupas, os vestuários, os penteados, precisam ser atemporais, ou o mais próximo possível dos padrões em voga entre as décadas de 1930 e 1940; 5º, a presença do cigarro – e, em menor número de casos, de armas e da “cara de durão” dos atores –; 6º, por último, tente adquirir equipamentos antigos iguais aos utilizados pelos fotógrafos dos astros de Hollywood, como câmeras de grande formato e lentes sem revestimento.

Alguns desses princípios podem ser facilmente observados no autorretrato de Geraldo de Barros de 1947 (Figura 7). A partir do negativo da imagem, é possível observar que, apesar do artista não ter achatado as baixas luzes na exposição – provavelmente pela falta de perícia

⁵⁹ Alguns dos negativos localizados no acervo do IMS foram positivados digitalmente pela autora por meio da ferramenta “Ajustes-Inverter” do programa *Adobe Photoshop CC 2017*. Tem-se consciência da existência de técnicas mais apropriadas para realizar essa tarefa, no entanto, tal foi o procedimento que se mostrou disponível na ocasião. Acredita-se que ele atenda aos fins da presente pesquisa.

⁶⁰ Apesar da evolução tecnológica que implicou na substituição de câmeras de grande formato (utilizadas pelos fotógrafos de celebridades nos primeiros tempos) por modelos mais leves e rápidos, as restrições de produção e os parâmetros impostos pelas opções de grande formato ditaram as configurações de pose típicas de um retrato de astro de Hollywood. Ao operar uma câmera de grande formato, após focar e compor a cena, o fotógrafo precisava fechar o obturador da câmera, inserir o negativo no aparelho, retirar a proteção do negativo, e então apertar o botão de disparo. Tal processo demandava que o retratado mantivesse a pose rígida por muito tempo, devido ao longo intervalo entre a focalização da imagem e a realização do registro de fato (HICKS; NISPEROS, 2000, p.10).

técnica, uma vez que estava começando a explorar o meio fotográfico –, ele compensou o erro na revelação, subexpondo quase completamente o fundo da cena, como previsto pela segunda regra apontada por Hicks e Nisperos.

Figura 9: Retrato do ator norte-americano Gary Cooper. Eugene Robert Richee, 1931. Acervo: John Kobal Foundation/Getty Images.⁶¹

Em relação à pose, como dita a terceira regra, observa-se a presença da cadeira, como aparato de apoio para os braços, com o propósito de facilitar a manutenção da postura por longo período.⁶² Em conjunto com o penteado e com o vestuário escolhidos por Geraldo de Barros – quarta regra – tal pose se aproxima de certos padrões disseminados pela cultura cinematográfica dos Estados Unidos. Observe o retrato do ator norte-americano Gary Cooper, produzido pelo fotógrafo Eugene Robert Richee em 1931 (Figura 9).

Na imagem, Richee parece ter intencionado emular um instante no qual Gary Cooper teria se perdido nos próprios pensamentos, enquanto ensaiava suas falas, possivelmente entre filmagens de cenas (vide as folhas de roteiro dispostas sobre seu colo). A postura dos braços, apoiados sobre a cadeira, a posição rígidas das pernas, o calculado frágil equilíbrio do calhamaço de folhas sobre o colo do ator e o olhar fixo de Gary Cooper em uma região do extraquadro da imagem, somados à ausência de qualquer rastro de movimento no registro fotográfico, levam a concluir que Cooper estava deliberadamente posando para o fotógrafo, e não sendo capturado em um legítimo momento de contemplação.⁶³

⁶¹ Fonte: <<https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/american-actor-gary-cooper-lounging-in-a-fotografia-de-not%C3%ADcias/3170068>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

⁶² Talvez Geraldo de Barros não precisasse manter sua postura rígida por longo período, no entanto, como apontado por Hicks e Nisperos, as restrições impostas pelo modo de produção dos retratos clássicos de Hollywood, tornaram tais poses um elemento comum dos retratos, mesmo não havendo mais a necessidade de recorrer a elas (HICKS; NISPEROS, 2000, p.10).

⁶³ Pressupõe-se ainda que a postura de Cooper tenha sido encenada também pelo fato de que, como apontado por Hicks e Nisperos, o processo de produção dos registros fotográficos no período era demasiadamente demorado. Além disso, o uso de luz contínua exigia que a pose fosse mantida por certo

Em relação às roupas de Cooper, a utilização do suspensório,⁶⁴ tornada visível pela ausência do paletó, forneceu certo ar de despojamento ao ator – que foi complementado pela postura dos braços e pela forma de se sentar. Excetuando a postura falsamente relaxada sobre a cadeira e a direção do olhar, as configurações escolhidas por Geraldo de Barros para compor seu autorretrato – o posicionamento dos braços, a torção em três quartos da face, a presença da cadeira, o penteado e os elementos de figurino – se assemelham bastante à fotografia produzida por Eugene Robert Richee.

A comparação entre a foto de Barros com a de Cooper não significa que o artista brasileiro tenha feito remissão diretamente à imagem em questão, mas antes aos estilemas convencionais dos retratos dos astros de Hollywood, tais como alavancados por Hicks e Nisperos, que circulavam amplamente nas publicações de imprensa da época, assim como por intermédio das histórias propagadas pelos filmes que tais celebridades estreavam.

Figura 10: Cenas do filme *À beira do abismo*. Direção de Howard Hawks. Estados Unidos, 1946.⁶⁵

Tal característica fica clara quando se analisa igualmente algumas produções lançadas no período, como é o caso do emblemático filme *noir*⁶⁶, *À beira do abismo*, de 1946,⁶⁷ estrelado pelo ator norte-americano Humphrey Bogart. Observe que na Figura 7, Geraldo de Barros arregaçou as mangas da camisa social que vestia. Novamente, sem a pretensão de se apontar uma citação direta, o mesmo despojamento é empreendido pelo personagem interpretado por

---

período para não borrar a imagem. Como já mencionado, no retrato de Cooper, não há a presença de nenhum rastro visível de movimento, portanto, o ator provavelmente manteve a pose para o registro.

⁶⁴ Durante a década de 1930, apesar dos Estados Unidos estarem passando por grave recessão econômica, o ator Gary Cooper foi um dos responsáveis pela popularização do uso de ternos de luxo, que eram uma característica comum em seu vestuário. O uso de calças de cintura mais alta também tornou necessário o uso de suspensórios no lugar do cinto. Fonte: <lifestyle.howstuffworks.com/style/fashion/trends-looks/100-years-of-mens-fashion3.htm>. Acesso em: 13 jun. 2018.

⁶⁵ Título original: *The Big Sleep*. Estrelado por Humphrey Bogart e Lauren Bacall. Fonte: <www.imdb.com/title/tt0038355/>. Acesso em 18 jun. 2018.

⁶⁶ Para descrição mais detalhada acerca do que constitui um filme *noir*, ver item 1.6 *Geraldo de Barros e os filmes noir*.

⁶⁷ *À beira do abismo* foi considerado pelo jornal britânico *The Guardian* como o mais emblemático filme *noir* de todos os tempos. Fonte: <www.theguardian.com/film/filmblog/2013/nov/29/top-10-film-noir>. Acesso em 13 jun. 2018.

Bogart em uma das sequências iniciais do filme em questão, quando seu personagem, o detetive particular Philip Marlowe, é recebido pelo potencial cliente, o general Sternwood,⁶⁸ em um orquidário, localizado dentro da casa deste último. Devido à temperatura alta do ambiente, Marlowe é forçado a se despir do paletó, e a arregalar as mangas da camisa social, resultando em um figurino semelhante ao utilizado por Geraldo de Barros.⁶⁹

Tais remissões ao universo imagético do cinema norte-americano da época, contudo, não foi o único tipo de diálogo estabelecido por Geraldo de Barros nessa fotografia. Apesar de ampliar sua esfera de citações em seus autorretratos fotográficos, de forma a incluir o cinema, Barros não deixou de dar prosseguimento à tradição da autorretratística desenvolvida nas esferas mais tradicionais da história da arte.

Figura 11: Retrato de Geraldo de Barros. Chico Albuquerque, 1950c.⁷⁰

Figura 12: Exposição *Fotoforma*, MASP, jan. 1951. Arquivo Geraldo de Barros, Genebra, Suíça.⁷¹

A esquematização da luz e a pose escolhida na Figura 7 remetem tanto ao cinema quanto às convenções das belas artes.⁷² Note como toda a configuração dada ao autorretrato segue artifícios retóricos e simbólicos herdados da tradição pictórica ocidental do retrato.⁷³ Primeiro, no escorço em três quartos da face, em conjunto com o esquema de iluminação, baseado no

⁶⁸ Interpretado pelo ator norte-americano Charles Waldron.

⁶⁹ Outro ponto de aproximação entre as imagens é o fato de que tanto Barros quanto Bogart estão sentados em uma cadeira.

⁷⁰ Fonte: <<http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/chico-albuquerque-pioneiro-da-fotografia-tupiniquim/>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

⁷¹ Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.15.

⁷² O que se apresenta como dado óbvio, uma vez que os próprios fotógrafos das celebridades de Hollywood se inspiraram em esquemas de luz e poses propagados pela tradição pictórica, como explicado anteriormente por Hicks e Nisperos.

⁷³ De acordo com Jacob Burckhardt, na passagem do século XV para o XVII, o retrato pictórico adquiriu novas conformações, que logo vieram a se tornar as convenções dominantes no gênero, entre elas, o autor pontua: a elaboração de jogo angular de luzes projetado sobre o modelo, que teve o objetivo de proporcionar nova dimensão significativa a todo o conjunto da face; o abandono quase total da pose em perfil em prol da postura do corpo – e sobretudo do rosto – em três quartos; a incorporação das mãos no retrato – no lugar do enquadramento limitado ao busto – tornou-se moda no período; por último, a inserção do retratado em um ambiente neutro com fundo escuro (BURCKHARDT, 2012, p.138-154).

claro e escuro, segue o mesmo padrão já explorado nos autorretratos anteriores em desenho e pintura. Segundo, na escolha pelo enquadramento do corpo em plano médio, mostrando as mãos,⁷⁴ o tronco e a face, diante de um fundo neutro. Se for levado em conta o negativo que deu origem ao autorretrato em questão, reproduzido na Figura 8, será visto que essas últimas soluções descritas não foram obtidas durante a captação da imagem, mas construídas no momento da ampliação, quando o artista delimitou o enquadramento em plano médio, e escureceu o fundo da cena.

Quanto ao uso de câmeras de grande formato e de lentes antigas, sexta regra apontada por Hicks e Nisperos para se obter um retrato aos moldes de Hollywood, Geraldo de Barros, em um primeiro momento, entre 1946 e 1947, fez uso de uma máquina fotográfica construída por ele mesmo, a partir de instruções de um manual de ofícios. E, somente em 1948, ele veio a adquirir uma câmera Rolleiflex, modelo de 1939 (FAVRE, 1999, p.127-128).

Figura 13: Retrato de Geraldo de Barros. German Lorca, 1960c. Acervo German Lorca.⁷⁵

Por último, convém ressaltar um detalhe curioso acerca das produções de Geraldo de Barros, no que tange à quinta regra proferida por Hicks e Nisperos, aquela referente à presença disseminada do cigarro como componente simbiótico da pose, nos retratos de astros de cinema. Apesar das constantes remissões aos filmes da época, presentes na maioria dos autorretratos que ainda serão analisados neste capítulo, o cigarro não esteve presente em nenhum deles.⁷⁶

Em sentido inverso, o uso do cigarro como elemento constituinte da pose encenada foi explorado no retrato de Geraldo de Barros produzido por Chico Albuquerque, em cerca de 1950, que apareceu na apresentação do artista na exposição *Fotoforma*, realizada no MASP, em 1951; e no retrato realizado por German Lorca, em cerca de 1960.

⁷⁴ Outro detalhe que vale ser sinalizado é o aspecto estranho da mão direita do artista que, no lugar de dispô-la aberta sobre a perna, optou por fechá-la provavelmente para esconder o botão de disparo do obturador ligado por cabo à câmera.

⁷⁵ Fonte: <www.germanlorca.com.br/retratos_02.html>. Acesso em: 17 jun. 2018.

⁷⁶ Somente em seu último autorretrato, integrante da série “Sobras”, será possível observar, com relativa dificuldade, Geraldo de Barros portando uma cigarrilha.

1.5 As experimentações com o meio fotográfico

Em *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*, Heloisa Espada explica como – devido à escassez de referências disponíveis e à inexistência de centros de ensino profissional a preços acessíveis – a formação de Geraldo de Barros ficou marcada pela condição autodidata. O artista transitou por vários grupos e correntes artísticas e explorou inúmeras técnicas e meios expressivos, entre os quais fotografia, pintura, desenho, gravura, design gráfico e mobiliário. Tal circunstância, a princípio adversa, proveu as bases do forte caráter experimental que marcou a sua trajetória e resultou em uma produção na qual coexistiram influências heterogêneas e descontinuidades de linguagens, além de um conjunto vasto de procedimentos formais e de estratégias discursivas. Características que, segundo Espada, tornam mais complexa a obra de Barros e impossibilitam qualquer tentativa de interpretação unilateral (ESPADA, 2006, p.13-17).

Figura 14: *Autorretrato*. São Paulo, 1950. Coleção Fabiana de Barros.⁷⁷

Figura 15: *Fotografando (Autorretrato)*. São Paulo, 1950. Coleção Fabiana de Barros.⁷⁸

Com o intuito de não sucumbir a tal reducionismo crítico, a autora buscou identificar as influências sofridas por Barros na realização da série “Fotoformas”. Na interpretação da autora, para Barros “a fotografia não era um fim, era um meio de investigação e experimentação artística assim como a pintura e a gravura” (ESPADA, 2006, p.132). Para ela, “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” (ESPADA, 2006, p.139).⁷⁹

⁷⁷ Fotografia em papel de gelatina/prata. Fonte: BARROS (org.), 2013, p.15.

⁷⁸ Fotografia em papel de gelatina/prata. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.98.

⁷⁹ Além dos aspectos apontados por Heloisa Espada, Tadeu Chiarelli pontuou o mecanismo de apropriação, enquanto procedimento poético, como um dos fatores-chave para a compreensão das singularidades e do ineditismo da série “Fotoformas” frente ao ambiente artístico brasileiro da primeira metade do século XX (CHIARELLI, 2004).

Por sua vez, tal uso dado à técnica fotográfica tratou-se de experiência pioneira no campo da fotografia brasileira de acordo com os pesquisadores Helouise Costa e Renato Rodrigues. A busca pelo novo, a negação do aspecto documental da fotografia, o rompimento com a perspectiva linear e a valorização do acaso, foram valores modernos que, de forma precursora e marcada pelo caráter intuitivo, Geraldo de Barros, German Lorca, José Yalenti e Thomas Farkas, aplicaram em suas produções fotográficas naquele momento marcado igualmente pelo intenso processo de urbanização e industrialização da cidade de São Paulo, assim como pela renovação cultural proporcionada pela inauguração do MASP e do MAM-SP (COSTA; SILVA, 2004, p.36-47).

Figura 16: *Autorretrato* (1949). Santos, Brasil. Acervo: Musée de l'Elysée, Lausanne.⁸⁰

Neste sentido, em praticamente toda a sua produção fotográfica, Barros experimentou e interviu em cada etapa da produção da imagem, desde a fabricação do próprio aparato fotográfico,⁸¹ nas estratégias de construção da cena,⁸² passando pelo momento da revelação,⁸³ até chegar à ampliação das fotografias⁸⁴ (COSTA; SILVA, 2004, p.36-47).

Em relação às experimentações feitas no momento de ampliação das fotografias, constatou-se que, na maioria dos casos, o artista não respeitava as proporções originais do negativo de formato quadrado, reenquadrando a imagem na ampliação. Observou-se também que Barros se apropriava de um mesmo negativo para transformá-lo em imagens distintas com

⁸⁰ Fotografia em papel de gelatina/prata, 28,6 cm x 28,5 cm. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.72.

⁸¹ Na fotografia *Na Janela*, de 1949, Geraldo de Barros usou cartão perfurado com alfinete como diafragma da câmera, segundo depoimento do próprio artista registrado no “4º Seminário de Arte Fotográfica”, *BFC*, n.43, nov. 1949, p.17. Acervo IMS (cópia digitalizada).

⁸² Por meio da escolha dos temas e motivos a serem fotografados, iluminação, pose, enquadramento, ângulo de visão, tempo de exposição da imagem, entre outros.

⁸³ Quando manipulava os negativos por meio de interferências – tais como incisões de gravura e pintura a nanquim ou da técnica da montagem com superposição de pedaços de filmes entre placas de vidro –, Barros convertia os negativos em um tipo novo de matriz reprodutível.

⁸⁴ Isso também pode ser observado quando o artista recortou fotografias de maneira irregular e as fixou sobre suportes, transformando-as em espécies de esculturas, como na Figura 41.

títulos próprios, como ocorreu entre o par *Autorretrato* (Figura 14) e *Fotografando (Autorretrato)* (Figura 15), ambos produzidos em 1950.

Desenvolvimento similar de construção da imagem a partir da exploração de tentativas pôde ser verificado no *Autorretrato* (Figura 16), de 1949.⁸⁵ Comparando-se os dois registros produzidos na ocasião (Figura 17 e Figura 18), verifica-se como Geraldo de Barros, por um lado, se baseou em critérios técnicos para ajustar a fotometria da cena, e, por outro, precisou agir de forma intuitiva para encontrar a posição correta das pernas de modo a enquadrar seu rosto. A decisão de cruzar as pernas foi associada posteriormente à ação de achatar as baixas luzes do negativo escolhido, que já era mais contrastado que o descartado, inclusive.

Figura 17: Negativo que deu origem à Figura 16. São Paulo, 1949. Acervo IMS (aquisição).⁸⁶

Figura 18: Negativo produzido na mesma ocasião do utilizado no autorretrato da Figura 16. São Paulo, 1949. Acervo IMS (aquisição).⁸⁷

Tais procedimentos somados tiveram como resultado a imersão do rosto de Geraldo de Barros em uma ampla moldura negra, que envolveu a imagem em um clima de mistério e suspense.⁸⁸ Suspense que remete mais uma vez aos filmes norte-americanos do período, em especial, aos de estilo *noir*.⁸⁹

⁸⁵ Esse autorretrato estava entre as 53 imagens da série “Fotoformas” – escolhidas pelo curador do Musée de l’Élysée Charles-Henri Favrod – que foram ampliadas, mediante autorização de Geraldo de Barros, por Christophe Brandt no Atelier La Chambre Claire em 1993 (GIRARDIN, 2013, p.125-130).

⁸⁶ Ver nota 59.

⁸⁷ Idem à nota anterior.

⁸⁸ Atente-se também para o fato de Barros ter optado por olhar em direção contrária à da luz. Essa característica será analisada mais adiante, quando o autorretrato em questão for comparado ao *Autorretrato* (Figura 31) mais emblemático do artista, realizado no mesmo ano.

⁸⁹ Tal atmosfera de suspense também remete ainda, no presente caso, à suspensão – um dos procedimentos de cunho alegórico acionados por Geraldo de Barros na série “Sobras”, tal como será apontado pelo estudioso Tadeu Chiarelli no capítulo III. Dessa forma, em *Autorretrato*, o artista obteve, por outras vias, o mesmo efeito de deslocamento do sentido original do referente da imagem, abrindo-a para uma pluralidade de significados.

1.6 Geraldo de Barros e os filmes *noir*

O termo “filme *noir*” foi utilizado pela primeira vez pelo escritor italiano Nino Frank, no artigo “Um novo gênero ‘policial’: A aventura criminal”,⁹⁰ publicado em 1946, alguns anos depois do lançamento das primeiras produções cinematográficas que vieram a ser catalogadas como pertencentes ao estilo em questão. Em seu texto, Frank enumerou quatro filmes então recém lançados na França como exemplos desta nova corrente: *Relíquia Macabra*, de 1941, *Pacto de Sangue*, *Laura*, e *Até a vista, querida*, de 1944.⁹¹ Para o crítico, essas produções não deveriam mais ser enquadradas como pertencentes ao gênero policial, mas caracterizadas como aventuras criminais, ou melhor, filmes de psicologia criminal.

No lugar da agitação fornecida pelas cenas de perseguições a cavalo dos filmes de faroeste, estilo dominante na década de 1930 nos Estados Unidos, o dinamismo do *noir* era obtido a partir da apresentação de mortes violentas e tramas mirabolantes repletas de enigmas a serem elucidados pelo protagonista da história. No entanto, o roteiro não girava em torno da resolução do mistério colocado pelos inúmeros enigmas, mas ao redor das ações e reações do protagonista. A tessitura e conclusão lógica dos eventos mostrados, ainda de acordo com Frank, ocupavam posição secundária na história. O enfoque dos filmes *noir*, em sua leitura, estava na psicologia enigmática dos personagens.

Figura 19: *Autorretrato*. Santos, 1949. Acervo Sesc-SP.⁹²

Em análise mais recente, a autora norte-americana Joan Copjec afirmou não haver consenso entre a crítica especializada acerca da condição do filme *noir* como um gênero cinematográfico, nem mesmo como um corpo coerente de obras. Há antes, segundo ela, a

⁹⁰ Tradução livre do original: “Un nouveau genre ‘policier’: L’aventure criminelle”. Artigo publicado no número 61 da revista *L’Ecran Français*, em 28 ago. 1946. O texto na íntegra foi disponibilizado pelo site *Mon Cinéma à Moi* em 28 ago. 2016. Fonte: <moncinemaamoi.blog/2016/08/28/laventure-criminelle-par-nino-frank/>. Acesso em 13 jun. 2018.

⁹¹ Os quatro filmes foram lançados na França somente em julho de 1946.

⁹² Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.72.

percepção de um conjunto de métodos empregados de forma comum em diferentes filmes, que passam a receber, dessa maneira, a caracterização de *noir*.

As soluções mais recorrentes, de acordo com Copjec, seriam: 1ª, o protagonista, em geral, está representado pela figura de um detetive moralmente ambíguo;⁹³ 2ª, a presença de uma contra protagonista caracterizada como uma *femme fatale*;⁹⁴ 3ª, o desenvolvimento da história em um ambiente urbano; 4ª, a presença de um narrador; 5ª, uma estrutura de roteiro complexa e confusa; 6ª, a iluminação baseada no claro e escuro;⁹⁵ 7ª, o uso de enquadramentos enviesados,⁹⁶ entre outras.

Em *Autorretrato*, de 1949 (Figura 19), Geraldo de Barros de novo se retratou cercado por uma atmosfera de mistério. Na imagem pode-se visualizar um homem que não revela seu rosto, subindo escadaria localizada em sítio sombrio e obscuro. Uma fonte de luz pontual e dura, vinda de um ângulo superior, se projeta sobre o corpo do desconhecido, conferindo-lhe destaque na composição. O restante do ambiente encontra-se na obscuridade. Essa fotografia de caráter soturno foi realizada por Geraldo de Barros na cidade de Santos com a ajuda de um amigo.⁹⁷ O efeito de suspense, similar ao da Figura 16, foi obtido agora a partir de conjunto diferentes estratégias.

Após regular o tempo de exposição e abertura do diafragma da câmera, Barros solicitou ao colega que disparasse o *flash* em sua direção inúmeras vezes enquanto simulava subir as escadas.⁹⁸ Depois, ele verticalizou o enquadramento da cena, originalmente quadrado, para

⁹³ No lugar da clássica figura do herói, o protagonista dos filmes *noir* atua como um anti-herói, sendo, em geral, um sujeito individualista, isolado, interesseiro e, em muitos casos, violento.

⁹⁴ Em português, o termo significa fêmea fatal, arquétipo recorrente nos filmes *noir*. A contra protagonista feminina, em geral, representa um perigo para o personagem principal da trama. Muitas vezes porque ela possui más intenções em relação a ele, ou porque seu envolvimento com o protagonista faz com que este se insira em uma situação de risco que pode lhe custar a própria vida.

⁹⁵ A fotografia dos filmes *noir* foi fortemente inspirada pelo movimento cinematográfico conhecido como expressionismo alemão, que inaugurou o uso do alto contraste entre luz e sombra, com intuito de conferir dramaticidade visual para a história, e de contribuir narrativamente com o roteiro – a fotografia remetia à ambiguidade moral dos personagens ao apresenta-los tragados em ambientes fortemente divididos entre luz e sombras. Os filmes *noir* também exploraram de maneira criativa planos com silhuetas acentuadas, a interação da contraluz com diferentes efeitos de fumaça, cenas nas quais os personagens estão mergulhados em sombras, padrões de linhas criados pelas persianas de janelas que conferiam ainda mais interesse aos cenários e à ação desenvolvida pelos interpretres. Esta última característica também foi apontada anteriormente por Hicks e Nisperos a respeito dos retratos de astros de cinema nos moldes de Hollywood.

⁹⁶ De forma frequente, eram acionados recursos visuais para criar imagens que causavam desconforto e desorientação, por meio de ângulos enviesados de câmera, enquadramentos inclinados de cima para baixo ou o inverso, entre outros.

⁹⁷ Segundo o documento *Variações de enquadramento – Fotografias Geraldo de Barros – 1947-1954*, Barros contou com a ajuda de um amigo, contudo, não há descrição acerca de quem era essa pessoa (BARROS; FAVRE, 2015, p.63).

⁹⁸ Segundo o mesmo documento, mencionado na nota anterior, o tempo de exposição foi de oito minutos (BARROS; FAVRE, 2015, p.63).

eliminar as áreas do primeiro plano – o corrimão da escada e a parede no canto esquerdo da cena – que haviam ficado estouradas devido aos sucessivos disparos de *flash*. O procedimento de retirar o corrimão foi mais simples do que o de escurecer a região triangular da parede iluminada, sinalizada no contato com linhas azuis feitas a caneta (Figura 20). Para escurecê-la, Barros precisou deixar essa porção do negativo exposta à luz durante longo período no momento da ampliação, enquanto recorreu ao uso de máscaras para bloquear o restante da imagem.⁹⁹

Figura 20: Contato *vintage* do negativo que deu origem ao autorretrato da Figura 15. São Paulo, 1949. Coleção Musée de l'Elysée.¹⁰⁰

Figura 21: Negativo que deu origem à Figura 15. Santos, 1949. Acervo IMS (aquisição).

Neste autorretrato, e no anterior, além da indumentária escolhida e da iluminação construída por Geraldo de Barros, a ambientação urbana e de feição noturna também faz alusão ao cinema *noir* da época. Note as semelhanças formais e temáticas entre o autorretrato e cenas extraídas de dois filmes pertencentes a essa vertente, o primeiro, *Beco sem saída*,¹⁰¹ de 1937, estrelado por Humphrey Bogart, no papel de “Baby Face” Martin. E o segundo, novamente protagonizado por Bogart, agora como Sam Spade, detetive particular no filme *Relíquia Macabra*.¹⁰²

De acordo com a filósofa norte-americana Joan Copjec, a estrutura narrativa do filme *noir* se difere da clássica história dos filmes de detetives,¹⁰³ calcada na apresentação em

⁹⁹ O artista poderia ter recortado essa parte do negativo e depois o fixado sobre placas de vidro, como procedeu em outras fotografias da série, porém, como se pode verificar a partir do negativo (Figura 21), ele não realizou tal procedimento. O que levou à conclusão do uso de máscaras durante a ampliação.

¹⁰⁰ Desenhos sobre impressões em gelatina de prata, 6 cm x 6 cm (aprox.). Tiragens realizadas e desenhadas pelo artista. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.100.

¹⁰¹ Título original: *Dead End*. Estrelado por Humphrey Bogart e Sylvia Sidney. Fonte: <www.imdb.com/title/tt0028773/>. Acesso em 18 jun. 2018.

¹⁰² Título original: *The Maltese Falcon*. Estrelado por Humphrey Bogart e Mary Astor. Fonte: <www.imdb.com/title/tt0033870/?ref_=nv_sr_1>. Acesso em 18 jun. 2018.

¹⁰³ Que se baseavam em uma estrutura dialética, tanto em termos narrativos quanto formais, de organização do universo narrativo do filme. Esse tipo de estruturação estava calcada no paralelismo tipológico entre a figura do herói – em geral um detetive – e o criminoso, desmascarado ao final pelo

sequência de pistas, verdadeiras ou falsas, que, serão utilizadas pelo detetive para solucionar o mistério em torno do qual se constitui a trama. Mistério cuja solução será apresentada, ao final do filme, de forma clara e completa ao espectador.

Figura 22: Cena do filme *Beco sem saída*. Direção de William Wyler. Estados Unidos, 1937. Acervo: John Springer Collection/Corbis/Getty Images.¹⁰⁴

Figura 23: Cena do filme *Relíquia Macabra*. Direção de John Huston. Estados Unidos, 1941. Acervo: Silver Screen Collection/Getty Images.

Nos filmes *noir*, ao contrário, o fechamento narrativo e a resolução lógica da história nunca se observa em caráter definitivo. No lugar do desenvolvimento tradicional dos filmes policiais, calcado em causas e consequências óbvias e claras – mesmo que seus roteiros sejam repleto de pistas falsas, de enganos, e de reversões súbitas –, os acontecimentos dos filmes *noir* estruturam-se a partir de mundos fragmentados e inconsistentes, que aparentam ser incompreensíveis até mesmo para os próprios personagens da história, e mais ainda para os espectadores (COPJEC, 1993, p.VII-XII).

De acordo com o estudioso Rubens Fernandes Junior, Geraldo de Barros, em seus autorretratos, não rompia com o referente da imagem a partir da manipulação do negativo, mas através de sua atuação para a câmera. O artista despersonalizava a referência do autorretrato,

---

primeiro, e na montagem paralela do desenvolvimento das ações dessa dupla de personagens. Esse sintagma de alternância se superpunha, na maioria dos casos, a qualquer dimensão e individualidade psicológica dos personagens. Por exemplo, em cenas de perseguição, de antemão o espectador, acostumado com tais tipos de filmes, já esperava ver as ações alternadas, por meio da montagem paralela, do herói e do criminoso, mais do que qualquer desenvolvimento interno dos personagens. De acordo com a autora, neste tipo de filme, “o suspense é produzido na medida em que a estrutura consegue suspender a psicologia; isto é: na medida em que o que sabemos dos personagens e das habilidades do perseguidor e do perseguido é superado pelo pressuposto técnico de que a próxima imagem tem o poder de reverter todas as nossas expectativas e tornar irrelevante qualquer perfil psicológico dos personagens” (COPJEC, 1993, p.VIII). Tradução livre do original: “Suspense is produced to the extent that the structure manages to suspend psychology; that is: to the extent that what we know of the characters and abilities of pursuer and pursued is superseded by the technical assumption that the next image has the power to reverse all our expectations and render any psychological profile of the characters irrelevant.”

¹⁰⁴ Fonte: <www.gettyimages.co.uk/license/526904464>. Acesso em: 18 jun. 2018.

ou seja, sua própria figura, ao oferecer diferentes encenações de si mesmo para o aparelho fotográfico (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.26).

No entanto, a partir da análise dos autorretratos da Figura 16, da Figura 19, e de *Marginal, marginal...* (Figura 24),¹⁰⁵ realizados em 1949, verificou-se que Barros também manipulou o negativo durante a ampliação para conseguir os resultados esperados, não se contentando apenas em atuar para a câmera.

Além de tal postura performática, Rubens Fernandes Junior também enfatizou a presença nítida do contexto nos autorretratos realizados por Geraldo de Barros durante a juventude (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.26).

O exame de tais fotografias, contudo, sinaliza novamente para conclusões contrárias às proferidas pelo estudioso. Percebeu-se que Barros, na verdade, parece ter feito questão de retirar qualquer contexto espacial maior das imagens. Tal como atribuído por Joan Copjec aos filmes *noir* do período, os autorretratos do artista parecem não ter tido a intenção de construir uma narrativa clara e concisa, mas antes fragmentada e aberta a diferentes interpretações.

1.7 A marginalidade do artista moderno

Figura 24: *Marginal, Marginal...* São Paulo, 1949. Coleção Mario Cohen.¹⁰⁶

Semelhante recurso de remodelar a iluminação original da cena, durante a ampliação no laboratório, também aconteceu no decorrer da produção do autorretrato intitulado *Marginal, Marginal...* (Figura 24), de 1949.¹⁰⁷ No negativo escolhido para ser ampliado (Figura 25), a imagem de Geraldo de Barros surge do lado de fora do que parece ser uma residência, mirando a câmera através da janela e batendo os dedos na cobertura de vidro.

¹⁰⁵ A ser analisado no item 1.7 *A marginalidade do artista moderno*, p.28.

¹⁰⁶ Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.73.

¹⁰⁷ Barros também designou tal foto por *Thalassa... Thalassa... (Autorretrato/Homenagem a Ezra Pound)*, para aludir ao livro “Os cantos” de Ezra Pound (ESPADA, 2014, p.50).

Note que o registro foi realizado durante o dia, dado que não está evidente na imagem final, mas que pode ser depreendido a partir do contato no formato original quadrado. Na ampliação, ao retirar a porção de céu iluminada do canto direito, o artista deu destaque ao canto esquerdo do quadro, que estava imerso na sombra. Tal decisão, fez com que a luz do sol projetada sobre ele parecesse a iluminação artificial de um poste, dando a sensação de que a cena registrada ocorrera à noite.

Figura 25: Contato *vintage* do negativo que deu origem ao autorretrato da Figura 24. São Paulo, 1949. Acervo IMS (aquisição).¹⁰⁸

Figura 26: Negativo produzido na mesma ocasião do utilizado no autorretrato da Figura 24. São Paulo, 1949. Acervo IMS (aquisição).¹⁰⁹

Heloisa Espada, que também analisou essa obra, enfatizou a transparência do vidro, a silhueta construída pelo contraluz, e a estrutura formada pela esquadria da janela como alusões às fotografias da série “Fotoformas” de ênfase geométrica (ESPADA, 2014, p.44).

Contudo, mais do que uma referência aos aspectos formais presentes em inúmeras fotografias da série “Fotoformas”, considera-se que tais características, apontadas pela autora, resultaram da apropriação de estilemas característicos dos filmes *noir*, que exploravam a imersão dos personagens em ambientes divididos entre luz e sombras, além de planos com silhuetas marcantes, como apontado anteriormente.

De acordo com o pesquisador francês Marc Vernet, em “Filme *noir* na beira da desgraça”,¹¹⁰ o motivo explorado por Barros em *Marginal, marginal* – o da invasão sorrateira de um domicílio qualquer no meio da noite – trata-se de uma situação narrativa explorada de forma recorrente pelo cinema de suspense desde cerca de 1915 (VERNET, 1993, pp.1-31).

¹⁰⁸ Desenhos sobre impressões em gelatina de prata, 6 cm x 6 cm (aprox.). Tiragens realizadas e desenhadas pelo artista. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.100.

¹⁰⁹ Ver nota 59. No acervo do Musée de l’Elysée consta contato fotográfico produzido em 1949 deste negativo, com dimensões de 6,4 cm x 6,1 cm (GIRARDIN, 2014, p.117). No entanto, o fato do artista não ter produzido ampliações deste registro confirma a premissa de que ele descartou tal versão como possibilidade a ser explorada na ocasião.

¹¹⁰ Tradução livre do título original: “Film noir on the edge of doom”.

Um dos filmes utilizados como exemplo pelo autor, *Jogando a vida*, de 1931, inclusive, apresenta inúmeras semelhanças com o autorretrato de Geraldo de Barros. Além do compartilhamento da mesma situação, é possível enumerar diversos pontos em comuns entre as duas obras.

Figura 27: Cenas do filme *Jogando a vida*. Direção: Fred Niblo. Estados Unidos, 1931.¹¹¹

Em termos técnicos, esse tipo de cena¹¹², de acordo com Vernet, era comumente iluminada de forma parcial, a partir do uso de luzes pontuais, que resultavam em cenários marcados pelo forte contraste entre luz e sombra. Em geral, a fonte de luz poderia ser colocada ao lado da câmera, para isolar a figura humana contra o fundo escuro – o que pôde ser observado no autorretrato de Barros, produzido em Santos (Figura 19) –, ou na posição oposta à câmera, para explorar o efeito de contraluz e criar uma silhueta contra o fundo mais claro, o que, por sua vez, parece ter sido o recurso explorado por Barros no autorretrato *Marginal, marginal...*

Segundo Vernet, essa luminosidade pontual representava a fonte principal de luz do cenário, responsável pelas sombras densas e marcantes. O alto contraste de tons fornecidos por tal esquema era o elemento visual encarregado de caracterizar o aspecto soturno da cena. Esses esquemas de iluminação eram mostrados como naturalmente presentes nos espaços onde ocorriam as ações do filme, por meio da ambientação noturna do acontecimento e do uso de elementos pontuais de luminosidade, como postes de luz (VERNET, 1993, p.9).¹¹³

O que, de fato, foi a solução explorada em *Marginal, marginal...*, quando Barros foi capaz de fazer os raios do sol que incidiam verticalmente sobre a cena parecerem a claridade de um poste de luz que estaria iluminando a ação transcorrida no meio da noite.

Em um dos ensaios efetuados nesta mesma ocasião (Figura 26), Barros explorou possibilidades opostas. Primeiro, posicionou a câmera do lado de fora da casa para emular a perspectiva de um observador localizado na rua. Segundo, restringiu o enquadramento a uma

¹¹¹ Título original: *The big gamble*. Estrelado por William Boyd e Dorothy Sebastian. Fonte: <www.imdb.com/title/tt0021659/?ref_=rvi_tt>. Acesso em 21 jun. 2018.

¹¹² Que incluiu também episódios de vingança e de perseguições de carros.

¹¹³ Inclusive, o autor explica que, em alguns casos, o restante da cena poderia ser parcamente iluminado pela luz do dia (VERNET, 1993, p.9).

porção mais restrita da janela e a enquadrava lateralmente, incluindo a região da porta no quadro. Terceiro, dessa vez encenou a ação de alguém se movendo em direção à porta, possivelmente para abri-la.

Figura 28: Cenas do filme *Casablanca*. Direção: Michael Curtiz. Estados Unidos, 1942.¹¹⁴

Ainda quanto a *Marginal, marginal...*, de acordo com Rubens Fernandes Junior, essa fotografia “carrega uma centelha de transformação maior do que pode parecer e do que foi inicialmente analisado”. Nela, como nas demais, o artista estava buscando experimentar com a fotografia. Primeiro, por meio do uso do cartão perfurado no lugar do obturador, que resultou na aparência desfocada da imagem. Segundo, por meio do longo tempo de exposição, cerca de cinco minutos, o que permitiu a captação do movimento borrado das mãos do artista. Para Fernandes Junior, essa aproximação de cunho mais conceitual da fotografia, sinalizou o novo direcionamento que Barros resolveu dar à sua pesquisa poética, a partir de um olhar “avesso aos automatismos da câmera” e à “previsibilidade nos resultados” (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.17-18).

Seguindo novamente a pista deixada por Tadeu Chiarelli acerca dos diálogos empreendidos por Geraldo de Barros com a cultura cinematográfica norte-americana da época, atentou-se para o fato de que, quando observados em conjunto, os últimos três autorretratos analisados (Figura 16, Figura 19 e Figura 24) poderiam compor certa sequência fílmica que remontaria ao cinema *noir* norte-americano dos anos 1940.

Além desse aspecto de viés narrativo, a indumentária escolhida por Barros para a caracterização do personagem encenado nesses autorretratos, assemelhava-se a um tipo muito comum de figurino, como aquele usado por Humphrey Bogart (sobrecasaca e chapéu), nas últimas sequências do filme *Casablanca*, de 1942.

Como será abordado no item seguinte, não é gratuita esta relação entre a fotografia de Barros e o personagem estrelado por Humphrey Bogart em *Casablanca*. No filme, o ator dá

¹¹⁴ *Casablanca* estreou nos Estados Unidos em novembro de 1942, e no Brasil no mês seguinte, foi um sucesso mundial de público e venceu o Oscar de 1943. Foi estrelado por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman. Fonte: <www.imdb.com/title/tt0034583/>. Acesso em 13 mai. 2017.

vida a Rick Blaine, figura excêntrica e peculiar que, apesar de comandar a casa noturna de shows e jogos mais afamada da cidade, aparenta ser alguém solitário, reservado, de personalidade forte e envolto em um passado sombrio. Tais aspectos, que estruturam o caráter enigmático e independente de Blaine, são enfatizados logo no começo do filme, em diálogo travado entre ele e Ferrari, dono de um estabelecimento concorrente, interpretado por Sydney Greenstreet:

Greenstreet: – Olá, Rick.

Bogart: – Olá, Ferrari.

Bogart: – Como vão os negócios no Blue Parrot?

Greenstreet: – Vão bem, mas eu gostaria de comprar o seu Café.

Bogart: – Ele não está à venda.

Greenstreet: – Você não ouviu minha oferta.

Bogart: – Ele não está à venda por nenhum preço.

Greenstreet: – O que você quer pelo Sam?¹¹⁵

Bogart: – Eu não compro nem vendo seres humanos.

Greenstreet: – Que pena. Esta é a principal *commodity* do *Casablanca*. Nós poderíamos ganhar uma fortuna juntos com o comércio de refugiados no mercado negro.

Bogart: – Suponha que você cuide do seu negócio e eu cuide do meu.

Greenstreet: – Suponha que perguntássemos ao Sam. Talvez ele queira fazer uma mudança.

Bogart: – Suponha que sim.

Greenstreet: – Meu caro, quando você vai perceber que neste mundo de hoje *o isolacionismo já não é uma política muito prática?* (CASABLANCA, 1942, grifo da autora).¹¹⁶

---

¹¹⁵ Pianista e cantor do Café do Rick, encenado pelo ator Dooley Wilson. Ele quem interpreta a música-tema do filme *As Time Goes By*, escrita por Herman Hupfeld em 1931. Fonte: <www.whatculture.com/film/12-reasons-why-casablanca-is-the-greatest-film-of-all-time?page=6>. Acesso em: 13 mai. 2017.

¹¹⁶ Tradução livre do original: Greenstreet: – Hello, Rick. / Bogart: – Hello, Ferrari. / Bogart: – How's business at the Blue Parrot? / Greenstreet: – Fine, but I'd like to buy your Cafe. / Bogart: – It's not for sale. / Greenstreet: – You haven't heard my offer. / Bogart: – It's not for sale at any price. / Greenstreet: – What do you want for Sam¹¹⁶? / Bogart: – I don't buy or sell human beings. / Greenstreet: – Too bad. That's Casablanca's leading commodity. In refuges alone, we can make fortune if you work with me through the black market. / Bogart: – Suppose you run your business and let me run mine. / Greenstreet: – Suppose we ask Sam. Maybe he'd like to make a change. / Bogart: – Suppose we do. / Greenstreet: – My dear reckon, when will you realize that in this world today isolationism is no longer a practical policy? (CASABLANCA, 1942).

Isolacionismo é o termo que Ferrari utiliza para qualificar como enxerga as atitudes tomadas por Blaine. Pode-se dizer que no filme Ferrari representa o *status quo*, ou seja, alguém pragmático que opera conforme convenções e normas aceitas socialmente. Blaine inicialmente também aparenta ser conivente com as arbitrariedades e injustiças de seu meio. Porém, ao longo do filme, o personagem de Bogart revela-se como uma espécie de anti-herói, ser idealista e de espírito livre que, dotado de senso maior de justiça, age de acordo com seus princípios, mesmo que isso pudesse lhe custar a manutenção de sua posição social, conforto e segurança.

1.8 A ambígua relação de Geraldo de Barros com o Foto Cine Clube Bandeirante

De acordo com a pesquisadora Heloisa Espada, a participação de Barros no FCCB foi pontuada por contradições entre o artista e a maioria dos demais integrantes do Clube, podendo ser dividida em dois períodos: o primeiro, nomeado por “tempo de conflito”, entre 1949 e 1950, quando o culto à especificidade da linguagem fotográfica, proferido pela *straight photography*,¹¹⁷ era a corrente dominante no Bandeirante; e o “tempo de conciliação”, por volta de 1952, quando o *Boletim* passou a publicar as fotografias experimentais produzidas por Barros, nos anos anteriores, após a instituição ter incorporado certos princípios formais da arte abstrata (ESPADA, 2004, p.37).

No primeiro momento, Espada sinalizou que o culto à especificidade da linguagem fotográfica e a ênfase no rigor técnico eram os valores em voga no FCCB. Geraldo de Barros, no sentido contrário, percebia a fotografia como um processo mais próximo daquele da gravura. Dentre as estratégias mais exploradas nas fotografias que realizou, no período entre 1949 e 1950, estavam a submissão do negativo a múltiplas exposições durante a captura da imagem, as montagens de recortes de negativos sobre placas de vidro, além da incorporação de técnicas híbridas, oriundas da gravura e do desenho, tais como: incisões com ponta-seca sobre o negativo e marcações pintadas a nanquim sobre o negativo. Para os dirigentes do FCCB, contudo, esses procedimentos eram considerados impuros e artificiais, não sendo vistos como técnicas fotográficas (ESPADA, 2014, p.49).

O período de conciliação se deu após toda a movimentação cultural promovida pela inauguração do MASP e do MAM-SP, e pelo destaque que a abstração recebeu na 1ª. Bienal

---

¹¹⁷ “Tendência moderna surgida nas primeiras décadas do século XX, em contraposição ao pictorialismo, em favor de uma fotografia ‘pura’ ou ‘direta’, que seria uma forma de arte pela exploração criativa de seus próprios meios: a luz, o enquadramento, o corte, além do cuidado extremo com a ampliação fotográfica. Os principais expoentes da *straight photography* foram Alfred Stieglitz, Paul Strand, Charles Sheeler, Edward Weston, Anselm Adams e Imogen Cunningham” (ESPADA, 2014, p.50).

de São Paulo. Segundo Espada, o Bandeirante não ficou imune a tais influências, e passou a dialogar com os discursos em prol das formas puras e abstratas. Além desse fator, Geraldo de Barros também havia começado a figurar na imprensa como um jovem talento ligado à arte abstrata e concreta, após ter sido premiado na 1ª Bienal Internacional de Arte, em 1951 (ESPADA, 2014, p.46).

Quatro anos depois de produzir *Marginal, marginal...*, no final de 1953, o próprio artista foi um dos responsáveis, junto com Aldemir Martins, pela exibição das fotografias dos membros do Bandeirante na II Bienal de Arte de São Paulo.¹¹⁸ Fotografias que Barros caracterizou como “cartão de amostra, o elemento de convicção”, enfatizando, aliás, que não havia sido Aldemir Martins e ele os responsáveis por conquistar a sala para a exposição das fotografias do FCCB, mas que a “sala foi conseguida pela qualidade das fotografias dessa coleção, qualidade que vencia os argumentos contrários, conquistava apaixonados defensores e a todos convencia” (BARROS, 2013b, p.273).¹¹⁹

***

Todos os autorretratos de Geraldo de Barros, analisados neste primeiro capítulo, foram produzidos durante o período de conflito entre o artista e os membros do Fotoclube. Segundo Heloisa Espada, por meio do conceito de marginal, explorado na Figura 24, Barros quis transmitir a percepção que tinha de sua condição solitária dentro do próprio FCCB, do qual foi membro entre 1949 e 1962 (ESPADA, 2014, p.36).

O artista submeteu *Marginal, marginal...* ao 5º Seminário de Arte Fotográfica do Bandeirante, em janeiro de 1950, o último do qual participou (ESPADA, 2014, p.40). A fotografia recebeu algumas críticas da mesa de jurados. Primeiramente, de forma unânime, eles não consideraram que o título dado à obra se adequava ao resultado obtido, e pediram explicação a Barros, que afirmou ter tentado transmitir o conceito de “marginal”, que concebia como “uma pessoa que se encontra mais ou menos à margem da vida, indecisa mesmo sobre a atitude a tomar”. Apesar da resposta, os jurados seguiram não percebendo a validade do título escolhido. O presidente da instituição, Eduardo Salvatore sinalizou que o sujeito parecia,

---

¹¹⁸ Após o cancelamento da participação de algumas delegações estrangeiras, junto com Aldemir Martins, Barros propôs ao diretor do MAM-SP, Wolfgang Pfeiffer, que as salas fossem ocupadas com fotografias dos membros do Bandeirante. Mediante autorização, eles entraram em contato com Eduardo Salvatore, presidente da entidade na ocasião, e selecionaram imagens de caráter predominantemente abstrato para serem exibidas na II Bienal (ESPADA, 2014, p.47).

¹¹⁹ Texto escrito por Geraldo de Barros, em 1954, e publicado em uma das edições do *Boletim Foto Cine*, folhetim organizado pelo Bandeirante (BARROS, 2013b, p.273-275).

inclusive, querer entrar no ambiente do qual fora privado, e, dessa forma, anular sua condição de marginal.¹²⁰

Outro sócio do FCCB, Angelo Nuti, por sua vez, criticou a falta de rigor técnico da fotografia. O que levou Salvatore a se colocar em defesa de Geraldo de Barros, a despeito das próprias objeções, afirmando não considerar o domínio técnico elemento de relevância no exemplo em questão, mas o tema desenvolvido. De qualquer forma, para Salvatore, a técnica, na verdade, teria sido utilizada com sucesso, servindo aos objetivos colocados previamente pelo artista. O uso do cartão perfurado no lugar do obturador da câmera e o recurso do contraluz resultaram em imagem com pouca nitidez de fato. No entanto, essa difusão, combinada à tonalidade mais escura da cena, enfatizou o clima de mistério que o tema pedia, de acordo com Salvatore. Após as considerações deste, a banca concluiu que Geraldo de Barros tivera êxito nesse trabalho por conseguir executar adequadamente na fotografia a tarefa que se havia se colocado *a priori*.¹²¹

A caracterização do personagem de Humphrey Bogart no filme *Casablanca*, realizada no item anterior, como alguém incompreendido e apartado de seu meio social pode muito bem ter sido a imagem idealizada que Barros formulou de si mesmo como forma de se autoafirmar no ambiente do Bandeirante que, para ele, hostilizava não apenas todo o conjunto de procedimentos que explorava, mas também sua própria figura individual.¹²²

Não é à toa que o artista se representou na charge (Figura 29) publicada no *Boletim* do FCCB, de junho de 1950, no lugar destinado à sua fotografia. Na charge, assinada por “Geraldo”, o artista desenhou a sala onde ocorriam os seminários fotográficos, repleta de sócios uniformizados sentados lado a lado,¹²³ assim como a banca julgadora localizada em uma área de destaque. Sobre cada corpo esboçado, Barros colou uma fotografia com o rosto do sócio em questão. Por sua vez, ele aparecia portando um cigarro murcho na boca, dentro da moldura, lugar em que deveria estar a foto que submetera ao crivo dos colegas (ESPADA, 2014, p.44).

O cigarro murcho na boca de Geraldo de Barros se assemelhava ao gesto debochado de mostrar a língua para os demais presentes, sinal que deixava claro o teor sarcástico e debochado

¹²⁰ Salvatore presidiu o FCCB de 1943 a 1990 (ESPADA, 2006, p.105).

¹²¹ Falas registradas no relatório – redigido a partir de anotações de Alfio Trovato – do “5º Seminário de Arte Fotográfica”, *BFC*, n.45, jan. 1950, p.16-17. Acervo IMS (cópia digitalizada).

¹²² Segundo depoimento concedido pelo artista em 1994. Ver nota 35.

¹²³ No capítulo II será analisado um “quase autorretrato” de Geraldo de Barros, produzido de forma coletiva pelo Grupo Rex, no qual ele aparece uniformizado e indiferenciado dos demais colegas. Nessa ocasião futura, entretanto, Barros se percebia em sintonia com o Grupo e sentia aceito pelos colegas. Dessa forma, a postura defensiva de superestimar o próprio valor individual perdia importância diante das possibilidades da criação coletiva.

da charge,¹²⁴ assim como sua postura crítica em relação ao funcionamento dos seminários do FCCB.

Figura 29: “O nosso Seminário de Arte Fotográfica numa ‘visão’ do Geraldo”. Acervo FCCB.¹²⁵

Ou seja, na perspectiva desenvolvida por Barros na charge, seus colegas de FCCB não julgavam suas produções, mas se colocavam *a priori* contrários ao próprio artista. Sua condição de marginalidade diante dos seus colegas do FCCB, na ótica do próprio artista,¹²⁶ era consequência de seu espírito livre face a um grupo que não conseguia compreender a singularidade de suas atitudes em relação àquele ambiente. Mediante a falta de aprovação coletiva, autorretratar-se como esse anti-herói, que persistia com suas convicções diante dos entraves e obstáculos que encontrava, parece ter sido uma solução compensatória que alicerçou, em parte, os últimos três autorretratos aqui tratados.

Assim como Rick Blaine, Barros não trilharia o caminho mais fácil, mas agiria de acordo com suas convicções e integridade artísticas. Tal postura tornou-se ainda mais perceptível nas declarações que concedeu em um encontro anterior do FCCB, sobre as decisões que tomara na execução da fotografia *Na janela* (Figura 30),¹²⁷ de 1949, obra na qual o artista usara cartão perfurado com alfinete como diafragma da câmera.

¹²⁴ Sem contar ainda todos os demais elementos, tais como a disposição ordeira e uniformizada dos colegas frente à sua liberdade de atitude.

¹²⁵ Legenda reproduzida tal como consta na publicação original do *BFC*, n.50, jun. 1950, p.15. Fonte: Espada (org.), 2014, p.44.

¹²⁶ Segundo depoimento concedido pelo artista em 1994. Ver nota 35.

¹²⁷ Não foi localizada a fotografia original nas publicações nem nos acervos consultados. Somente sua reprodução na página 18 do *Boletim Foto Cine*, n.43, nov. 1949. Também foi encontrada outra possibilidade de ampliação desse mesmo negativo (com formato original de 6 cm x 6 cm) intitulada *Garrafa-luz*. Nessa segunda versão, Barros optou por horizontalizar a imagem, excluindo a base da janela. Na publicação organizada pela pesquisadora Heloisa Espada, a fotografia está datada como de 1949 (ESPADA, 2014, p.60). Já no fac-símile do livro *Fotoformas – Geraldo de Barros*, de 1994, que continha cem fotografias da série “Fotoformas” selecionadas pelo artista, a fotografia está datada como de 1950. Fonte: FERNANDES JUNIOR (org.), 2006b, p.101. As duas opções de data estão sinalizadas

Nessa ocasião, quando questionado por Jacob Polacow (orientador) sobre os motivos que o levava a utilizar um cartão perfurado no lugar do diafragma, Barros explicou que, para ele, o tema “Cristais e metais” instigaria os participantes a exercitarem o primor técnico (na busca por retratarem de forma precisa as superfícies dos materiais listados no tema) em detrimento de suas liberdades e capacidades artísticas. Dessa forma, ao escolher fazer uso do cartão perfurado, o artista sabia que não teria nitidez na imagem. Condição que, ainda segundo sua interpretação do tema “Cristais e metais”, não atenderia ao desafio colocado pelo concurso. Não obstante, ele preferira abrir mão da apreciação favorável do grupo em prol de satisfazer os critérios que ele próprio se colocara.

Figura 30: Fotografia *Na janela*, 1949, publicada na revista *BFC*, n.43, novembro de 1949. Acervo IMS (cópia digitalizada).

Tal liberdade de interpretação da temática do concurso adotada por Geraldo de Barros transformou-se na questão central do relatório a respeito desse encontro. As afirmações e o posicionamento de Barros frente à banca julgadora¹²⁸ geraram o que foi caracterizado como um “interessante” e “entusiástico” debate que envolveu quase todos os presentes.¹²⁹ As considerações do artista foram rebatidas por Polacow, ao defender que o tema “Cristais e metais” não estava restrito apenas à captação apropriada das texturas de certos materiais, mas incluía a capacidade compositiva dos participantes de explorarem o tema em questão, o que englobaria não apenas o exercício da técnica, mas também a habilidade artística do fotógrafo.

Na sequência, Polacow apresentou outra questão a Barros, perguntando-lhe se ele julgava ser “preferível deixar que os associados se guiem pela própria intuição ou se deveria

---

no documento *Variações de enquadramento – Fotografias Geraldo de Barros – 1947-1954* (BARROS; FAVRE, 2015, p.68). Documento disponível no acervo do IMS.

¹²⁸ Formada por Eduardo Salvatore, Francisco B. M. Ferreira, entre outros.

¹²⁹ Relatório redigido a partir das anotações feitas por Manoel Morales dos debates do “4º Seminário de Arte Fotográfica”, *BFC*, n.43, nov. 1949, p.17. Acervo IMS (cópia digitalizada).

ser feito um esquema explicativo para cada tema fixado”. Em resposta, Barros reafirmou seu posicionamento em defesa da liberdade do autor, que deveria explorar livremente o tema proposto, de forma a demonstrar sua “força criativa”, e não apenas domínio da técnica.

Essa postura de embate em relação aos então companheiros de fotoclube foi reforçada por Geraldo de Barros nas últimas entrevistas que concedeu sobre o período em questão.¹³⁰ Esse discurso o colocava como um sujeito isolado e à margem do ambiente social do Bandeirante. Espécie de gênio incompreendido por seu tempo. Tal perspectiva, contudo, mascara a complexidade do relacionamento do artista com a agremiação, e o papel de relevância que a instituição teve na formação artística e cultural de Barros.

A pesquisa de Helouise Costa e Renato Rodrigues, mencionada anteriormente,¹³¹ foi um dos fatores responsáveis por projetar Barros, junto com Farkas, Lorca e Yalenti, como os pioneiros da fotografia moderna no país, no contexto do FCCB. Não obstante, em nota acrescida à segunda edição do livro *A Fotografia Moderna no Brasil*, lançado em 2004, os autores alertaram para o fato de que a maioria das publicações, lançadas no período,¹³² aderiram irrestritamente ao discurso propagado pelo próprio artista:

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 FCCB, não se pode deixar de apontar que, em parte, sua produção fotográfica desenvolveu-se em diálogo com o universo fotoclubista, no qual circulavam as ideias de renovação da fotografia no pós-guerra” (COSTA; RODRIGUES, 2004, p.45).¹³³

Perspectiva semelhante foi apontada anteriormente por Heloisa Espada, ao descrever o caráter ambíguo do relacionamento entre o Bandeirante e Geraldo de Barros. Segundo a autora, se por um lado, de fato, o FCCB não divulgou nenhuma nota no *Boletim* acerca da inauguração

---

¹³⁰ Ver nota 35.

¹³¹ Cujos resultados foram publicados no livro *A Fotografia Moderna no Brasil*, em 1995.

¹³² A publicação da dissertação de Heloisa Espada, mencionada no começo deste capítulo, data de 2006.

¹³³ Os autores prosseguem: “Não por acaso, Geraldo de Barros foi um dos articuladores da participação do FCCB na sala de fotografia da II Bienal de São Paulo em 1954. É ele próprio quem afirma: ‘Uma coisa cumpre notar a bem da verdade: muitos acreditam que fomos Aldemir e nós que obtivemos a sala na Bienal para o FCCB. A sala foi conseguida pela qualidade da fotografia da coleção, qualidade que vencia os argumentos contrários, conquistava apaixonados defensores e a todos convencia’ (Geraldo de Barros, “A Sala de fotografia”, *BFC*, n. 87, fev./mar. 1954, p.12-15). Na sequência desse artigo, Geraldo de Barros comenta ainda as críticas favoráveis de Henri Moore, Max Bill, Walter Gropius e Mário Pedrosa à fotografia bandeirante. Vale lembrar que em 1954 Geraldo de Barros já havia realizado sua exposição individual no MASP, já tinha passado um ano estudando em Paris (período durante o qual atuou como correspondente do *BFC* – fev. a nov. 1951) e já integrava o grupo de artistas concretistas de São Paulo, tendo se afastado do FCCB. Sendo assim, a sua proposta de apresentar a fotografia bandeirante na Bienal se deu unicamente pelo julgamento positivo que fazia do conjunto da produção do clube” (COSTA; RODRIGUES, 2004, p.45).

da exposição *Fotoforma*, no MASP, em 1951,¹³⁴ por outro, não se pode desconsiderar a flexibilidade e abertura do *Boletim* quando publicou a charge elaborada por Geraldo de Barros, em 1950, que tecia claras críticas à instituição.

Para Espada, tampouco se pode esquecer dos benefícios aos quais Barros teve acesso durante o período em que frequentou o Bandeirante. Por exemplo, o artista submeteu fotografias para serem avaliadas por seus pares em três Seminários de Arte Fotográfica,¹³⁵ o que demonstrava que ele se importava com a opinião que os membros do Fotoclube tinham de seu trabalho. Ainda segundo a autora, Barros participou dos Salões Internacionais de Arte Fotográfica promovidos pelo FCCB entre 1949 e 1954,¹³⁶ o que não condiz com as alegações, que proferiu quando mais velho, de que nenhuma de suas fotografias eram aceitas pelo Bandeirante.

Como possíveis contribuições do FCCB para a formação de Geraldo de Barros, Heloisa Espada enumera também a existência, no local, de biblioteca especializada em fotografia, os cursos ofertados (com ênfase em critérios de ordem técnica), o intercâmbio cultural possibilitado pelos salões, pelas palestras promovidas pelo Fotoclube – que chegou a convidar críticos de renome, tais como Walter Zanini e Mário Pedrosa –, além da publicação no *Boletim* de textos críticos sobre diferentes correntes artísticas em voga dentro e fora do país – que se ligavam ao pictorialismo, à *straight photography* e à abstração (ESPADA, 2014, p.38-40).

Desta maneira, apesar de retratar de forma franca e sincera a própria perspectiva dos acontecimentos, as falas proferidas por Geraldo de Barros, em seus últimos anos de vida, não estavam imunes de certo ressentimento frente à falta de adesão dos colegas do Bandeirante às propostas que defendera no período em questão.¹³⁷

1.9 A idealização do artista moderno

Para a pesquisadora Heloisa Espada, *Autorretrato*, de cerca de 1949 (Figura 31), é uma das obras mais emblemáticas de Geraldo de Barros (ESPADA, 2014, p.21). Nesta imagem, a autora depreende uma alusão à concepção do artista a respeito da fotografia e à percepção de si mesmo como artista moderno:

¹³⁴ O que não correspondia com o costume da instituição de divulgar e prestigiar as conquistas de seus associados, como foi o caso da nota acerca da exposição *Estudos fotográficos*, de Thomas Farkas, que aconteceu no MAM-SP, em 1949 (ESPADA, p.44-45).

¹³⁵ Antes dos dois seminários mencionados, o artista apresentou a fotografia *Relevo* no 3º Seminário, ocorrido em outubro de 1949.

¹³⁶ Com exceção do ano 1951, quando o artista morou na Europa.

¹³⁷ Ver nota 35.

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 (ESPADA, 2006, p.66).

Para Espada, esse posicionamento de Barros em prol de sua liberdade de criação alude à imagem que ele fazia a respeito do dever do artista moderno de se colocar em permanente embate com a tradição na busca pelo novo. Nesse sentido, nos autorretratos, o artista não se localizava apenas em relação ao meio social que o circundava, mas também se posicionava diante da fotografia (ESPADA, 2004, p.4).

Barros, portanto, não só realizava suas fotografias da forma como lhe convinha – tal como o personagem de Bogart agia em *Casablanca* –, como fazia questão de explorar caminhos distintos e ainda não trilhados pelos colegas do FCCB. Ele acreditava que todo artista deveria “ser completamente livre, tendo compromissos apenas consigo mesmo”,¹³⁸ e não tentar se adequar aos padrões aceitos socialmente por meio de soluções comumente adotadas.

Figura 31: *Autorretrato*, 1949c. Acervo: The Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.¹³⁹

Ao contrário dos autorretratos anteriores nos quais Geraldo de Barros buscou expressar sua condição à margem do ambiente social do FCCB¹⁴⁰ – situação da qual, tal como reparado por Eduardo Salvatore, o artista parecia querer se libertar –, na Figura 31, o artista se mostrou sereno e, aparentemente, imerso em seus próprios pensamentos. Não dirigiu mais seu olhar ao espectador, mas para um ponto localizado fora do alcance deste último. Apesar de ainda se

¹³⁸ Fala de Geraldo de Barros transcrita no relatório dos debates do “4º Seminário de Arte Fotográfica”, *BFC*, n.43, nov. 1949, p.17. Acervo IMS (cópia digitalizada).

¹³⁹ Fotografia em papel de gelatina/prata. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.113.

¹⁴⁰ Lembrando que *Marginal, marginal...* foi a última obra que submeteu aos salões de fotografia do fotoclube (ESPADA, 2014, p.40).

encontrar, aos olhos dos espectadores, imerso na escuridão, Barros parece vislumbrar sozinho algo em direção a qual se encaminhará no instante seguinte.

Figura 32: *Autorretrato*. Sir Joshua Reynolds, 1747-9. Acervo: National Portrait Gallery, Londres.¹⁴¹

Retorna-se nesse momento ao apontamento de Rosalind Krauss acerca da predominância de autorretratos nos quais a ação do artista encontra-se suspensa em função de sua necessidade de contemplar a própria obra para refletir sobre os caminhos a tomar (KRAUSS, 2014, p.94). Tal característica se fez presente no autorretrato acima de Geraldo de Barros e pode ser percebida, da mesma maneira, em um dos inúmeros autorretratos de Sir Joshua Reynolds (Figura 32).¹⁴²

De acordo com o estudioso James Hall, praticamente todos os autorretratos de Reynolds retrataram poses nas quais as mãos do artista assumiram posturas mais sutis. Inclusive, em muitos casos, elas nem foram incluídas nos quadros, simplesmente apareciam segurando pergaminhos ou então apoiadas em alguma superfície. No autorretrato em questão, ao contrário, mostrou-se proeminente o gesto das mãos de bloquear, ou amenizar, a intensidade da luz que atingia a visão do artista (HALL, 2014, p.166).¹⁴³

Para Hall, a luz que incidiu sobre os olhos do jovem pintor pode ser interpretada de duas maneiras. A primeira diz respeito aos conhecimentos que o jovem tinha a sua frente e que o esperavam em sua jornada de aprendizado artístico.¹⁴⁴ Ou seja, Reynolds bloqueou a fonte de

¹⁴¹ Tinta a óleo sobre tela, 63,5 cm x 74,3 cm. Fonte: (HALL, 2014, p.167).

¹⁴² De acordo com o pesquisador James Hall, Sir Joshua Reynolds foi um dos artistas mais bem-sucedidos do século XVIII, e, possivelmente, o pintor que mais produziu retratos em toda história da arte (em torno de 2000), e cerca de trinta autorretratos. Além disso, Reynolds foi um dos fundadores (e o primeiro presidente) da Academia Real de Artes, aberta em 1768 (HALL, 2014, p.165).

¹⁴³ Ainda segundo o autor, esta foi a única obra na qual o artista apareceu no ato de pintar, o que tornou ainda mais significativa a escolha por se retratar nesse intervalo de suspensão da ação, aspecto característico dos autorretratos produzidos por artistas, tal como apontado por Krauss.

¹⁴⁴ Hall pontuou tal autorretrato como produzido possivelmente antes, ou um pouco depois, do artista realizar o tradicional *Grand Tour* (HALL, 2014, p.166).

luz com as mãos como forma de demonstrar a intensidade cegante daquela experiência de revelação sublime, que ele ainda não conseguia suportar e mal conseguia compreender.

Figura 33: *A Transfiguração*, e detalhe da obra. Raffaello Sanzio, 1516-20. Acervo: Musei Vaticani.¹⁴⁵

Como suporte de sua análise, o autor apontou a ocorrência de configuração similar – o gesto de bloquear determinada luz de caráter divino – no retábulo *A Transfiguração*, pintado por Raphael, entre 1512 e 1520 – que, apesar de se localizar em Roma, era amplamente conhecido por meio da circulação de cópias em desenhos ou gravuras. Contudo, ao contrário do discípulo de Cristo, que abaixa o rosto por não suportar a visão transcendente, Reynolds ousou encarar a fonte luminosa.

E nessa audácia estaria o segundo significado a ser apreendido dessa rajada luminosa. Segundo Hall, a fonte de luz pintada por Reynolds se posicionou no ponto exato no qual os futuros espectadores da obra estariam localizados. Dessa forma, ao olhar direto para esse ponto e ser cegado pela intensidade da luz, o artista estaria prevendo (ou projetando) a glória e a aclamação pública que ansiava vir a conquistar.

Apesar da decisão comedida de não posicionar a fonte luminosa no mesmo local em que estariam os futuros espectadores de seu autorretrato, Barros, sem modéstia, mostrou-se capaz de suportar, diferente do então jovem artista inglês, a revelação do sublime que lhe era mostrada pelos raios luminosos. Nesse sentido, se Reynolds se retratara de certa maneira assustado com o devir, o artista brasileiro, conforme pontuado por Espada, representou a si mesmo como alguém pronto para assumir o caminho pioneiro que vislumbrava, mesmo sem contar com a compreensão nem com o aval de seus pares.

***

¹⁴⁵ Têmpera com óleo sobre madeira, 410 cm x 279 cm. Fonte: <<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-viii---secolo-xvi/raffaello-sanzio--trasfigurazione.html>>. Acesso em 08 ago. 2018.

Figura 34: Negativo de autorretrato feito em São Paulo em 1949c. Acervo IMS (aquisição).¹⁴⁶

Foram localizadas duas outras versões de autorretratos produzidas por Barros na mesma ocasião daquela apresentada na Figura 31, que, contudo, foram descartadas pelo artista. Comparando as três versões, nota-se como os direcionamentos explorados por Barros a cada registro conferiram sentidos distintos às imagens. Observar as diferenças entre a opção escolhida e as que foram deixadas de lado pode se mostrar útil para compreender o significado desse autorretrato em sua obra e os motivos pelos quais ele optou por aquela imagem.

Figura 35: Contato de 1977 de negativo realizado na mesma ocasião do autorretrato da Figura 31. São Paulo, 1949. Acervo IMS (aquisição).

Na segunda versão do autorretrato (Figura 34), Barros postou-se francamente virado para a câmera em uma atitude desarmada, como se estivesse começando a testar o efeito da luz direcionada sobre seu semblante. Diferente da anterior, nessa fotografia a ação pontual da luz não criou nenhum traçado geométrico perceptível, o que corrobora a hipótese de Heloisa Espada da intenção do artista de explorar o feixe luminoso como alusão tanto à geometria da série “Fotoformas”, quanto à concepção que tinha de si mesmo enquanto artista moderno. Nenhuma ampliação dessa imagem foi localizada, talvez por ela não ter passado pelo crivo do artista ou ficado aquém das demais.

---

¹⁴⁶ Ver nota 59.

Figura 36: Cenas do filme *Pacto de Sangue*. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos, 1944.¹⁴⁷

A terceira versão, representada pela Figura 35, aproxima-se em parte da Figura 31, quanto à postura lateral do tronco do artista em relação à câmera, e ao uso de um anteparo para conferir focos mais acentuados de luz – no formato de linhas horizontais – sobre o rosto e sobre o corpo do artista.¹⁴⁸ Diferente da anterior, contudo, nesta opção, Barros encarou diretamente a câmera e recolheu-se mais às sombras, velando parcialmente a região dos olhos.

Tal decisão conferiu certo ar de confronto à postura de Barros e uma atmosfera mais enigmática e misteriosa à cena. Essas características a aproximam dos autorretratos analisados anteriormente (Figura 16, Figura 24 e Figura 19) nos quais o artista se representou como sujeito alheio à sociedade, e marginalizado no meio em que vivia. Talvez por tal motivo, esse contato tampouco tenha sido ampliado por Barros na ocasião em que foi produzido.

Figura 37: Retrato do ator Cary Grant. Sem informações de autoria, 1947. Acervo: AFP / John Kobal Foundation.¹⁴⁹

Figura 38: Retrato de Katharine Hepburn. Ernest Bachrach, 1930c.¹⁵⁰

Nestes autorretratos de Geraldo de Barros, além da dimensão metafórica da imagem, tal como apontada por Heloisa Espada, percebeu-se também a apropriação de estratégias visuais

¹⁴⁷ Título original: *Double Indemnity*. Estrelado por Fred MacMurray e Barbara Stanwyck. Fonte: <www.imdb.com/title/tt0036775/>. Acesso em 15 jun. 2018.

¹⁴⁸ Neste caso, as linhas de luz também vazaram para a superfície da parede ao fundo do cenário, o que não ocorreu na ampliação fotográfica, nem no negativo original, do autorretrato da Figura 31.

¹⁴⁹ Fonte: <www.catwalkyourself.com/fashion-biographies/cary-grant-biography/>. Acesso em: 14 jun. 2018.

¹⁵⁰ Fonte: <www.theredlist.com/wiki-2-16-601-412077-view-cinematic-2-profile-bachrach-ernest.html#photo>. Acesso em: 14 jun. 2018.

amplamente difundidos pela cultura imagética de Hollywood. Um deles seria o efeito causado pela projeção da luz através de uma persiana, recurso repetidamente utilizado tanto pelos filmes de suspense e mistério do período, quanto pelos fotógrafos dos estúdios responsáveis pela produção dos retratos de divulgação dos astros de cinema.

Por exemplo, em diversas sequências do filme *Pacto de Sangue*, lançado em 1944, foi explorado tal desenho de luz e sombra formado pela claridade projetada através das persianas das janelas, tanto nas paredes ao fundo do ambiente onde ocorria a cena, quanto sobre os corpos dos personagens.

Observe os fotogramas da cena na qual o vendedor de seguros Water Neff¹⁵¹ visita, pela primeira vez, a casa de Phyllis Dietrichson.¹⁵² Nessa sequência, o ator aparece inúmeras vezes imersos no padrão alternado de luz e sombras produzido pelas persianas. Na cena em que Neff conversa com o chefe Barton Keyes,¹⁵³ o mesmo esquema visual pode ser observado na parede ao fundo da cena.¹⁵⁴

Esse recurso visual de luz e sombra igualmente foi explorado em inúmeras fotografias produzidas para a divulgação dos filmes, como foi o caso dos clichés fotográficos de Cary Grant (Figura 37) e de Katharine Hepburn (Figura 38).

Nestas imagens nota-se configurações muito próximas das escolhidas por Geraldo de Barros nos autorretratos da Figura 31 e da Figura 35, tais como: a exploração do enquadramento mais fechado; a projeção do desenho de luz e sombra tanto sobre o rosto e o tronco do artista, como na Figura 31, quanto sobre o fundo da cena, semelhante à Figura 35; o posicionamento mais à sombra do rosto do retratado. Além disso, o direcionamento do olhar nas duas imagens também repete as possibilidades testadas por Barros: Cary Grant olha para um local no extraquadro da imagem, e Katharine Hepburn olha diretamente para a câmera.

Na produção dos retratos de astros de Hollywood, em inúmeros casos, o uso deste desenho de luz configurou-se em recurso explorado em função de seu caráter prático. Em geral, tais imagens eram produzidas nos escritórios, camarins, ou cenários dos estúdios de cinema. Muitas delas eram publicadas sem o crédito do fotógrafo, permanecendo anônimas até os dias de hoje.

O norte-americano Ernest Bachrah foi um dos fotógrafos que receberam o reconhecimento pelos seus retratos. Em ao menos três fotografias que realizou da atriz

¹⁵¹ Interpretado por Fred MacMurray.

¹⁵² Encarnada pela atriz Barbara Stanwyck.

¹⁵³ Representado pelo ator Edward G. Robinson.

¹⁵⁴ Em diversas sequências do filme *Relíquia Macabra*, mencionado no início do capítulo, tal padrão de luz e sombra, projetado pela luz de janela, também é observado. Por exemplo, na cena na qual, pela primeira vez, o detetive particular Sam Spade visita o quarto de hotel de sua cliente Brigid O'Shaughnessy, interpretada pela atriz Mary Astor.

Katherine Hepburn em anos consecutivos, Bachrach explorou de diferentes maneiras o efeito visual obtido por meio da projeção de luz através da persiana da janela da sala onde estavam.¹⁵⁵

Em relação ao autorretrato mais emblemático de Geraldo de Barros,¹⁵⁶ ele se difere de todos os anteriores, realizados durante as experimentações mais radicais com a fotografia, sobretudo, em dois aspectos: primeiro, quanto à configuração do olhar do artista, segundo, em relação à atitude que Barros adota diante da câmera.

Figura 39: Katharine Hepburn. Ernest Bachrach, 1934c., 1935c. e 1937 (respectivamente).¹⁵⁷

Figura 40: Pôsteres de *A Mística* (1934),¹⁵⁸ *Vivendo na dívida* (1935)¹⁵⁹ e *Rua da vaidade* (1937).¹⁶⁰

¹⁵⁵ Talvez as imagens tenham sido produzidas na mesma sala, ou no mesmo edifício, dada a semelhança entre as persianas ao fundo da cena. Apesar de optar, nos três casos, por enquadramentos mais fechados, Bachrach foi capaz de utilizar esse mesmo anteparo de inúmeras maneiras.

¹⁵⁶ Condição defendida por Heloisa Espada, tal como apontado anteriormente (ESPADA, 2014, p.21).

¹⁵⁷ Fonte: <theredlist.com/wiki-2-16-601-412077-view-cinematic-2-profile-bachrach-ernest.html#photo>. Acesso em: 14 jun. 2018.

¹⁵⁸ Título original: *Spitfire*. Direção de John Cromwell. Estrelado por Katherine Hepburn e Robert Young. Fonte: <www.imdb.com/title/tt0025822/mediaviewer/rm2196899840>. Acesso em: 15 jun. 2018.

¹⁵⁹ Título original: *Sylvia Scarlet*. Direção de George Cukor. Estrelado por Katherine Hepburn e Cary Grant. Fonte: <www.imdb.com/title/tt0027067/mediaviewer/rm401803264>. Acesso em: 15 jun. 2018.

¹⁶⁰ Título original: *Quality Street*. Direção de George Stevens. Estrelado por Katherine Hepburn e Franchot Tone. Fonte: <www.imdb.com/title/tt0029454/mediaviewer/rm583927808>. Acesso em: 15 jun. 2018.

No autorretrato da Figura 19, realizado em Santos, por exemplo, não se vislumbra Geraldo de Barros, mas apenas um sujeito que sobe uma escadaria em direção a um lugar qualquer, não se sabe onde, contudo. O indivíduo aparenta se movimentar em direção à fonte de luz. Todavia, nem isso parece ser possível de se afirmar acerca de tal sujeito.

No autorretrato da Figura 24, agora, Barros dirige seu olhar à câmera, e sinaliza querer a atenção do espectador ao bater com os dedos na janela. Entretanto, ele se encontra apartado do local para o qual quer se dirigir. Seu rosto segue imerso na escuridão do ambiente, a luz que bate às suas costas dificulta que se enxergue com nitidez os traços da sua face.

No autorretrato da Figura 16, Geraldo de Barros, enfim, revela seu rosto. No entanto, o restante do seu corpo encontra-se coberto por uma mancha negra, como que cindido. Não se pode afirmar nada acerca do ambiente no qual Barros se situa. Ele está suspenso dentro do quadro. Seu olhar tampouco se volta para a luz, mas se orienta para o sentido contrário.

A estudiosa Helouise Costa considera que esse último autorretrato de Geraldo de Barros possa ser utilizado como metáfora do processo de renovação cultural e artística que a fotografia brasileira vivenciou entre as décadas de 1940 e 1950. O destaque que Barros conferiu ao seu olhar nesse autorretrato, que figuradamente encontra-se banhado pela luz, operou no sentido de posicionar “a si mesmo como inteligência mediadora, como agente constituinte da obra” (KRAUSS, 2002, p.94 apud COSTA, 2005, p.1).

Figura 41: Autorretrato ao lado da obra *Máscara africana* (1949), na exposição *Fotoforma*, janeiro de 1951. Acervo: Arquivo Geraldo de Barros, Genebra, Suíça.¹⁶¹

De acordo com Costa, nesse autorretrato “Geraldo de Barros nos dá conta de sua determinação individual como agente modernista” (COSTA, 2005, p.1), o que a imagem não revela, porém, é a dimensão coletiva de tal processo histórico de instauração do modernismo na fotografia brasileira. Conforme a própria autora assinalou (na nota acrescida à edição de 2004 de seu livro *A Fotografia Moderna no Brasil*), Geraldo de Barros se encontrava inserido

¹⁶¹ Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.16.

e em diálogo com um ambiente social que passava por profundas transformações coletivas de cunho cultural, político e econômico.

Neste sentido, esse seu último autorretrato não apresenta somente pontos de diferença em relação aos autorretratos anteriores, de viés marginal. As representações que o artista produziu de si mesmo nessa etapa de sua vida – salvo os primeiros experimentos com a fotografia e a exploração de qualidades plásticas do meio, tal como a captação da própria sombra – compartilham a ênfase dada a si mesmo como uma figura individual e solitária, espécie de gênio criador, visionário incompreendido pelo próprio tempo.

Essa dimensão fica clara no autorretrato da Figura 41. No registro, Barros se posicionou paralelamente à sua obra. Se, de certo modo, ao enquadrar a cena de um ângulo lateral e rebaixado, ele ofereceu destaque à sua criação ao enquadrá-la em posição mais elevada, de outro modo, explorou a distorção exacerbada do primeiro plano – onde ele estava localizado – conferida pela lente grande angular que foi utilizada no registro. Criador e criatura caminhando lado a lado.

Tal enfoque na própria subjetividade inventora será sublimado nos autorretratos que produzirá no futuro.

1.10 O não autorretrato de Geraldo de Barros

Antes de dar início ao Capítulo II, gostaria de abrir um parêntese na discussão sobre os autorretratos produzidos por Geraldo de Barros no início de sua carreira, para discutir o retrato realizado por ele, reproduzido na Figura 42.

Até o momento essa obra foi considerada como sendo um autorretrato solarizado do artista, o que, a partir de meus estudos, revelou-se um equívoco.¹⁶² Na sequência demonstrarei, em primeiro lugar, que ela não é um autorretrato de Geraldo de Barros e sim de um retrato produzido por ele de seu amigo, e diretor de cinema, Agostinho Martins Pereira.¹⁶³ Em segundo

¹⁶² A categorização dessa imagem como autorretrato solarizado está sinalizada nas seguintes publicações: GIRARDIN (org.), 2013, p.55; ESPADA (org.), 2014, p.67. Por sua vez, em MISSELBECK (org.), 1999, p.16; assim como na exposição *A(s) simetrias*, com curadoria de Rubens Fernandes Junior, ocorrida na Galeria Luciana Brito, em 2005, tal imagem foi apresentada como um autorretrato. Esta última informação foi obtida a partir do registro em vídeo da exposição, realizado pela produtora VDV, formada por Pedro Palhares Fernandes e Vinícius Giacomini, em jan. 2006. Fonte: <www.youtube.com/watch?v=zGY9d8cnOA4>. Acesso em: 07 mai. 2018.

¹⁶³ Agostinho Martins Pereira nasceu em Portugal, em 1924. Imigrou para o Brasil com a família ainda criança, desembarcando em Santos em 1927. Foi diretor de cinema, desenvolvendo carreira ligada principalmente à Companhia Cinematográfica Vera Cruz, produtora de conteúdo cinematográfico, que existiu de 1949 a 1954. Entre suas produções destaca-se *A carrocinha*, de 1955, *O gato de madame*, de 1956, *O campineiro*, *garotão para madames*, de 1979 (HEFFNER, 2004, p.422-423).

lugar, mostrarei que a obra não foi realizada por meio da solarização do negativo, mas a partir da ampliação com aparência de negativo.¹⁶⁴

Figura 42: *Autorretrato*. São Paulo, 1949c. Acervo: Musée de l'Élysée.¹⁶⁵

A princípio, eu apenas queria checar a possibilidade dessa imagem ter sido produzida por Geraldo de Barros na mesma ocasião do autorretrato apresentado na Figura 31. E isto porque, exceto pelos esquemas de luz utilizados em cada uma delas, as duas fotografias compartilhavam diversas características, tais como a torção do pescoço, o formato vertical, e o enquadramento fechado, que englobava o rosto e a parte superior do tronco. Não obstante, o alto contraste de tons do *Autorretrato*, representado pela Figura 42, impedia que eu averiguasse com segurança a identidade da pessoa figurada.¹⁶⁶

Nesse momento, eu ainda considerava que ela poderia ser um autorretrato do artista no qual ele testara soluções distintas daquelas conferidas à versão caracterizada pelo raio luminoso sobre seus olhos. Contudo, ao comparar minuciosamente os dois registros, constatei que as estampas das gravatas não coincidiam. O que, de início, apenas me levou a crer que eles provavelmente não haviam sido capturados no mesmo dia.

A seguir, notei certa semelhança entre essa imagem e um retrato presente em uma das fichas do inventário organizadas pela família do artista (Figura 43), que correspondia a um contato fotográfico produzido e marcado à caneta por Geraldo de Barros, em 1948, no mesmo

¹⁶⁴ A princípio, no artigo “O autorretrato fotográfico na obra de Geraldo de Barros”, Heloisa Espada apontara que essa fotografia era um autorretrato ampliado como uma imagem negativa (ESPADA, 2004, p.4). Posteriormente, na publicação *Geraldo de Barros e a Fotografia*, organizada pela autora, a fotografia aparece catalogada como autorretrato produzido a partir da solarização do negativo (ESPADA, 2014, p.67).

¹⁶⁵ Fotografia em papel de gelatina/prata. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.67.

¹⁶⁶ Considero que a definição dessa imagem (Figura 42) como um autorretrato de Geraldo de Barros – o primeiro equívoco de catalogação identificado – se deveu, sobretudo, à pose do modelo, ao recorte vertical, e ao quadro delimitado à face, que eram de configurações semelhantes à estrutura do autorretrato que analisei anteriormente, produzido no mesmo período (Figura 31).

ano do negativo que lhe dera origem, segundo constava na ficha.¹⁶⁷ No campo “Título” da ficha havia sido inserida a pergunta “German Lorca?”, provavelmente por Michel Favre.¹⁶⁸

N° inventaire	00009	Statut	AQUISIÇÃO	Expo	☐
Neq N°	PN-102	Série	FOTOFORMAS		
Type	Contacto	Date	1948		
Titre		German Lorca ?			
Lieu				Année 1948	
Technique					
Caixa N°	2	Vitrine	☐	Raia	☐
				Coluna	☐
Image		Dimensions		BL INACTIVE	
Remarque Pas de négatif					

Figura 43: Ficha catalográfica do *Filemaker*. Acervo IMS (aquisição).¹⁶⁹

Resolvi seguir a pista sinalizada por Favre, e entrei em contato com o filho do fotógrafo, Fred Lorca – responsável pela organização da obra do pai e pelo atendimento aos pesquisadores –, que me esclareceu que o sujeito na imagem em questão era “Agostinho Pereira”.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Não encontrei nenhuma ampliação dessa imagem que, possivelmente, fora descartada por Geraldo de Barros em prol da versão obtida a partir do negativo solarizado.

¹⁶⁸ Michel Favre foi quem organizou tais fichas, que incluíam as fotografias repassadas ao IMS, assim como os materiais utilizados no processo de criação da série “Sobras”. Por esse motivo, considero ter sido Favre quem propôs que a pessoa retratada talvez fosse German Lorca. Em outras fichas, nos casos em que o próprio artista não dera nenhuma denominação específica à determinada fotografia, o campo “Título” foi utilizado por Favre para sinalizar a identidade da pessoa que aparecia na imagem. Isso ocorreu em certos contatos nos quais Barros registrara a amiga Radha Abramo, por exemplo.

¹⁶⁹ Em um dos áudios explicativos produzidos para o IMS, na ocasião de repasse do material do acervo de Geraldo de Barros, Michel Favre explicou que a família encomendou testes de laboratórios para certificar, por meio da datação dos itens, se as ampliações fotográficas e os contatos produzidos pelo artista eram peças *vintage* ou não. Segundo ele, as imagens repetidas em algumas fichas catalográficas – sempre dispostas à direita – tratavam-se da comprovação visual relativa a tais testes. Se a imagem adquirisse a coloração azulada, significava que ela havia sido produzida depois da década de 1950. Do contrário, ela seria uma peça realizada antes desse período, que foi o caso do contato com o retrato de Agostinho Martins Pereira. No Anexo II, a Figura 445 se trata de exemplo inverso no qual o contato fora produzido depois da década de 1950.

¹⁷⁰ Segundo Fred Lorca, seu pai não reconheceu tal imagem. Entretanto, o amigo da família, Rubens Fernandes Junior, foi capaz de lhe informar acerca da identidade de Agostinho Pereira. Dados enviados

Figura 44: *Mulher no espelho*. Geraldo de Barros, 1948c. Coleção Fabiana de Barros.¹⁷¹

Em relação ao segundo equívoco de catalogação – o de análises anteriores terem definido a Figura 42 como proveniente de um negativo solarizado –, eu comecei a me questionar acerca dessa descrição, mesmo ciente de que Geraldo de Barros explorara, em certas ocasiões, o procedimento de solarização, como na fotografia *Mulher no espelho* (Figura 44)¹⁷²

Figura 45: Imagem resultante da inversão da curva de tons da Figura 42.¹⁷³

Figura 46: Retrato de Agostinho Martins Pereira. Sem informação de autoria. Não datado. Acervo pessoal de Agostinho Martins Pereira.¹⁷⁴

Minha desconfiança acerca da técnica utilizada na produção da Figura 42 decorreu do fato de ter notado apenas um alto contraste de tons na imagem, mas não identificar as outras duas características mais recorrentes em negativos submetidos a tal procedimento: uma linha marcante contornando todos os elementos da imagem, e o aspecto volumétrico que, em geral, esses adquirem.¹⁷⁵

---

via correio eletrônico por Fred Lorca à autora em 14 fev. 2018. Fica registrado agradecimentos tanto a Fred Lorca, quanto a Rubens Fernandes Junior, pela informação concedida de forma indireta.

¹⁷¹ Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.69.

¹⁷² Na qual além da utilização da técnica de solarização, Barros decidira escamotear o fato da fotografia se tratar de um registro de duas irmãs gêmeas, ao realizar um chiste por meio da escolha de um título que jogasse com a condição de duplicidade obtida por meio uso do aparato especular. Informação concedida pelo artista ao MIS-SP, em 1994. Ver nota 35.

¹⁷³ Ver nota 59, acerca do uso da ferramenta “Ajustes-Inverter” do programa *Adobe Photoshop CC 2017*.

¹⁷⁴ Fonte: (BARRO, 2008. p.174).

¹⁷⁵ A técnica de solarização consiste na exposição do negativo à luz durante a revelação, ou da cópia após a exposição regular recebida no ampliador. O efeito também pode ser obtido a partir do uso de produtos químicos. De acordo com o fotógrafo inglês, Michael Busselle, a técnica resulta na inversão

Por tal razão, decidi aplicar nessa fotografia a ferramenta “Inverter” do programa *Adobe Photoshop CC 2017*, como já havia realizado em diversos negativos analisados neste estudo. Se a ampliação em questão fosse fruto de um negativo solarizado, a imagem invertida continuaria apresentando valores tonais distorcidos, e não adquiriria o aspecto natural de uma fotografia qualquer. Ao realizar tal ação, no entanto, obtive uma imagem positiva com valores tonais regulares. E também pude constatar que a pessoa presente no autorretrato era, de fato, a mesma que aparecia na ficha de inventariamento mencionada.

Figura 47: “São Paulo nos anos 50, por Agostinho: carro com pedestre”.¹⁷⁶

Figura 48: “Geraldo de Barros acendendo uma vela”.¹⁷⁷

Figura 49: “Geraldo de Barros lendo”.¹⁷⁸

Segundo o pesquisador Máximo Barro, a forte amizade com Barros e a criação, em 1946, do departamento cinematográfico do Foto Cine foram os possíveis fatores que levaram o (futuro) cineasta a ingressar no FCCB (BARRO, 2008, p.47). O que serve como indício de que a imagem confundida como sendo um autorretrato de Geraldo de Barros foi produzida no período em que os dois amigos frequentavam o FCCB. Agostinho Pereira também costumava fotografar Barros, como é possível observar na Figura 47, Figura 48 e Figura 49.

Após essa averiguação, eu comecei a pesquisar outros artistas que também teriam ampliado fotografias com tal aspecto de imagem negativa.

Constatei que o artista húngaro László Moholy-Nagy – uma das principais referências de Geraldo de Barros durante a produção da série “Fotoformas”, segundo a estudiosa Heloisa Espada¹⁷⁹ – também produzira fotografias ampliadas como imagens negativas. Um primeiro

---

dos valores tonais de certas regiões da fotografia (BUSSELLE, 1977, p.218). Além disso, dois outros resultados possíveis seriam o realce da linha de contorno dos elementos figurados e, por último, a acentuação de seus volumes, conforme mencionado anteriormente.

¹⁷⁶ Acervo pessoal de Agostinho Martins Pereira. Legenda transcrita como no livro de Máximo Barro. Válido para todas imagens extraídas dessa publicação. Fonte: (BARRO, 2008, p.48).

¹⁷⁷ Fonte: (BARRO, 2008, p.54).

¹⁷⁸ Fonte: (BARRO, 2008, p.55).

¹⁷⁹ De acordo com Espada, Barros provavelmente tomara conhecimento da obra de Moholy-Nagy, idealizador do conceito de Nova Visão e professor da Bauhaus, quando começara a frequentar o Setor de Artes da Biblioteca Municipal de São Paulo, por volta de 1948. Segundo dados levantados pela autora, nessa época, um exemplar do livro *The new vision: fundamentals of design, painting, sculpture*,

exemplo que encontrei foi o par *Lucia* (Figura 50) e *[Lucia Moholy; Negative Print]* (Figura 51), no qual Moholy-Nagy explorou o caráter dual do meio fotográfico.¹⁸⁰

Figura 50: *Lucia*. László Moholy-Nagy, 1924-28. Acervo: The Metropolitan Museum of Art.¹⁸¹

Figura 51: *[Lucia Moholy; Negative Print]*. László Moholy-Nagy, 1924-28. Acervo: The Metropolitan Museum of Art.¹⁸²

No par de gravuras *Irmã do meu vizinho* (Figura 52) e *Sem título* (Figura 53), de forma similar, Geraldo de Barros explorou a vinculação negativo-positivo do procedimento. Porém, no caso do brasileiro, segundo Espada, a inversão fez alusão ao espelhamento inerente à monotipia (ESPADA, 2014, p.21). Não obstante, julgo válida a possibilidade do artista também ter se referido às condições técnicas do meio fotográfico, uma vez que para ele a fotografia era um processo de gravura (BARROS, 2013a, p.271). Dessa maneira, é provável que Barros tenha buscado dialogar com a produção de Moholy-Nagy a partir desse par de monotipias.

Outro ponto de aproximação entre Moholy-Nagy e Barros está evidente no jogo realizado pelos dois artistas nos títulos dados aos pares de imagens “ampliadas” a partir de um mesmo “negativo”. Refiro-me às fotografias *Dois Nus, positivo* (Figura 54) e *Dois Nus, negativo* (Figura 55), de 1925, no caso de Moholy-Nagy. E às pinturas *They are kissing (positivo)* (Figura 56) e *They are kissing (negativo)* (Figura 57), que Geraldo de Barros produziu a partir de clichês fotográficos apropriados de anúncios publicitários, em 1964.

---

architecture, organizado por Moholy-Nagy, e um catálogo da exposição *In memoriam László Moholy-Nagy*, constavam no acervo da biblioteca como obras de acesso público (ESPADA, 2006, p.66).

¹⁸⁰ A fotógrafa Lucia Moholy era responsável pela revelação e impressão dos negativos registrados pelo marido. O mais certo é que tenha sido ela quem realizou a ampliação de *Lucia* e, com certeza, se envolveu no processo mais complexo de criar a versão negativa dessa imagem *[Lucia Moholy; Negative Print]*. Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265279>>. Acesso em: 06 dez. 2017.

¹⁸¹ Fotografia em papel de gelatina/prata, 8,2 cm x 5,4 cm. Fonte: <www.metmuseum.org/art/collection/search/265279>. Acesso em 06 dez. 2017.

¹⁸² Fotografia em papel de gelatina/prata, 23,6 cm x 17,5 cm. Fonte: <www.metmuseum.org/art/collection/search/263068>. Acesso em 06 dez. 2017.

Figura 52: *Irmã do meu vizinho*. Geraldo de Barros, 1947. Acervo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).¹⁸³

Figura 53: *Sem título*. Geraldo de Barros, 1950. Acervo: MAC-USP.¹⁸⁴

Os títulos dados às primeiras versões de cada par de obras, produzido pelos dois artistas, foram finalizados com o termo “positivo”, por seguirem a visualidade padrão das ampliações fotográficas. Os nomes dados às segundas versões de cada autor, ampliadas com os valores tonais invertidos, por sua vez, receberam a terminação “negativo”.

Figura 54: *Dois Nus, positivo*. László Moholy-Nagy, 1925. Acervo: George Eastman Museum.¹⁸⁵

Figura 55: *Dois Nus, negativo*. László Moholy-Nagy, 1925. Acervo: George Eastman Museum.¹⁸⁶

Segundo Moholy-Nagy, a visualidade instaurada pela câmera fotográfica deu origem a um novo tipo de imaginário, não mais calcado exclusivamente nos ditames da arte mimética e da representação, mas na exploração das potencialidades técnicas do meio fotográfico. No entanto, para o artista, os conhecimentos disponíveis em sua época acerca das possibilidades de expressão por meio da fotografia ainda eram ínfimos. Para suprir tal carência, ele começou a

¹⁸³ Monotipia sobre papel, 27,7 cm x 21,2 cm. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.26.

¹⁸⁴ Monotipia sobre papel, 27,1 cm x 20,6 cm. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.26.

¹⁸⁵ Fotografia em papel de gelatina/prata, 27,2 cm x 36,8 cm. Fonte: <<http://collections.eastman.org/objects/249403/two-nudes-positive?ctx=aead036e-6d3f-4852-9fcc-7034e77171b0&idx=40>>. Acesso em: 06 dez. 2017.

¹⁸⁶ Fotografia em papel de gelatina/prata, 27,2 cm x 37,4 cm. Fonte: <<http://collections.eastman.org/objects/249404/two-nudes-negative?ctx=aead036e-6d3f-4852-9fcc-7034e77171b0&idx=37>>. Acesso em: 06 dez. 2017.

realizar experimentos de criação visual explorando todas as etapas e características do procedimento fotográfico (MOHOLY-NAGY, 2013, pp.185-197).

Figura 56: *They are kissing (positivo)*. Geraldo de Barros, 1964. Coleção Luciana Brito.¹⁸⁷
Figura 57: *They are kissing (negativo)*. Geraldo de Barros, 1964. Coleção Fulvia Leiner.

A partir dos resultados obtidos, Moholy-Nagy enumerou oito tipos de “visão fotográfica”, ou seja, oito maneiras de explorar o potencial expressivo da fotografia, a partir das qualidades técnicas específicas do meio: 1ª, *visão abstrata*, obtida através da técnica do fotograma; 2ª, *visão exata*, que corresponde à aparência normal das coisas; 3ª, *visão rápida*, fixação do movimento congelado; 4ª, *visão lenta*, registro do deslocamento das coisas mediante longo tempo de exposição; 5ª, *visão intensificada*, obtida por meio da microfotografia, ou através do uso de filtros, que intensificam a capacidade de percepção humana, por exemplo, a fotografia infravermelha; 6ª, *visão penetrante*, a radiografia, 7ª, *visão simultânea*, obtida mediante sobreimpressões de transparências;¹⁸⁸ 8ª, *visão distorcida*, produção automática de bromas óticas, através de duas formas: primeira, fotografar através de prismas ou fazendo uso de jogos de espelhos, segunda, por meio da manipulação química ou mecânica do negativo depois da exposição (MOHOLY-NAGY, 2013, p.193).

Em sua pesquisa, Heloisa Espada observou inúmeros pontos de aproximação entre os dois artistas. Em especial, no que tangia à crença que compartilhavam acerca da função social da arte, e de seu potencial revolucionário de empreender mudanças no mundo a partir da educação perceptiva do homem. Além disso, a incorporação do acaso e a busca pelo “novo” em seus experimentos, o uso não dogmático do conhecimento técnico, a exploração híbrida de

¹⁸⁷ Válido para a Figura 56 e para a Figura 57. Pintura a óleo e colagem sobre aglomerado, 110 cm x 77 cm. Fonte: BARROS (org.), 2013, p.161.

¹⁸⁸ Tradução livre do original: “7. La visión simultánea mediante sobreimpresiones transparentes: el proceso futuro de fotomontaje automático” (MOHOLY-NAGY, 2013, p.193). Heloisa Espada traduziu o trecho como “visão simultânea, que seriam as múltiplas exposições num mesmo negativo (Nagy considerava esse processo como uma fotomontagem automática)” (ESPADA, 2006, p.68). No entanto, preferiu-se a tradução mais fiel do original, pois, conforme sinalizado por Espada, para Moholy-Nagy “a fotografia 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” (ESPADA, 2006, p.68, grifo meu).

ferramentas e estratégias oriundas de diferentes meios expressivos, estariam entre alguns dos procedimentos comuns empregados pelos dois artistas (ESPADA, 2006, pp.67-75).¹⁸⁹

De acordo com a autora, dos oito tipos de visão concebidos por Moholy-Nagy, ela encontrou quatro dentre as fotografias da série “Fotoformas: abstrata,¹⁹⁰ exata,¹⁹¹ lenta¹⁹² e simultânea (ESPADA, 2006, p.68). Além das possibilidades vislumbradas pela autora, uma quinta possibilidade a ser acrescida seria, portanto, o tipo oito, a *visão distorcida*, representada pela ampliação da Figura 42 como uma imagem negativa.

***

Essas são as afirmações que acredito ser possível proferir acerca da Figura 42, com certa segurança, a partir das informações que obtive durante o período da pesquisa que dediquei ao levantamento, averiguação e análise dos dados disponíveis sobre a obra de Geraldo de Barros

Resta agora apresentar dois comentários complementares sobre essa fotografia, que se referem a questões que ainda não pude comprovar.

Primeiro, não fui capaz de precisar se o título *Autorretrato* fora eleito pelo próprio Geraldo de Barros, ou posteriormente, por curadores, ou mesmo pela família que organizou o corpo de trabalhos do artista. Somente posso sinalizar que a Figura 42 não foi incluída dentre as cem imagens da série “Fotoformas” eleitas por Barros para integrar o livro sobre sua obra fotográfica, publicado em 1994.

É preciso considerar ainda a possibilidade do próprio artista ter se confundido ao ampliar a imagem, uma vez que, conforme identificado na ficha de inventariamento, o negativo fora registrado em 1948, porém, ampliado somente dois anos depois, em 1950. Talvez ele mesmo, ao rever tal negativo, tenha acreditado que a imagem em questão se referia a uma das possibilidades exploradas durante a produção do autorretrato da Figura 31.

Segundo, caso o próprio Geraldo de Barros tenha escolhido apresentar essa fotografia como um autorretrato – sabendo ser um retrato do amigo Agostinho Martins Pereira –, tal decisão se mostra significativa diante do corpo mais amplo de autorretratos do artista. E serve

¹⁸⁹ Ainda segundo a estudiosa, Moholy-Nagy “via a fotografia sob o binômio reprodução e produção. Essa concepção enfatizava a dupla capacidade da fotografia de repetir o que já existia e de produzir fenômenos novos e relações desconhecidas” (ESPADA, 2006, p.73).

¹⁹⁰ Um exemplo concomitante de visão abstrata e de visão simultânea seria a fotografia *Fotoforma*, 1950. Geraldo de Barros. Acervo Musée de l’Elysée. Fonte: ESPADA (org.), 2006, p.70.

¹⁹¹ Um exemplo de visão exata seria a fotografia *Tatuapé*, São Paulo, de cerca de 1948. Geraldo de Barros. Acervo Musée de l’Elysée (ESPADA, 2006, p.69).

¹⁹² Um exemplo de visão lenta seria a fotografia *Máquina de escrever (Homenagem a Homero Silva)*, 1949. Geraldo de Barros. Acervo Musée de l’Elysée. Fonte: ESPADA (org.), 2006, p.69.

como embasamento adicional à proposta de interpretação que farei no capítulo II acerca do “quase autorretrato” de Barros produzido a partir da obra *Você faz parte I*, de Nelson Leirner (Figura 58).

Se o artista tiver jogado deliberadamente com a capacidade perceptiva do público ao ocultar a face do sujeito retratado por meio da construção de um esquema de luz excessivamente contrastado no momento do registro; e tiver optado por ampliar o negativo correspondente como uma imagem negativa através da inversão da escala de tons da cena. E, por último, tiver nomeado a Figura 42 como *Autorretrato*. Se Geraldo de Barros realizou esses três procedimentos conjuntos, ele elaborou um chiste visual tal como o observado (na minha perspectiva) no “quase autorretrato” representado pela Figura 60 que, provavelmente, foi produzido em conjunto com Leirner, futuro companheiro de Barros no Grupo Rex.¹⁹³

---

¹⁹³ Essa estratégia do chiste também esteve presente na fotografia *Mulher no Espelho*, abordada anteriormente.

2 O Grupo Rex e os “quase autorretratos” de Geraldo de Barros

2.1 Preâmbulo

Entre a projeção de cunho narcísico dos autorretratos produzidos durante a juventude e a reflexão acerca das novas funções do artista contemporâneo¹⁹⁴ (que, na presente perspectiva, se observará na série “Sobras”), é preciso analisar dois “quase autorretratos” de Geraldo de Barros (Figura 60) e (Figura 72), produzidos na década de 1960, que parecem atuar como pontos de transição entre esses dois modelos de pensamento que foram adotados pelo artista nos extremos de sua vida.

Esses dois “quase autorretratos” serão analisados atrelados às produções que Barros realizou no período, e em relação às concepções acerca da arte e do papel do artista que defendia na época. Assim, serão abordadas as produções e ações coletivas do Grupo Rex – fundado, entre outros, por Barros em 1966 –, os conceitos e questões que perpassaram as ações daquele Grupo, como também as contribuições específicas de Barros naquele contexto. Tais reflexões servirão como embasamento para a análise das duas obras estudadas neste segundo capítulo.

De forma geral, percebe-se como traço comum nos dois “quase autorretratos” certa ênfase dada à dimensão coletiva do trabalho artístico em detrimento da valorização da noção de autoria e da dimensão solitária e individualista da figura idealizada do artista como gênio criador. Considera-se que essa característica compartilhada pelas obras resultou, em especial, do estabelecimento de referências diretas ao pensamento do artista francês Marcel Duchamp, com o qual Barros entrou em contato, senão antes, a partir da amizade com o então jovem artista Nelson Leirner, e com os demais membros do Grupo Rex.

2.2 Produções de Geraldo de Barros entre os anos 1950 e 1960

Em 1951, após receber uma bolsa de estudos do governo francês, Geraldo de Barros viveu durante um ano na Europa com o intuito de estudar gravura e pintura em Paris. Na capital francesa estudou litografia e pintura na Escola Nacional Superior de Belas Artes, além de ter tido aulas com o gravador de origem inglesa Stanley Hayter, no Ateliê 17. Ainda em Paris, conheceu Paulo Emílio Sales Gomes, professor de cinema da Sorbonne e futuro fundador da

---

¹⁹⁴ A possibilidade de interpretação do último autorretrato de Geraldo de Barros – o único presente na série “Sobras” – terá como um dos embasamentos teóricos a reflexão apresentada por Tadeu Chiarelli em “O Artista como Autor/ O Artista como Editor” na qual discorre acerca das possibilidades de atuação artística nos dias de hoje (CHIARELLI, 2013).

Cinemateca Brasileira.¹⁹⁵ Também participou de salões de fotografia em Paris e em Nantes, ocasiões em que atuou como correspondente do *Boletim Foto Cine*, entre fevereiro e novembro de 1951 (BRAGAGLIA, 2014, p.287).

No entanto, o desinteresse pelo circuito artístico francês, levou o artista a viajar pela Europa, onde frequentou diferentes ambientes culturais, como as aulas de artes gráficas ministradas por Otl Aicher na Escola Superior da Forma, em Ulm, na Alemanha, além de entrar em contato, com a ajuda de Mário Pedrosa, com Max Bill, em Zurique, na Suíça. Na Itália, conheceu Giorgio Morandi e, pouco antes de seu retorno ao Brasil, junto com Almir Mavignier, frequentou o ateliê do artista François Morellet (BRAGAGLIA, 2014, p.287).

Durante esse período Barros também visitou acervos de diferentes museus espalhados por inúmeras cidades europeias, tais como Londres, Glasgow, Barcelona, Toledo, Madri, Sevilha, Amsterdã, Haia, Roterdã, Bugres, locais onde conheceu obras de artistas como Piero della Francesca, Paolo Uccello, Jan Van Eyck, Albert Dürer, El Greco, Paul Gauguin, Turner, Bruegel, Bosh, Mondrian, Van Gogh, Theo van Doesburg e Vermeer.¹⁹⁶

Ao retornar ao Brasil, em 1952, o artista realizou exposição individual de gravuras, desenhos e pinturas no MAM-SP tendo como parâmetro a obra de Paul Klee. Nesse local, no mesmo ano, participou da exposição inaugural e da fundação do Grupo Ruptura, com Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto, entre outros. Na ocasião, assinou o manifesto do Grupo, que se opunha às produções artísticas calcadas na representação e no naturalismo, defendia manifestações de caráter objetivo e articulação entre arte e indústria guiada pela vontade de transformar a realidade social na qual estavam inseridos (BRAGAGLIA, 2014, p.287).

De acordo com Heloisa Espada, a fotografia foi elemento indispensável para o artista na transição da pintura que então produzia, ligada à vertente expressionista, para aquela ligada às correntes concretas. O meio fotográfico, em função de seu caráter mecânico e de sua reprodutibilidade, se aproximava dos valores propagados pela arte concreta, entre eles a produção artística em série e a consequente negação da obra de arte única.

Outra característica que a produção concreta do artista recebeu das experimentações com a fotografia, foi a exploração das possibilidades de interseção entre figura e fundo na

---

¹⁹⁵ Após seu retorno ao Brasil, em 1952, Barros contribuiu com a Cinemateca Brasileira na idealização do projeto gráfico, criação de capas e diagramação de diversas publicações da instituição, assim como de cartazes de mostras de filmes e de festivais. Em 1954, foi premiado pela concepção, em parceria com o designer Alexandre Wollner, do cartaz do *I Festival Internacional de Cinema*. Informações obtidas em consulta ao acervo de documentos sobre Geraldo de Barros presentes no arquivo do MIS-SP.

¹⁹⁶ Conforme relatou em carta escrita para a amiga Joana Cunha Bueno em 17 set. 1951. Documento enviado por Michel Favre à autora via correio eletrônico em 28 mai. 2017.

imagem. Tal relação dinâmica, presente em inúmeras fotografias da série “Fotoformas” pode ser percebida nas obras concretas que o artista realizou na década de 1950.¹⁹⁷

Em 1952, Geraldo de Barros trabalhou com artes gráficas, sendo premiado no concurso de cartazes promovido em função do IV Centenário da cidade de São Paulo, que seria comemorado em 1954, quando também participou, com obras de vertente concreta, da 2ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo promovida pelo MAM-SP (BRAGAGLIA, 2014, p.286).

Ainda em 1954, fundou a Comunidade de Trabalho Unilabor com o frei dominicano João Batista Pereira dos Santos, entre outros, no Bairro Alto do Ipiranga, em São Paulo.¹⁹⁸

Nos anos seguintes, o artista participou também da 3ª Bienal Internacional de São Paulo, no MAM-SP, em 1955, e da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, que ocorreu no mesmo local, em 1956, e no ano seguinte, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Em 1957 fundou o escritório de comunicação visual e de desenho industrial Forminform, com Alexandre Wollner e Ruben Martins, fornecendo serviços de criação de identidade visual e de elaboração de projetos gráficos para empresas (BRAGAGLIA, 2014, p.287).

Em março de 1964, Geraldo de Barros foi afastado da Unilabor pelos seus pares, que não mais consideravam necessários seus serviços.¹⁹⁹ No mesmo ano, o artista fundou a Hobjeto Móveis Ltda. em parceria com Antonio Bioni, antigo marceneiro da Unilabor.²⁰⁰

2.3 O papel de Nelson Leirner na trajetória de Geraldo de Barros

Entre 1964 e 1965, Geraldo de Barros e Nelson Leirner dividiram um ateliê onde produziram obras que integraram a exposição conjunta realizada na Galeria Atrium, em São Paulo, em 1965. Barros apresentou pinturas produzidas sobre colagens de imagens apropriadas de anúncios publicitários, frutos da recente pesquisa poética que vinha realizando após ter

¹⁹⁷ Assim como nas releituras que produziu a partir do final dos anos 1970, em especial na série “Jogos de Dados”, cuja pluralidade de possibilidades de combinações de um pequeno conjunto de elementos visava igualmente estimular a percepção ativa do espectador (ESPADA, 2006, p.139).

¹⁹⁸ A produção da cooperativa estava voltada à mobília residencial, produzida no formato serial a partir de um número reduzido de componentes em comum. Barros era responsável pela idealização do *design* dos móveis, pela escolha do nome, e pela criação do logotipo e das peças gráficas da cooperativa. A iniciativa da Unilabor foi baseada nas experiências realizadas pelo grupo católico Economia e Humanismo, criado na França em 1941. O lucro obtido com a venda dos móveis era dividido igualmente entre todos os funcionários, e parte era destinada ao custeio de um posto de atendimento médico e de uma escola infantil, além da realização de iniciativas culturais, tais como a manutenção de cursos de história da arte lecionados por Barros e a realização de peças teatrais (CLARO, 2004).

¹⁹⁹ Um conjunto de marceneiros da Unilabor aproveitou os prolongados períodos de ausência (por motivos de doença) do frei João Batista para votarem pelo desligamento do artista (CLARO, 2012).

²⁰⁰ A proposta da empresa voltava-se não somente para o móvel residencial, mas, sobretudo, para a produção de mobílias para escritórios. O sistema de produção em série foi novamente colocado em prática (CLARO, 2012). A Hobjeto chegou a produzir 500 modelos de móveis a partir da combinação de somente 150 módulos encaixáveis e produzidos de forma serial (BRAGAGLIA, 2014, p.289).

interrompido, por quase dez anos, suas atividades artísticas junto ao Grupo Ruptura (LOPES, 2009, p.66).²⁰¹ Uma década depois, o artista chegou a afirmar que aquelas pinturas sobre colagens tiveram como marco inicial seu envolvimento com Leirner, e posteriormente com todos os membros do Grupo Rex.²⁰²

---

²⁰¹ No texto “Marcelo Zocchio e a repulsão à dimensão volátil da imagem”, Tadeu Chiarelli analisou algumas dessas pinturas de Geraldo de Barros. De acordo com o autor, essas obras foram a resposta poética dada pelo artista às questões que vinham (e continuam) sendo colocadas à arte desde o começo do século XX, em especial a partir da década de 1960, quando a proliferação e circulação imagética nos meios de comunicação de massa alcançaram novas escalas e dimensões nunca antes vistas. De acordo com Chiarelli, duas posturas artísticas foram mais comuns diante desses sentimentos de saturação e irre realidade causados pelo enxame imagético produzido a cada segundo ao redor do mundo: de um lado, estavam aqueles artistas que adotaram uma atitude otimista e colaborativa em relação a essa nova realidade estruturada por imagens; do outro – no qual ele posicionou Geraldo de Barros – colocaram-se aqueles que rejeitaram essa absorção de forma passiva e acrítica, propondo brechas de sentido e diferentes modos de circular por esse magma indiscriminado de imagens. Para o estudioso, *Homem e mulher* e *Marlboro*, duas pinturas produzidas por Barros nesse período, representaram a postura não adesista do artista diante de uma realidade moldada pela imagem fotográfica. Barros se apropriou de imagens circulantes nos meios de comunicação de massa para rejeitar a configuração dada pela mensagem publicitária, intervindo diretamente sobre a superfície fotográfica, por meio da colagem e da pintura, “numa reivindicação do protagonismo da ação, do gesto do artista sobre o mundo construído pelas mídias” (CHIARELLI, 2016, p.35-43). Tais produções de Barros também foram analisadas pelo crítico João Bandeira no texto “Geraldo de Barros: pintura de contrainformação”. Bandeira depreendeu de tais obras certa proposta de cindir a superfície calculadamente consignada da imagem publicitária a partir da perversão de seus mecanismos retóricos e simbólicos. De forma específica, segundo o pesquisador, as escolhas formais adotadas pelo artista naquele processo tiveram o intuito de desvelar a artificialidade da linguagem publicitária e denunciar a invasão que toda aquela estrutura midiática empreendia no cotidiano das pessoas. Ainda de acordo com o pesquisador, Barros dialogou com as novas correntes da arte *pop* sem romper por completo com a vertente construtiva, predominante em suas produções da década de 1950. Segundo ele, nesse momento, o processo de criação do artista consistia, em primeiro lugar, em maximizar pequenas áreas dos cartazes apropriados e enquadrá-las em primeiro plano mediante os princípios de composição da *Gestalt*, estabelecendo, dessa forma, novas relações entre figura e fundo. Em segundo lugar, tais deformações eram exacerbadas pelas subsequentes aplicações de tinta esmalte por meio da pistola – no lugar do pincel – e da justaposição de novas camadas de colagens sobre as imagens apropriadas. Tal conjunto de procedimentos, por sua vez, provinha dos preceitos promulgados pela arte *pop* que o artista também incorporara no período. Entre os quais, por exemplo, o retorno à figuração, o procedimento de se apropriar de imagens providas da cultura de massa, além da novidade representada pela adoção da pistola e do esmalte, no lugar do pincel e da tinta a óleo. Entretanto, o autor ressaltou que, nas pinturas de contrainformação, Barros não almejou projetar nenhuma solução prospectiva para tais impasses, diferentemente da postura utópica e otimista, atrelada ao projeto construtivo brasileiro na arte, que adotara em outros trabalhos. Pelo contrário, para Bandeira, o artista ateu-se à denúncia e à atestação da norma dominante em vigor no sistema midiático, por meio do desnudamento do aspecto grotesco e artificial de todo o mecanismo da indústria da comunicação de massa (BANDEIRA, 2014, p.176-185). Tal ausência de qualquer dimensão utópica também pode ser observada em declarações do artista sobre tal período: “Pintura para mim é uma forma de pensamento e uma atividade política. Não acredito que essas ideias vão modificar em alguma coisa o *status quo* existente” (VASCONCELOS, 1979).

²⁰² Em matéria acerca da exposição *Geraldo de Barros: 12 anos de pintura (1964-1976)*, publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, em 15 abr. 1977. A mostra contou com a organização de Radha Abramo, e ocorreu em 1977, no MAM-SP, reunindo 36 exemplares das pinturas desenvolvidas durante o período. Na visão de Abramo, Barros incorpora tais imagens às suas obras, a partir do consumo crítico que subverte e “acima de tudo extrapola o sentido da mensagem original”, resultando na desconstrução de toda a retórica publicitária (ABRAMO, 1977, p.11).

Neste sentido, convém apontar o conjunto de princípios e estratégias poéticas exploradas por Leirner naquela época, dada a importância que ele teve no novo direcionamento que a obra de Barros veio a tomar durante as décadas de 1960 e 1970.

Nos trabalhos expostos na Galeria Atrium, Leirner apresentou pela primeira vez propostas que teciam críticas ao sistema de arte e incitavam o envolvimento mais ativo do público com a obra, por meio do acionamento de procedimentos de cunho alegórico²⁰³ (como a apropriação e a montagem),²⁰⁴ encaminhamentos que vieram a caracterizar praticamente todas as futuras produções do artista (CHIARELLI, 2002, p.43).²⁰⁵

Desde o início do modernismo até princípios da década de 1960, o uso da apropriação e da montagem representaram acontecimentos raros na arte brasileira.²⁰⁶ Ainda segundo Chiarelli, esse par de procedimentos – que poderia ser explorado em diferentes tipos de obras, tais como colagens, fotomontagens, *assemblages* –, de forma geral, estava vinculados à intenção de problematizar a supremacia dada pelo sistema artístico à pintura a óleo desde o início do século XX:

A todos os significados mais conservadores, passíveis de serem ligados à pintura – tradição, artesanato, autoria, estabilidade etc. –, tais procedimentos opunham a fragmentação e o uso de materiais processados industrialmente (a fotografia, por exemplo). Ao contrário das vertentes analíticas da arte moderna – de vocação utópica, projetiva, transformadora do futuro –, os artistas ligados aos procedimentos de montagem buscavam sempre modificar o presente do espectador. Contra o conceito de revolução, sempre em devir, o conceito de revolta, do aqui e do agora, se impõe (CHIARELLI, 2002, p.38).

De acordo também com Tadeu Chiarelli, o recurso à alegoria no processo de manipulação de imagens confiscadas dos meios de comunicação de massa foi explorado no país de duas maneiras.

De um lado, o autor posicionou produções que exploraram intervenções de caráter mais “expressivo” e quente, denominadas como apropriações de cunho barroco. Esse aspecto da apropriação brasileira deveu-se sobretudo à conjuntura política nacional, assim como à função

²⁰³ Calcado no pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin, Chiarelli enfatizou o caráter alegórico de tais soluções, sobretudo, no que tange ao “desgaste do significado original da imagem confiscada”, em função da condição fragmentada que tais elementos adquiriram ao serem apropriados pelos artistas (BENJAMIN, 1984, apud CHIARELLI, 2002, p.38).

²⁰⁴ Essas estratégias também foram caras aos artistas do Grupo Rex, assim como à maioria dos artistas brasileiros que lidaram com a apropriação de imagens durante a década em questão, tais como Antonio Dias e Cláudio Tozzi (CHIARELLI, 2002, p.40).

²⁰⁵ De forma mais direta, o autor associa a produção de Leirner, no contexto brasileiro, a alguns trabalhos de Wesley Duke Lee (futuro membro do Grupo Rex) e, no âmbito internacional, às *combine paintings* do artista norte-americano Robert Rauschenberg, em função do caráter híbrido entre pintura, gravura e colagem, assim como da justaposição de objetos e imagens em um mesmo suporte, observável nas produções dos três artistas (CHIARELLI, 2002, p.38-40).

²⁰⁶ Os poucos exemplos existentes correspondiam às fotomontagens realizadas pelo poeta Jorge de Lima e pelo artista Athos Bulcão, e às colagens produzidas por Guignard (CHIARELLI, 2002, p.38).

conferida à arte nacional, desde o século XIX, de representar o país a partir de suas singularidades, quaisquer que fossem (CHIARELLI, 2002, p.40).

De outro, Chiarelli observou poucos artistas (entre eles, Nelson Leirner) mais próximos dos artistas norte-americanos ligados à arte pop, que recorreram a estratégias alegóricas de cunho “mais frio”, tais como a repetição modular de objetos e imagens apropriadas da cultura popular.

As produções de Nelson Leirner, segundo ainda o autor, poderiam ser inseridas em ambas linhagens. Dentre as produções apresentadas na exposição compartilhada com Geraldo de Barros, em 1965, duas interessam mais diretamente à presente análise: *Você faz parte I* (Figura 60) e *Você faz parte II* (Figura 58).²⁰⁷

Figura 58: *Você faz parte II*. Nelson Leirner, 1964. Acervo: MAC-USP.²⁰⁸

Para Chiarelli, a primeira obra (Figura 60) seria uma mescla das vertentes “quente” e “fria” da apropriação, por possuir aspectos compartilhados: de um lado, o recurso ao *readymade* assistido (representado pela estratégia de se apropriar e, posteriormente, manipular uma janela produzida industrialmente). E, de outro, o visual precário conferido à peça,²⁰⁹ que destoava do perfeito acabamento dado à grande parte das produções apresentadas na ocasião.

Essas últimas, por sua vez, seguiram a linhagem mais “fria” e modular da apropriação, como foi o caso de *Você faz parte II* (Figura 58), que integrou esse conjunto de objetos constituídos a partir de uma regra colocada *a priori* por Leirner: cada obra seria organizada a

²⁰⁷ Certas considerações de Chiarelli acerca das obras de Nelson Leirner também podem ser aplicadas às produções de Geraldo de Barros, não somente devido ao uso que ambos faziam da técnica híbrida de pintura e colagem de imagens, mas, em alguns casos, Barros igualmente recorreu à justaposição de objetos sobre suas pinturas, como se observa na obra *Sr. HOE ou Homem da gravata*, de 1964.

²⁰⁸ Madeira, aço cromado, espelho e aglomerado de madeira. Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12433/voce-faz-parte-ii>>. Acesso em: 06 ago. 2018.

²⁰⁹ Essa obra aparece no primeiro “quase autorretrato” de Geraldo de Barros, e será retomada a seguir. Ela foi composta pela apropriação de uma janela produzida industrialmente, e pela substituição do vidro (que vedava as partes vazadas da estrutura da janela) por três pedaços de espelho. Dentre eles, somente o segundo aparecia desobstruído, o que levava o espectador a se ver inserido exatamente na porção central da obra.

partir de vários exemplares repetidos da mesma peça modular, sendo permitido que apenas uma delas se diferenciasse parcialmente das demais.²¹⁰

Você faz parte II foi composta por dezesseis quadrados, que imitavam o formato de uma fechadura, e apareciam dispostos em uma estrutura de grade formada por quatro colunas e quatro linhas. Quinze desses módulos possuíam uma parte quadrada branca, e a porção interior (que emulava o formato da fechadura) era negra, e continha ainda um objeto em forma de chave inserido nela. A única exceção era um dos módulos (o terceiro, da esquerda para a direita, na segunda linha) que possuía a parte quadrada negra, e no lugar da chave, um espelho.

Como resultado, ao se ver refletido na superfície especular, o espectador percebia a si mesmo no lugar da “chave” ausente, tornando-se assim o elemento que faltava para a realização da proposta do artista. Até aquele momento, esse estímulo à percepção do público como parte ativa do jogo elaborado por Leirner fora interpretado pela crítica somente como um mero mecanismo lúdico. No entanto, em relato a Chiarelli, Nelson Leirner explicou que tal princípio lógico de estruturação das obras escondia outra dimensão de cunho mais existencial:

A exposição da Atrium, por incrível que pareça, nasceu em um cemitério judaico, onde as famílias compram quadras, pois na nossa religião não se pode erguer monumentos aos mortos. E foi uma quadra com todos os lotes cobertos por lápides de mármore preto que percebi um somente coberto por terra, como que esperando a chegada do corpo a ser sepultado. E deu para perceber que, nesse cemitério, na Vila Mariana, dentro de pouco tempo a “ludicidade” da vida não mais existiria. A equação para a exposição estava formada, o resto foi uma questão de jogo (CHIARELLI, 2002, p.42).²¹¹

Apesar desse relato do artista sobre o nascimento do trabalho em questão, Chiarelli constatou que a força de *Você faz parte II* podia ir mais além. E isso porque a obra, ao promover a instigação do público, sem apelar para a catarse,²¹² em última análise, acabava por despertar a consciência dos espectadores sobre o fato de estarem inseridos dentro de um contexto determinado.²¹³

²¹⁰ Segundo Chiarelli, esse princípio constitutivo seguiu uma racionalidade industrial – já desenvolvida pelos artistas ligados ao construtivismo na década anterior.

²¹¹ Em estudo mais recente, Chiarelli apontou semelhante dimensão desalentadora em algumas fotografias de Geraldo de Barros, produzidas durante a criação da série “Fotoformas”, quando o artista igualmente circulou por um cemitério e produziu registros no local, que foram manipulados posteriormente por ele. Acerca deste último, Chiarelli concluiu que a obra de Barros, apesar de possuir forte caráter lúdico, não poderia ser associada somente às vertentes construtivistas ligadas à arte concreta e aos valores utópicos e otimistas propagados por essa. Para o autor, essa exploração de procedimentos alegóricos, em conjunto com as reflexões acerca de temas como vida e morte, precisa ser considerada pela crítica acerca da obra de Geraldo de Barros. Posteriormente, no capítulo III, proporei essa chave de leitura para o último autorretrato do artista.

²¹² Aspecto marcante em experiências realizadas por Helio Oiticica e Lygia Clark na mesma época.

²¹³ Pode-se dizer que esse tipo de manifestação mais extasiada do público foi alcançado por Leirner por meio do *happening Exposição-não-exposição*.

Mais do que incitar ludicamente a participação plena do público na ativação da obra (elemento que todavia não estava ausente das intenções de Leirner), suas obras serviam para advertir os visitantes de sua condição enquanto peças de engrenagem na trama de poder tecida pelo sistema artístico.²¹⁴ Estrutura que englobava também o próprio artista, pois mesmo ele era forçado a se render às prescrições que lhe eram impostas. Obra, artista e público estavam, portanto, imersos nessa estrutura tácita representada pelo sistema de arte:

Você faz parte II, de 1964, em chave irônica, sem pretensão, refaz mesmo que inconscientemente a estratégia de Velázquez em *Las meninas*. Este, pintando o retrato dos reis de Espanha, reduzira os soberanos a uma superfície embaçada de espelho. Quem está no poder é uma sombra, um reflexo passageiro, dentro de uma estrutura muito maior. Na obra de Leirner, o espelho indiferente reflete o olhar do observador atônito, agora inserido no trabalho. Este, por sua vez, faz parte do grupo geral de obras ali expostas, que faz parte daquela mostra determinada, que faz parte da programação da galeria, que faz parte do circuito de galerias da cidade, que faz parte... O espelho parece dizer “você faz parte, como aquele que veio antes de você também fazia e como aquele que virá depois de você também fará” (CHIARELLI, 2002, p.43).

***

Além das referências internacionais de Nelson Leirner apontadas por Chiarelli, uma outra deve ser lembrada: Marcel Duchamp. Conforme será mostrado, o artista francês foi referência chave, tanto para o Grupo Rex como um todo, quanto para Leirner e especificamente para Geraldo de Barros.

*Fresh Widow*²¹⁵ foi construída sob encomenda por um carpinteiro norte-americano, em 1920, de acordo com as instruções gerais de Duchamp. A peça é uma versão em escala reduzida das tradicionais janelas francesas, comuns em muitas residências daquela época.²¹⁶ Além do

²¹⁴ Tal coexistência entre a elaboração de chistes de aspecto mais espirituoso e uma dimensão de sentido mais profunda e desolada já estivera presente em diversas produções de Marcel Duchamp, que será apresentado, a seguir, como referência importante na trajetória de Leirner e Barros.

²¹⁵ O título *Fresh Widow* originou-se a partir da supressão da letra “n” do nome específico deste modelo de janelas em inglês “french window” (janela francesa). Além disso, Duchamp trocou a letra “c” da palavra “frech” (já desprovida da letra “n”), pela letra “s”, de forma a obter a grafia correta do termo “fresh” em inglês. Contudo, no idioma francês (língua materna do artista), a sonoridade das expressões “frech” e “fresh” é a mesma. A palavra “widow” significa “viúva” em português. O termo “fresh” todavia apresenta uma pluralidade de sentidos em inglês, podendo significar “fresca”, “algo que aconteceu recentemente” e “gostosa” (em sentido coloquial). Devido a tal caráter dubio do título escolhido por Duchamp, preferiu-se não traduzi-lo para o português.

²¹⁶ O modelo de janela conhecido como janela francesa constitui-se de uma ou duas folhas suportadas por dobradiças instaladas verticalmente, que se abrem em direção ao interior da casa. Em geral, possuem dimensões abastadas, com a estrutura feita de madeira ou diferentes tipos de metal, e revestimento de vidro. Fonte: <www.futura-sciences.com/maison/definitions/maison-fenetre-francaise-10684/>. Acesso em: 09 out. 2018.

tamanho em miniatura, o artista também solicitou que os vidros da janela fossem cobertos com painéis de couro com o intuito de obstruir a transparência do material.

Figura 59: *Fresh Widow*. Marcel Duchamp, 1920. E detalhe da inscrição “Copyright Rose Sélavy 1920”. Acervo: MoMA, Nova York.²¹⁷

Apesar de ter terceirizado a produção do objeto, Duchamp pintou à mão o seguinte dizer “Direitos autorais de Rose Sélavy, 1920”,²¹⁸ após o objeto pronto ter lhe sido entregue. Por meio desse gesto, ele não só questionava a valorização da habilidade manual tradicionalmente atribuídas aos artistas, mas também a própria noção de autoria enquanto elaboração mental de determinada obra. Não obstante – independente de não a ter concebido, tampouco executado os procedimentos técnicos para construí-la – a peça física e o direito legal de reproduzi-la pertencia ao seu alter ego, Rose Sélavy.²¹⁹

Nessa proposição Duchamp não apenas explorou a estratégia alegórica como assunto ou tema da obra, mas também como procedimento estruturador de sua poética – tal como pontuado por Tadeu Chiarelli acerca das propostas de Nelson Leirner a partir da exposição de 1965 (CHIARELLI, 2002, p.43).

Tradicionalmente a janela sempre serviu como metáfora para definir o tipo de relação que os espectadores deveriam estabelecer com a superfície pictórica. Diante de uma pintura

²¹⁷ Miniatura de janela do "tipo francesa", moldura de madeira pintada, painéis de vidro revestido com couro preto. 77,5 cm x 53,4 cm x 10,2 cm. Fonte: <https://worleygig.files.wordpress.com/2017/11/img_3488-e1511620696696.jpg>. Acesso em: 09 out. 2018. Fonte da figura à direita: <<https://gvl.design/flesh-window>>. Acesso em: 09 out. 2018.

²¹⁸ Tradução livre do original: “Copyright Rose Selavy, 1920”. Essa foi a primeira vez que o artista assinou um objeto como Sélavy. Na ocasião, o nome Rose ainda aparecia com apenas um “R”.

²¹⁹ Em relação ainda a incorporação do elemento janela em sua poética, cheque *Brawl at Austerlitz*, produzida no ano seguinte, e também assinada por Rose Sélavy, na qual Duchamp estabelece uma ligação entre a estação de trem de Paris, os portões de Austerlitz e a batalha napoleônica. A palavra “Brawl” em inglês significa tanto briga quanto murmúrio. Dessa forma, em tradução livre do original, a obra se chamou *Murmúrios (ou brigas) em Austerlitz*. Fonte (válida também para o parágrafo no corpo do texto): <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.140327.html>>. Acesso em: 09 out. 2018.

(superfície opaca), o sujeito deveria acreditar estar mirando através de uma janela aberta para o exterior (superfície translúcida). Entretanto, ao bloquear a transparência dos vidros com o couro negro, Duchamp anulou tal capacidade do objeto, denunciando a ilusão que embasava o tipo de postura esperado do público diante de uma pintura.²²⁰

Neste sentido, considero que a proposta de Leirner, ao produzir *Você faz parte I*, dialogou com a de Duchamp, e a levou adiante ao utilizar o espelho no lugar do vidro revestido com couro.

De acordo com o estudioso Arlindo Machado, a inserção de representações de espelhos em pinturas foi um traço marcante a partir do Renascimento. Segundo o autor, por meio desse recurso, os artistas perceberam que poderiam intensificar ainda mais a ilusão de infinidade (proporcionada pelas leis da perspectiva) do universo representado nos confins da superfície pictórica, demarcado pelos limites da moldura:

A impressão de infinidade produzida pela perspectiva logra apagar a marca ideológica imprimida pelo recorte do quadro, ou mais exatamente: ocultar o fato de ser toda a cena uma construção e uma seleção, intencionalmente arquitetadas por um enunciador, em determinadas relações de produção, com vistas a um fim determinado. Ocultando a refração imposta pelos limites do quadro, fazendo a cena extravasar para o espaço imaginário do extraquadro, a perspectiva esconde a enunciação e o papel fundante do código, torna o espaço da representação um espaço autônomo e independente das condições que o geraram (MACHADO, 2015, p.98).

Dessa forma, ao inserirem o espelho, tais pinturas conseguiram fazer os espectadores se sentirem mirados pela imagem, e se projetarem, em decorrência dessa ilusão, no espaço interno da cena que acabava engolindo simbolicamente o próprio local onde os visitantes estavam posicionados (MACHADO, 2015, p.99).²²¹

Portanto, se em *Fresh Widow*, Duchamp alertara o público para um procedimento não natural que fora tornado convenção pelos costumes impostos pelo mundo da arte (o hábito de tomar a superfície pictórica como uma janela transparente para o mundo). Agora, Leirner denunciava mais uma regra tácita desse jogo presente na “trama de poder, inerente ao sistema de arte do qual o espectador sempre fez e ainda faz parte”: a de que a obra era um objeto independente e autônomo das condições de produção que a geraram.

Em *Você faz parte I*, a superfície especular não apenas bloqueava a visão do espectador através da janela, mas também a rebatia de volta para ele próprio, ali parado diante da obra construída pelo artista, dentro daquele espaço confinado, estruturado por alguém, e que integrava determinado circuito, e assim por diante. Neste sentido, por meio da estratégia

²²⁰ Fonte: < <https://www.moma.org/collection/works/81028>>. Acesso em: 08 out. 2018.

²²¹ Tal reflexão de Machado será retomada no capítulo III durante a análise do último autorretrato de Geraldo de Barros.

alegórica embutida no uso do espelho, Leirner incorporou a lógica repressora do sistema artístico como elemento constituinte de sua obra (CHIARELLI, 2002, p.43).

2.4 O “quase autorretrato” de Geraldo de Barros produzido a partir da obra *Você faz parte I*

Figura 60: “Quase autorretrato” de Geraldo de Barros produzido a partir da obra *Você faz parte I*, de Nelson Leirner, de 1965. Obra destruída.²²²

De acordo com Nelson Leirner,²²³ a Figura 60 seria um autorretrato fotográfico de Geraldo de Barros concebido a partir da obra *Você faz parte I*, criada por Leirner, e exibida pela primeira vez na Galeria Atrium, em setembro de 1965.²²⁴ Ainda segundo ele, tal fotografia representa o único registro de sua produção, que foi destruída durante o *happening Exposição-não-exposição*, realizado como última ação do Grupo Rex em 1967.²²⁵

²²² Fonte: (CHIARELLI, 2002, p.28).

²²³ Em depoimento concedido ao estudioso Tadeu Chiarelli durante a realização do livro *Nelson Leirner: arte e não Arte*, de 2002 (CHIARELLI, 2002, p.28).

²²⁴ Local onde também ocorria a exposição de Barros, conforme mencionado anteriormente.

²²⁵ *Exposição-não-exposição*, última mostra organizada pelo Grupo Rex, foi aberta ao público em 25 de maio de 1967. Nela foram apresentadas obras de Nelson Leirner que propunham a participação ativa do público não apenas como uma característica interna à obra, mas igualmente como princípio de funcionamento do evento. Antes da inauguração, o artista divulgara na imprensa que quem conseguisse superar os obstáculos colocados por ele, poderia levar as obras para casa, sem custo algum (certos trabalhos, por exemplo, foram presos com correntes nas paredes ou no chão da Galeria para dificultar a ação dos visitantes). A ação durou apenas oito minutos, pois a Galeria foi depredada pelos presentes, que levaram inclusive objetos que não faziam parte da mostra. No entanto, de acordo com Fernanda Lopes, os objetivos propostos pelo Grupo de “romper com preconceitos e fazer o público deixar a sua posição de passividade diante da obra de arte e participar dela, em um diálogo diferente do que normalmente as galerias ofereciam em uma exposição na época”, foram alcançados nesse último *happening* (LOPES, 2009, p.159-167).

Recentemente, Chiarelli observou, contudo, não ter sido Geraldo de Barros quem segurava a câmera na fotografia que registra a obra de Leirner, mas alguém disposto na frente dele.²²⁶ É possível identificar o reflexo, nos espelhos inferior e central, de alguém portando uma câmera. Apesar dos troncos dos dois sujeitos se mesclarem na fotografia, devido à proximidade dos valores tonais das respectivas roupas – e a despeito da possibilidade das mãos que seguravam a câmera serem do próprio Barros, em função de determinada distorção resultante dos posicionamentos dos espelhos na obra –, o detalhe do chapéu não deixa dúvidas acerca da presença de uma segunda pessoa na imagem.

É possível que o autor da foto em questão tenha sido o próprio Nelson Leirner, uma vez que a fotografia encontra-se em seus arquivos.²²⁷ Assim, ele dizer que a foto, de fato, era um autorretrato de Geraldo de Barros, pode ser tanto um equívoco, ou fruto da decisão de atribuir – ou partilhar – a autoria da imagem com o amigo.

A segunda hipótese se apresenta como possibilidade mais válida, pois vai ao encontro das propostas desenvolvidas por Nelson Leirner a partir do período em questão, como apontado acima por Chiarelli. O título da obra, conforme mencionado, era um convite direto ao público para fazer parte da obra, para se incorporar à proposta do artista, e se tornar, dessa forma, corresponsável pelo seu desempenho. Ou seja, de um lado, Leirner, na posição de artista, proporia algo e o público seria o elemento indispensável para a concretização de tal ideia.

Mediante tal perspectiva, Geraldo de Barros, como qualquer outro espectador que se postasse perante *Você faz parte I*, representou uma peça ativa no funcionamento da obra, sendo parcialmente responsável pela completude da mesma. Apesar de ter sido Leirner quem, provavelmente, tenha apertado o disparador da máquina fotográfica, a ação de Barros de se colocar diante da obra, que solicitava a sua participação, pode ser vista como uma espécie de coautoria, o que faz da fotografia um “quase autorretrato”, categorização já explorada no capítulo anterior.²²⁸

Esse segundo viés de leitura (mais lúdico) condiz com as propostas que Barros passaria a defender – e que Leirner seguiria explorando de forma mais programática – pouco tempo depois junto ao Grupo Rex, quando, de forma coletiva, tais artistas buscaram novas formas de

²²⁶ Em um dos encontros do Grupo Arte&Fotografia, coordenados pelo estudioso, realizados em 2017.

²²⁷ A filha de Geraldo de Barros, Fabiana de Barros, não tinha conhecimento do paradeiro dessa fotografia, tampouco do título e da data de realização da obra. Informações concedidas em entrevista realizada pela autora em 29 mai. 2017.

²²⁸ Tal linha de pensamento vai ao encontro da metodologia de análise, introduzida no primeiro capítulo, formulada pela pesquisadora inglesa Dawn Ades acerca dos “quase autorretratos” fotográficos de Marcel Duchamp, que, apesar de terem sido fisicamente produzidos por outras pessoas, contaram com a participação decisiva do artista na ativação da proposta, fosse por meio de seu papel na concepção da imagem, fosse por meio da sua pose.

interação com o público, e deliberadamente tentaram encontrar maneiras de romper com as limitações impostas pelo sistema artístico tradicional.

***

De acordo com o crítico norte-americano Thomas McEvelley, o mecanismo do chiste,²²⁹ a percepção do público como elemento participativo na efetivação da obra, e a eliminação das barreiras entre o mundo da arte e o mundo da vida, são princípios que marcaram a prática de Marcel Duchamp. Segundo o autor, o artista francês também foi responsável por inaugurar a estratégia do *readymade*, a utilização do acaso como ferramenta poética, e o procedimento de designação como dispositivo de criação artística. Em conjunto, tais estratégias serviram de base, durante as décadas de 1960 e 1970, para inúmeros artistas que buscavam apartar-se dos modelos de criação artística tradicionais (MCEVILLEY, 2008, p.47-48, apud ALMEIDA, 2013, p.108).

Entre os artistas que dialogaram com tais princípios introduzidos por Duchamp, é possível citar Geraldo de Barros e Nelson Leirner. Inclusive, na produção do “quase autorretrato”, representado pela Figura 60, foram acionados algumas das estratégias duchampianas descritas por McEvelley. A primeira foi representada pelo gesto de Nelson Leirner de designar aquela imagem como um autorretrato de Geraldo de Barros. A segunda caracterizou-se pelo estímulo à participação ativa do espectador na dinâmica da obra, presente na proposta geral da série *Você faz parte*, e reiterado na fotografia em questão. E a terceira pôde ser observada no chiste visual em que Leirner velou sua presença no registro da imagem (caso tenha sido ele quem, de fato, fotografou aquela cena).²³⁰

***

Ao longo deste subitem, não me esqueci da interpretação proposta por Chiarelli na seção anterior sobre os sentidos que podem ser depreendidos da utilização do espelho (enquanto procedimento de cunho alegórico) por Nelson Leirner nas obras expostas na Galeria Atrium em 1965. De acordo com o autor, a estratégia do espelho permitia que o espectador se enxergasse

²²⁹ Espécie de jogo verbal, gracejo, trocadilho etc., utilizado para incitar mentalmente o espectador, e não somente sua capacidade visual.

²³⁰ Não consegui localizar nenhum documento comprovando que Geraldo de Barros tenha nomeado tal imagem como um autorretrato. No entanto, mesmo que depois de sua morte tenha sido Leirner quem escolheu denominá-la como tal, pelas configurações da imagem, é possível perceber que Barros estava ciente das condições buscadas pelo sujeito que realizou o registro. Ou seja, para que só a figura de Barros aparecesse na fotografia, eles precisaram encontrar uma posição harmônica diante da câmera, de modo a tentar anular a presença física da segunda pessoa na imagem.

refletido nas obras e percebesse a si mesmo como uma peça integrante da estrutura repressora do sistema artístico.

Todavia por outro viés, a fatura da fotografia – ou seja, do “quase autorretrato” de Geraldo de Barros – por sua vez, na minha perspectiva, permitiu-me tecer a interpretação mais lúdica que apresentei acima. Por quê? Devido à atuação de Geraldo Barros na composição da fotografia. Barros sorri para câmera, sua expressão não denota ironia, nem desalento, pelo contrário, passa, a meu ver, uma sensação de alegria, provavelmente por estar interagindo naquele momento com a proposta do amigo.

Neste sentido, mesmo que em si a obra de Leirner – inserida no conjunto mais amplo das apresentadas na ocasião – não tenha sido produzida a partir de um conceito tão otimista assim, o “quase autorretrato” de Geraldo de Barros, a meu ver, pode ser interpretado a partir desse viés mais interativo e lúdico, proporcionado pelo chiste visual que os dois artistas (provavelmente) criaram em conjunto.

2.5 Grupo Rex

Em 1965, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, entre outros,²³¹ participaram da exposição *Propostas 65*, organizada por Waldemar Cordeiro, que ficou em exposição na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, entre o final de 1965 e o começo de 1966. Após as obras do paulistano Décio Bar serem censuradas, por terem sido consideradas politicamente subversivas pelo regime militar, os três artistas decidiram remover seus trabalhos em sinal de protesto (LOPES, 2009, p.39).²³²

A partir desse episódio, Barros, Leirner e Duke Lee começaram a se reunir para discutir questões de interesse comum e organizar ações em prol da realização de tais propostas. Esses encontros resultaram na criação do Grupo Rex, que contou ainda com a participação de três então jovens artistas: Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende (LOPES, 2009, p.40).

O Grupo inaugurou suas ações oficialmente em junho de 1966, com a abertura da Rex Gallery & Sons, nas instalações da Hobjeto, e com a publicação da primeira edição do jornal

²³¹ Entre os quais, estavam Abraham Palatnik, Alice Brill, Antonio Dias, Carlos Vergara, Flávio Império, Luiz Sacilotto, Mira Schendel. Fonte: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81478/propostas-65-1965-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

²³² No livro *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”*, a pesquisadora Fernanda Lopes analisou a constituição e ações do Grupo Rex no contexto da arte brasileira durante a segunda metade dos anos 1960, período marcado politicamente pela ditadura militar, a partir de 1964, e culturalmente pelas mudanças trazidas pela Nova Figuração. A autora também investigou como as propostas do Rex foram recebidas pelo público e pela crítica de arte daquele momento, e examinou as diversas referências que fundamentaram os discursos e atitudes do Grupo (LOPES, 2009).

Rex Time.²³³ Durante o único ano de existência,²³⁴ os artistas do Grupo se colocaram em embate direto com certos valores e tendências predominantes no circuito artístico de São Paulo a partir de uma postura irônica e adepta a um espírito de contravenção.

Nessa tentativa de renovação, exploraram novas formas de apresentar suas produções e de interagir com o público, por meio da realização de exposições na Galeria (cinco ao todo, sempre acompanhadas do lançamento de nova edição do jornal), debates abertos, palestras proferidas por artistas²³⁵ ou críticos,²³⁶ entre outras atividades²³⁷ (REX TIME n.5, 25 mai. 1967, p.3).

De acordo com Fernanda Lopes, as estratégias que aproximaram os Rex envolveram a vontade compartilhada de explorar novos suportes e materiais artísticos, assim como o desejo de colocar em ação proposições poéticas que estimulassem a participação do espectador na ativação da obra. Contudo, segundo a autora, essa proposta estética e de ação coletiva não correspondeu à ação de critérios formais comuns, aspecto que ficou evidente, para ela, nos trabalhos expostos pelos artistas na exposição inaugural do Grupo, ocorrida em 03 de junho de 1966 (LOPES, 2009, p.70-86).²³⁸

Destacaram-se igualmente os esforços no sentido de sistematizar historicamente a experiência singular que viviam. Durante todo esse percurso eles fizeram um exercício de reflexão sobre suas ações, a partir da percepção do lugar social que ocupavam e do momento histórico que vivenciavam, procurando apontar os diálogos que estabeleciam com experiências afins na arte brasileira e internacional, do presente e do passado, tais como o próprio Flávio de Carvalho e as figuras de Marcel Duchamp e Andy Warhol.²³⁹ Isso se manifestava tanto por meio dos textos – publicados ao longo das cinco edições do *Rex Time* – nos quais apresentaram suas propostas, quanto nas demais ações empreendidas no período.

2.5.1 A importância de Marcel Duchamp

²³³ O nome do jornal deve ser lido como no português “time”, e não com a pronúncia inglesa “taime”.

²³⁴ O Grupo se manteve ativo por quase um ano, decretando sua dissolução em maio de 1967.

²³⁵ Flávio de Carvalho foi convidado a ministrar conferências na Galeria acerca do tema de sua escolha, ele decidiu discorrer sobre a dialética da moda. Para os Rex, o artista mais velho era “o mais característico expoente da vanguarda da arte do Brasil”.

²³⁶ Tais como Mario Schenberg que foi convidado a falar sobre a situação da arte de vanguarda no Brasil.

²³⁷ Como a exibição de filmes experimentais produzidos por Thomas Farkas.

²³⁸ Esse impulso de adotar soluções alternativas, que negassem os valores artísticos tradicionais, foi uma característica típica do período, conforme apontado anteriormente por Tadeu Chiarelli.

²³⁹ Na terceira exposição do Grupo Rex, *Descoberta da América*, ocorrida em 21 de outubro de 1966, eles apresentaram suas referências-chave no contexto da arte internacional daquele período: Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Jim Dine, ligados à vertente da arte *pop*, e Barnett Newman, Kenneth Noland e Frank Stella, associados às correntes abstratas.

De acordo com Fernanda Lopes, a postura de questionamento do Grupo Rex em relação ao modo de funcionamento do sistema artístico proveio das ideias inauguradas por Marcel Duchamp que, com seus *readymades*, colocou em questão o fundamento puramente retiniano do conceito de arte até então estabelecido. Como diversos artistas do período, os integrantes do Grupo Rex processaram, por intermédio de suas ações, tais reflexões trazidas ao campo artístico pelo artista francês (LOPES, 2009, p.147).²⁴⁰

Figura 61: *Apolinère Esmaltado*. Marcel Duchamp, 1916-1917. Acervo: The Louise and Walter Arensberg Collection.²⁴¹

A capa da quarta edição do *Rex Time* estampou a reprodução do trabalho *Apolinère Esmaltado*, produzido por Duchamp entre 1916 e 1917, acompanhada da tradução integral – realizada por Carlos Fajardo – do texto de mesma autoria, “The creative act”²⁴². Segundo Fajardo:

“Na capa, nós colocamos a *Apolinère Enameled*, trabalho de Duchamp realizado em 1916/1917. A imagem desse trabalho foi tirada de um catálogo de exposição que eu tinha: *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy*, de Walter Hopps. Não tinha nenhuma outra publicação de onde nós pudéssemos tirar a

²⁴⁰ A proposta de atuação coletiva, assim como o viés combativo e irônico das ações do Grupo Rex, também tiveram como referência o movimento futurista do começo do século XX. Os futuristas defenderam a eclosão de nova espécie de sensibilidade a partir do fim ao culto das obras do passado, e da renovação dos métodos de produção artística, por meio da exploração de materiais não tradicionais, como vidro, ferro e cimento (LOPES, 2009, p.53). A influência dessas propostas também se fez presente nas obras de Barros e Leirner apresentadas na Galeria Atrium, em 1965. O catálogo da exposição se iniciava com a citação de Marinetti “...exaltaremos o movimento agressivo, a insônia febril, o passo acelerado, a cambalhota, o soco no ouvido, o murro”. No entanto, para os fins do presente estudo, será dado destaque à figura de Marcel Duchamp, em função de considerá-lo referência chave na trajetória artística de Geraldo de Barros. Fonte: Acervo do IMS (cópia digitalizada do catálogo).

²⁴¹ Fonte: <www.artslife.com/wp-content/uploads/2013/10/Duchamp-roma-3.jpg>. Acesso em: 16 abr. 2018.

²⁴² O título da tradução feita pelo grupo foi: “Marcel Duchamp: o ato de criação”.

imagem. Porque na época, o processo de diagramação era diferente de hoje. Então, esse catálogo é uma raridade, porque tem uma página a menos, que foi de onde nós tiramos aquela imagem para ser a capa do *Jornal Rex*” (LOPES, 2009, p.149).²⁴³

A peça gráfica *Apolinère Esmaltado* (Figura 61) era um *readymade* assistido, tipo de apropriação inaugurada por Duchamp, que consistia na manipulação de – entre outros – materiais gráficos, oriundos dos meios de comunicação de massa (publicidade, imprensa etc.), por meio de intervenções, que, apesar de imputarem somente ligeiras modificações visuais na imagem original, resultavam em drásticas alterações de sentido. Por fim o artista finalizava tal processo de apropriação inserindo sua assinatura no artefato modificado.

Em “O ato criador”, Marcel Duchamp analisou a abertura imanente da produção artística à recepção futura, incluindo aí a figura do próprio artista criador, que, segundo ele, por mais consciente de suas intenções iniciais, não dava conta de abarcar toda a complexidade de significados do que produzia, nem para o bem tampouco para o mal. Tal condição foi denominada por ele de “coeficiente artístico”, elemento não passível de controle que se faz presente na cadeia de produção e recepção artística (DUCHAMP, 2013).²⁴⁴

A atuação do espectador como elemento necessário à ativação da proposta artística foi um dos elementos introduzidos por Duchamp, que foram acionados pelo Grupo Rex como forma de empreender o questionamento do sistema artístico nacional e da noção tradicional de obra de arte:

Duchamp abriu mão da sua condição de artista, compreendido como aquele que cria obras de arte, em troca do artista como aquele que se apropria de objetos já existentes, os *readymades*, como estratégia de provocar o colapso do meio artístico a partir de uma interrogação do fazer. A arte passa a ser tratada como questão intelectual, deixando de lado a fruição confortável da obra (LOPES, 2009, p.151).

Ou seja, da mesma forma que tudo pode ser arte, qualquer um pode ser artista. Tal posição é vista como algo cambiável, não com o intuito de anular a importância do profissional, mas no sentido de colocar de lado o excesso de idealização que se costumava fazer da figura do artista como gênio criador. Duchamp trouxera tais questionamentos para a arte.²⁴⁵

²⁴³ A exposição, organizada por Walter Hopps, ocorreu no Pasadena Art Museum, entre 8 de outubro e 3 de novembro de 1963, e exibiu inúmeros *readymades* produzidos por Duchamp desde 1912. Fonte: <specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=8289#.W4TWqJNKg_U>. Acesso em: 28 ago. 2018.

²⁴⁴ Esse texto foi apresentado publicamente por Duchamp pela primeira vez na Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, nos Estados Unidos em abril de 1957.

²⁴⁵ Considero válido mencionar a proposta *Taxi Painting*, realizada na terceira exposição do Grupo Rex, que necessitava da participação ativa do público para ser efetivada. A obra coletiva consistiu na disposição no fundo da Galeria de tintas, pincéis e de uma enorme tela, que poderia ser preenchida por qualquer espectador da maneira que quisesse. Ele precisava somente pagar pelo tempo em que ficasse pintando (o valor era calculado pelo taxímetro). O resultado material da ação foi um grande borrão de tinta, porém, o cerne da questão era percepção da obra como algo em processo e não como um objeto

Considero que, nos dois “quase autorretratos” produzidos pelos membros do Grupo Rex, a serem analisados ao longo deste capítulo, essa postura tenha ficado evidente, como buscarei mostrar.

O diálogo com o pensamento de Duchamp apareceu de novo, na última edição do *Rex Time*, no texto “Aviso: Rex Kaput” em que o Grupo sintetizou o projeto e as ações que procurou colocar em prática durante o seu único ano de existência. Os principais motivos da dissolução e do fim das atividades também foram enumerados: a crise financeira pela qual passava o país, os baixos índices de vendas de obras, os altos custos de manutenção da Galeria, assim como das ações organizadas e a ausência de público.

Digno de observação foi a clareza dos artistas – em ponderação análoga à colocada por Duchamp em “O ato criativo” – do hiato existente entre as ideias que tentaram propagar e a maneira como essas foram recebidas pelos espectadores:

Assim, oriundos de incidentes individuais e profícuos como frustrações, incompreensões e esperanças, artistas diversos, convergindo de estradas diversas deram um show. A plateia ficou silenciosa – não riu nem aplaudiu (salvo uma minoria de jovens). Então os artistas se vão em silêncio, cada qual para seu lado. O que será que aconteceu? Será que os artistas falharam? Ou é o público que é indiferente ou impermeável por deficiência hereditária? É cedo para concluir. O único fato concreto que fica óbvio: é a vala que há entre as intenções dos artistas e o que o público percebe destas intenções (REX TIME n.5, 25 mai. 1967, p.3).

Era muito cedo ainda para se compreender o que ocorrera. Não havia respostas claras naquele momento. O Grupo tinha que “esperar pelo veredicto do público para que a sua declaração assuma um valor social e para que, finalmente, a posteridade o inclua entre as figuras primordiais da História da Arte”, com pontuara Marcel Duchamp. Não dependia apenas das intenções dos artistas, era preciso contar com a participação dos espectadores, pois, “(...) o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”. Ou seja, “o resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência” (DUCHAMP, 2013).

2.5.2 Poema *A to Z*

---

finalizado. Para o Grupo, tal questão era um dos elementos decisivos no encadeamento entre as etapas de produção e de recepção pública dos seus trabalhos (LOPES, 2009, p.153-159).

A ênfase dada à referência específica de Marcel Duchamp, em detrimentos dos demais diálogos empreendidos pelo Grupo Rex, deveu-se ao enfoque desta pesquisa sobre os autorretratos de Geraldo de Barros. Em função de tal propósito, portanto, considere necessário aprofundamento maior nas produções do artista francês, devido ao papel especial que ele manifestou na trajetória artística do brasileiro.

A princípio, Barros entrou em contato com a obra de Duchamp por intermédio de Nelson Leirner,²⁴⁶ depois a partir do contato com os demais membros do Grupo.²⁴⁷ O seu diálogo com Duchamp se fez evidente no poema *A to Z*, que elaborou para ser publicado na terceira edição do *Rex Time*.

Figura 62: Anúncio de tinta verniz esmaltada “dourado profundo”, n.123 da marca *Sapolin*.²⁴⁸

Figura 63: Tinta esmaltada para revestimento de tubo de fogão da marca *Sapolin*.²⁴⁹

No entanto, antes de adentrar na análise do poema de Barros, creio que caberia refletir sobre a realização da obra de Duchamp, *Apolinère Esmaltado*, com o intuito de perceber se existiram pontos de contato entre a lógica de produção do artista francês e aquela usada por Barros para a criação de seu poema.

Mostra-se corrente a explicação de que Duchamp apropriou-se de encarte publicitário da marca da tinta industrial *Sapolin Enamel*, e manipulou a imagem por meio de uma série de intervenções, entre elas, modificar parte do título do produto, transformando-o no sobrenome do escritor Guillaume Apollinaire, seu amigo.²⁵⁰

²⁴⁶ Em função do caráter teatral dos autorretratos analisados no capítulo anterior, cogitei a possibilidade de Barros ter sido influenciado por Duchamp durante a produção daquelas fotografias. No entanto, não encontrei evidências que corroborassem tal hipótese.

²⁴⁷ Duchamp consistia em referência de primeira grandeza para Wesley Duke Lee, que, aliás, entrara em contato com o francês em Nova Iorque, de acordo com Carlos Fajardo (LOPES, 2009, p.149).

²⁴⁸ Fonte: <www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/rrs/p_10c.html>. Acesso em 28 ago. 2018.

²⁴⁹ Fonte: <www.mecum.com/lots/RA0715-221391/sapolin-stove-pipe-enamel-sign-sste/>. Acesso em 28 de ago. 2018.

²⁵⁰ Apesar das grafias de “Apolinère” e “Apollinaire” não serem correspondentes, a sonoridade das palavras é a mesma em francês. Fonte: <www.philamuseum.org/collections/permanent/51563.html>. Acesso em: 16 abr. 2018.

Contudo, em oposição às principais análises vigentes, a estudiosa norte-americana Rhonda Roland Shearer ofereceu possibilidade alternativa de explicação dos procedimentos usados por Duchamp na produção do trabalho. A autora realizou extensa pesquisa em busca de anúncios publicitários da marca *Sapolin Enamel* sem, contudo, encontrar nenhuma imagem equivalente àquela apropriada por Duchamp.

Figura 64: Capa de catálogo de produtos da marca *Sapolin Enamel*.²⁵¹

Figura 65: Anúncio publicitário de tubo de alumínio da marca *Sapolin*.²⁵²

Diante dessa situação, Shearer concluiu que a peça fora idealizada pelo próprio Duchamp, a partir de inspiração em outro anúncio da empresa, divulgado na mesma época, no qual figurava uma cama de formato semelhante àquela usada pelo artista, mas em versão dourada (Figura 62). Ou seja, de acordo com a autora, possivelmente, primeiro Duchamp confeccionou e produziu o encarte publicitário, para depois se apropriar da peça.

A partir da pista deixada por Shearer, comparei os demais elementos da obra com outros anúncios da marca, observando certas semelhanças entre alguns deles. Em primeiro lugar, encontrei no anúncio publicitário reproduzido na Figura 64 a ocorrência de uma figura feminina um pouco mais velha na mesma ação de pintar a cabeceira de uma cama, lembrando a obra *Apolinère Enameled*. Em segundo lugar, atinei-me para a relativa semelhança entre o criado mudo, dotado de espelho, que podia ser visto em perfil na Figura 65, e o móvel que ocupava o canto direito da peça de Duchamp, também composto por superfície especular na qual o artista desenhara o reflexo da garota.²⁵³

De forma complementar, a menina retratada por Duchamp remonta, com sutis diferenças, à mulher que aparece em outro anúncio da empresa (Figura 63). Observe a

²⁵¹ Fonte: <www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/rrs/p_8g.html>. Acesso em: 28 ago. 2018.

²⁵² Fonte: <www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/rrs/p_8f.html>. Acesso em: 28 ago. 2018.

²⁵³ O contorno foi desenhado a lápis. Informação retirada de: <www.philamuseum.org/collections/permanent/51563.html>. Acesso em: 16 abr. 2018.

semelhança entre as efígies femininas, que compartilharam o mesmo olhar sereno e sorriso discreto. Como elementos de distinção, não obstante, Duchamp interviu no cabelo, deixando-o mais longo. De forma inversa, contudo, encolheu o vestido da mulher, mantendo, nesse caso, a coloração e o drapeado do vestuário original. Também eliminou o detalhe do avental, mas manteve a fita em torno da cintura, assim como a gola branca – com formato distinto – em torno do pescoço, e o acabamento de mesma cor das mangas dos vestidos.

Tais semelhanças, na minha perspectiva, podem servir como complemento à hipótese levantada por Shearer de que o artista, a princípio, criara a peça gráfica que posteriormente manipulou.²⁵⁴ Porque, na verdade, a operação de Duchamp fora muito mais complexa do que as possibilidades antevistas pela estudiosa norte-americana. Ou seja, a princípio, o artista partira de elemento específico (a cama) presente em uma publicidade da marca *Sapolin Enamel*. A seguir, ele a retirou do seu contexto original, e a reinseriu em uma cena criada a partir de outros elementos visuais encontrados em outras publicidades da empresa para, somente ao final desse processo, dar-lhe o nome de *Apollinère Enameled*, e assinar seu nome.

Figura 66: Detalhe de peça publicitária da marca *Sapolin Enamel*.²⁵⁵

Figura 67: Lata de tinta *Sapolin Enamel*.²⁵⁶

Figura 68: Peça publicitária da década de 1920 de lata de tinta verniz da marca *Sapolin Enamel*.²⁵⁷

Em adição, proponho que a citação específica dessa campanha publicitária não se deu somente pela possibilidade de realizar o trocadilho com o sobrenome de Guillaume Apollinaire,

²⁵⁴ Esse jogo de referências retóricas e simbólicas entre obras ocorreu novamente na interação entre os *readymade* assistidos *L.H.O.O.Q.*, de 1919 (no qual o artista pintara bigode sobre o rosto da *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci, reproduzida em cartão postal, para, finalmente, assinar Marcel Duchamp), e *L.H.O.O.Q. depilada*, de 1965, que consistia em outro cartão postal no qual o artista não interveio sobre a imagem, mas modificou o sentido original da pintura renascentista, ao aludi-la ao *readymade* de 1919.

²⁵⁵ Fonte: <<http://www.porcelainsigns.com/image-galleries/other-signs-f-m/just-you-and-sapolin-porcelain-sign/>>. Acesso em: 28 ago. 2018.

²⁵⁶ Fonte: <www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/trs/p_8d.html>. Acesso em: 28 ago. 2018.

²⁵⁷ Fonte: <https://www.etsy.com/listing/600918426/vintage-original-1920s-sapolin-varnish?show_sold_out_detail=1>. Acesso em: 28 ago. 2018.

mas, sobretudo, em função da vontade de Duchamp de ironizar a mística em torno do *status* especial conferido à figura do artista como gênio criador pela tradição artística.

De acordo com Shearer, após a Primeira Guerra Mundial, a empresa *Gerstendorfer Brothers*, criada por imigrantes alemães, mudou seu nome para *Sapolin*, e investiu pesadamente em campanhas publicitárias direcionadas ao público feminino.²⁵⁸ Foi possível averiguar, de fato, que a figuração de mulheres nos anúncios da marca foi decisão recorrente no período, como se pode observar a partir da Figura 66, Figura 67 e Figura 68.

Marcel Duchamp incorporou ironicamente esse viés depreciativo em relação ao sexo feminino – presente na campanha publicitária da marca *Sapolin Enamel* – com o propósito de criticar o funcionamento do sistema artístico. O artista levou tal conceito (a falta de aptidão manual atribuída às mulheres) ao extremo quando retratou uma garota, ainda criança, no lugar das figuras femininas um pouco mais velhas que povoam as peças da marca. Ao desenhar uma *garota* pintando um objeto banal do cotidiano – exato oposto da criação original e única – com tinta industrializada (e não manufaturada artesanalmente), Marcel Duchamp acertou em cheio em todo o sustentáculo de princípios disseminados pela tradição: a ideia de gênio artístico como condição nata e atributo masculino,²⁵⁹ o enaltecimento da habilidade manual do sujeito, o caráter artesanal da produção, assim como a condição aurática da obra de arte.

Da mesma forma, as intervenções “aparentes” que realizou na peça gráfica, foram simples, banais, e possivelmente poderiam ter sido inseridas por qualquer um – ou seja, eram intervenções que corroboravam com a crítica aos valores que questionava. O *readymade*, mais do que um culto à beleza e à visualidade, destinava-se, dessa maneira, à reflexão intelectual.

Para finalizar, convém abordar um último detalhe por meio do qual o artista jogou com o conceito de autoria. No canto direito da peça, ele acrescentou sua assinatura em letra cursiva, maneira usual dos artistas inscreverem seus nomes. No entanto, no lado oposto, inseriu “[de] Marcel Duchamp, 1916-1917”, no interior de um retângulo branco. O termo original, em inglês, “from” indica relação de posse do sujeito sobre o objeto e não condição de autoria do segundo pelo primeiro (indicada pelo termo “by”, ou “por”, em português). Dessa forma, portanto, em conjunto com os demais componentes analisados acima, de maneira irônica, a partir de tal gesto, Duchamp “reconhece que a peça era ‘dele’ e que não foi ‘feita’ por ele, entretanto, mesmo assim, ele a assina e a chama de arte”.²⁶⁰

²⁵⁸ A campanha publicitária visava enfatizar a facilidade de aplicação da tinta. Para tal propósito, elegeu representar mulheres – até elas dariam conta do serviço! – utilizando o produto.

²⁵⁹ O mito da criança prodígio – salvo raras exceções como no caso da pintora renascentista Sofonisba Anguissola – era atribuído somente aos indivíduos do século masculino (HALL, 2015).

²⁶⁰ Tradução livre do original: “He acknowledges that the piece came 'from' him and was not 'made' by him, but still signs it and calls it art nonetheless”. Fonte: <www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Apolinere%20enameled.html>. Acesso em: 16 abr. 2018.

Figura 69: *Rex Time* n.º.3. São Paulo, 21 de outubro de 1966, p.2. Coleção particular.²⁶¹

Introduzidas tais pontuações acerca do *readymade* de Marcel Duchamp, retorna-se a Geraldo de Barros.

O artista brasileiro, além de ceder o espaço onde foi instalada a Galeria Rex, colaborar na organização das palestras e eventos promovidos pelo Grupo, participar das reuniões de pauta do folhetim, elaborar propostas coletivas como *Taxi Painting*, exibir algumas obras na primeira exposição do Grupo – que realizara nos anos anteriores –, também produziu o poema intitulado *A to Z*, publicado na terceira edição do *Rex Time* na seção “Poética Zum”.²⁶²

No poema, Barros realizou um jogo de palavras que, à primeira vista, parecia desprovido de significação clara e objetiva. Por tal motivo, especulei, inicialmente, que o poema tivesse

²⁶¹ Fac-símile do periódico *Rex Time*, produzido sob supervisão de Fernanda Lopes, responsável pela organização do espaço dedicado ao Grupo na 29ª Bienal de Arte de São Paulo, a convite dos curadores-chefes Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. A sala exibiu trabalhos realizados pelos Rex, incluindo cartazes e convites de exposições. Os fac-símiles do *Rex Time* foram distribuídos gratuitamente ao público. Fonte: <www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2072>. Acesso em: 30 out. 2016.

²⁶² Presente nos números 1, 3 e 4 do folhetim.

surgido da seleção de palavras aleatórias, a partir da incorporação do princípio do acaso, uma das ferramentas acionadas pelo artista, conforme pontuado por Heloisa Espada, durante a produção da série “Fotoformas” (ESPADA, 2006, pp.67-75).

No entanto, após análise, recordei-me de enciclopédias e dicionários compostos por vários volumes que, de forma geral, costumavam ser divididos em fascículos, cuja organização se pautava pela ordem das letras do alfabeto, ou seja, de A a Z.

Figura 70: *Enciclopédia Britânica* (ed.1959).²⁶³

Baseada em tal suposição, comecei a digitar cada frase do poema na plataforma de busca do *Google*, com o intuito de encontrar alguma pista para decifrar o poema de Barros. A pesquisa rendeu as imagens representadas pela Figura 70, nas quais é possível observar, encampando a edição inglesa da popular *Enciclopédia Britânica* (ed.1959), as mesmas palavras utilizadas por Barros em seu poema, com apenas pequenas diferenças.

De forma a elucidar o procedimento de apropriação realizado pelo artista, formulou-se tabela comparativa, dispondo, no lado esquerdo, o poema, e no direito, os títulos de cada versículo da *Enciclopédia*. Tal recurso permite demonstrar claramente que *A to Z* é um

²⁶³ Fonte: <https://www.ebay.com/itm/Vintage-1959-Encyclopaedia-Britannica-Complete-24-Volume-Set-Leather-Books-/173196975773?_ul=BR>. Acesso em: 16 abr. 2018.

readymade assistido, um diálogo de Geraldo de Barros com as ideias introduzidas por Marcel Duchamp a partir de propostas como *Apolinère Esmaltado*, *L.H.O.O.Q.*, de 1919, entre outras.

<i>A to Z</i>	<i>Encyclopaedia Britannica (1959)</i>
Geraldo de Barros	
A to anni	A to Anno
Anno to Baltic	Anni to Baltic
Baltim to brail	
Brain to castin	
Castir to cole	
Coleb to Damassi	
Damascu to Educ	
Edwa to gamb	
Game to gunn	
Gunn to Hidrox	Gunn to Hydrox
Hidrozo to Jerem	Hydrox to Jerem
Jerez to libe	
Libi to Mary	
MaryB to mushe	Maryb to mushe (b minúsculo)
Mush to ozon	Mushr to ozon
P to planti	P to plant
Plants to raym	
Rayn to Sarr	
Sars to sorc	
Sord to Texas	
Textile to vas	Textile to vasc
Vase to Zygo	

Figura 71: Tabela indicativa das diferenças entre o poema *A to Z* e a *Enciclopédia Britânica* (ed.1959).

Na concepção do poema, o artista inverteu as palavras *Anni* e *Anno*, aportuguesou o verbete *Hidroxo*, substituindo o *y* (pouco comum na língua materna) pela letra *i*. Na seção *Maryb to mushe*, colocou em caixa alta a letra *b* do termo *MaryB*. Por fim, incluiu a letra *i* no termo *planti* e eliminou a letra *c* da palavra *vasc*.²⁶⁴ Essas alterações, apesar de sutis, mascararam a relação óbvia com a enciclopédia e a constatação do recurso às estratégias de apropriação e manipulação, por meio das quais Barros incorporou itens prosaicos à sua poética.

Conforme já pontuado, para Tadeu Chiarelli, a apropriação consistiu em um dos elementos do ineditismo da série “Fotoformas” no contexto artístico brasileiro. O autor

²⁶⁴ A primeira alteração mencionada consistiu talvez na mais crucial, pois eliminou a ordem alfabética, princípio estruturante de qualquer dicionário.

ênfatizou também, como será mostrado a seguir, a necessidade de se abordar a série “Sobras” a partir de tal procedimento poético (CHIARELLI, 2014).²⁶⁵

Atenta-se ainda para duas questões acerca dos dados apresentados:

Primeira: eles corroboram os resultados apresentados no capítulo anterior, no que tange aos diálogos mais amplos que o artista realizou com diferentes questões do seu tempo. Nos autorretratos da juventude, Barros não refletiu apenas acerca de temáticas internas ao campo artístico, tampouco fez alusões somente às características formais da série “Fotofomas”. Como foi demonstrado, a partir da comparação dos autorretratos com cenas de filmes *noir* e de retratos dos astros de Hollywood, ele dialogou intensamente com a cultura popular na qual se inseria.

Segunda: acredito, que a digressão desenvolvida nesse item condiz com as ponderações da pesquisadora Rhonda Roland Shearer, que apontou a necessidade de museus e instituições se dedicarem em adquirir – de forma conjunta às obras presentes em suas coleções – os incontáveis objetos cotidianos que foram apropriados por artistas, ou que serviram como referência para determinadas obras. De acordo com a autora:

(...) por meio do estudo de humildes e efêmeros objetos históricos (como as placas de água e gás parisienses),²⁶⁶ estudiosos podem obter importantes *insights* sobre a cultura e a economia que cercaram a vida dos artistas e definiram os contextos dos seus importantes trabalhos.²⁶⁷

Neste sentido, espera-se ter demonstrado como Geraldo de Barros tornou-se figura exemplar dessa questão, uma vez que incorporou em suas produções diversas imagens, itens comerciais, além de textos inscritos em objetos do dia a dia. Como será visto no terceiro capítulo deste estudo, tal característica de sua produção será retomada na criação de sua série “Sobras”, quando o artista se apropriou de fotografias de extração vernacular.

2.6 Os “quase autorretratos” dos membros do Grupo Rex

²⁶⁵ Além do mais, como visto no presente capítulo, a partir da análise de Chiarelli e das ponderações de João Bandeira, a estratégia de apropriação foi acionada por Barros novamente nas pinturas das décadas de 1960 e 1970. Como Duchamp, Barros se apropriou de itens corriqueiros do dia a dia em suas produções, intervindo sobre eles e tomando posse do resultado a partir da inscrição de sua assinatura.

²⁶⁶ Placa de sinalização apropriada por Marcel Duchamp.

²⁶⁷ Tradução livre do original: “In other words, by studying humble and ephemeral historical objects (such as the *Paris Eau & Gaz Signs*), scholars can gain important insights about the cultures and economies that surround the lives of artists and set the contexts of their important works”. Fonte: <http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/rrs/shearer.htm>. Acesso em: 28 ago. 2018.

Notas de Sociedade

NÃO SOMOS CHOCOLATE, INFORME URGENTE O QUE SOMOS

Geraldo de Barros

Nasceu no Brasil, onde frequentou os cursos primário e ginásial. Iniciou seus estudos de desenho e pintura com conhecidos mestres nacionais e estrangeiros com quem aprendeu seus conhecimentos artísticos. Participou de algumas exposições coletivas, concretizando desta maneira sua vocação nata de artista pintor, tornando-se conhecido nos meios intelectuais desta praça. Várias citações foram conseguidas na imprensa nacional, por críticos de renome, alguns até de fama internacional, após exposição individual que obteve enorme êxito entre familiares e amigos. Fundador do Grupo REX, é artista expositor exclusivo da REX GALLERY & SONS (Galeria Rex). Possui quadros em várias residências e apartamentos particulares, nos mais distintos recantos desta cidade, e outros, e antigamente possuía quadros em conseqüência, em coleções privadas de poucas galerias.

Wesley Duke Lee

Nasceu no Brasil, onde frequentou os cursos primário e ginásial. Iniciou seus estudos de desenho e pintura com conhecidos mestres nacionais e estrangeiros com quem aprendeu seus conhecimentos artísticos. Participou de algumas exposições coletivas, concretizando desta maneira sua vocação nata de artista pintor, tornando-se conhecido nos meios intelectuais desta praça. Várias citações foram conseguidas na imprensa nacional, por críticos de renome, alguns até de fama internacional, após exposição individual que obteve enorme êxito entre familiares e amigos. Fundador do Grupo REX, é artista expositor exclusivo da REX GALLERY & SONS (Galeria Rex). Possui quadros em várias residências e apartamentos particulares, nos mais distintos recantos desta cidade, e outros, e antigamente possuía quadros em conseqüência, em coleções privadas de poucas galerias.

Nelson Leirner

Nasceu no Brasil, onde frequentou os cursos primário e ginásial. Iniciou seus estudos de desenho e pintura com conhecidos mestres nacionais e estrangeiros com quem aprendeu seus conhecimentos artísticos. Participou de algumas exposições coletivas, concretizando desta maneira sua vocação nata de artista pintor, tornando-se conhecido nos meios intelectuais desta praça. Várias citações foram conseguidas na imprensa nacional, por críticos de renome, alguns até de fama internacional, após exposição individual que obteve enorme êxito entre familiares e amigos. Fundador do Grupo REX, é artista expositor exclusivo da REX GALLERY & SONS (Galeria Rex). Possui quadros em várias residências e apartamentos particulares, nos mais distintos recantos desta cidade, e outros, e antigamente possuía quadros em conseqüência, em coleções privadas de poucas galerias.

José Bressane

Nasceu no Brasil, onde frequentou os cursos primário e ginásial. Iniciou seus estudos de desenho e pintura com conhecidos mestres nacionais e estrangeiros com quem aprendeu seus conhecimentos artísticos. Participou de algumas exposições coletivas, concretizando desta maneira sua vocação nata de artista pintor, tornando-se conhecido nos meios intelectuais desta praça. Várias citações foram conseguidas na imprensa nacional, por críticos de renome, alguns até de fama internacional, após exposição individual que obteve enorme êxito entre familiares e amigos. Fundador do Grupo REX, é artista expositor exclusivo da REX GALLERY & SONS (Galeria Rex). Possui quadros em várias residências e apartamentos particulares, nos mais distintos recantos desta cidade, e outros, e antigamente possuía quadros em conseqüência, em coleções privadas de poucas galerias.

Frederico Jayme Nasser

Nasceu no Brasil, onde frequentou os cursos primário e ginásial. Iniciou seus estudos de desenho e pintura com conhecidos mestres nacionais e estrangeiros com quem aprendeu seus conhecimentos artísticos. Participou de algumas exposições coletivas, concretizando desta maneira sua vocação nata de artista pintor, tornando-se conhecido nos meios intelectuais desta praça. Várias citações foram conseguidas na imprensa nacional, por críticos de renome, alguns até de fama internacional, após exposição individual que obteve enorme êxito entre familiares e amigos. Fundador do Grupo REX, é artista expositor exclusivo da REX GALLERY & SONS (Galeria Rex). Possui quadros em várias residências e apartamentos particulares, nos mais distintos recantos desta cidade, e outros, e antigamente possuía quadros em conseqüência, em coleções privadas de poucas galerias.

Carlos Alberto Fajardo

Nasceu no Brasil, onde frequentou os cursos primário e ginásial. Iniciou seus estudos de desenho e pintura com conhecidos mestres nacionais e estrangeiros com quem aprendeu seus conhecimentos artísticos. Participou de algumas exposições coletivas, concretizando desta maneira sua vocação nata de artista pintor, tornando-se conhecido nos meios intelectuais desta praça. Várias citações foram conseguidas na imprensa nacional, por críticos de renome, alguns até de fama internacional, após exposição individual que obteve enorme êxito entre familiares e amigos. Fundador do Grupo REX, é artista expositor exclusivo da REX GALLERY & SONS (Galeria Rex). Possui quadros em várias residências e apartamentos particulares, nos mais distintos recantos desta cidade, e outros, e antigamente possuía quadros em conseqüência, em coleções privadas de poucas galerias.

Figura 72: *Rex Time*, nº. 1. São Paulo, 3 de junho de 1966, p.2. Coleção Particular.

O segundo “quase autorretrato” de Geraldo de Barros que será analisado neste capítulo é a imagem no estilo fotografia de identidade, que o artista, em conjunto com os demais membros do Grupo Rex, idealizou para se apresentar ao público na primeira edição do boletim *Rex Time*, de 3 de junho de 1966. Os “quase autorretratos”, estampados na página dois do jornal,

apareceram abaixo do título “Não somos chocolate, informe urgente o que somos”,²⁶⁸ e foram acompanhados por textos descritivos contendo a biografia e as realizações de cada um.²⁶⁹

Tal formato de diagramação em grade dos semblantes e dos currículos dos artistas aparentava seguir despretensiosamente certa estrutura típica de cadernos de artes, notas de sociedade etc., presentes nos periódicos da época nos quais a apresentação de determinado sujeito, digno de notoriedade, se dava por meio de um retrato 3 x 4 seguido por relato biográfico padrão.

No entanto, de acordo com a estudiosa Cacilda Teixeira da Costa, a diagramação do jornal, apesar de aparentar ser sóbria e básica, configurou-se a partir da incorporação por paródia de elementos de jornais conservadores do período, em especial, dos cadernos destinados à crítica de arte (COSTA, 2005, p.124).

Esse foi o caso da apresentação dos currículos dos artistas. O arranjo das fotografias e biografias configurou-se como pastiche deliberado, de teor crítico e irônico, desses padrões socialmente convencionados que, para o Grupo Rex, ilustravam tudo aquilo que consideravam estar errado no circuito artístico nacional.

Note que a configuração de cada “quase autorretrato” são similares. O vestuário utilizado, o enquadramento escolhido, assim como a pose frontal, a feição austera, o direcionamento do olhar, se repetiram em todas as imagens. De forma complementar, os textos descritivos, localizados abaixo de cada fotografia, com exceção os nomes próprios de cada um, eram exatamente iguais. Eis o texto na íntegra:

Geraldo de Barros: Nasceu no Brasil, onde frequentou os cursos primário e ginásial. Iniciou seus estudos de desenho e pintura com conhecidos mestres nacionais e estrangeiros com quem aprimorou seus conhecimentos artísticos. Participou de algumas exposições coletivas, concretizando desta maneira sua vocação nata de artista pintor, tornando-se conhecido nos meios intelectuais

²⁶⁸ “Não somos chocolate, informe urgente o que somos”. Observe a construção verbal do título dado a esse seguimento no qual os Rex se apresentaram ao público. A frase foi composta por uma negação seguida de uma solicitação feita aos leitores. Por estar conjugado no imperativo, o verbo *informar* consiste em um pedido, ordem ou convite. Ou seja, os leitores (o outro polo da criação artística, que Duchamp nomeara como posteridade) eram aqueles que deveriam informar o Grupo do que este se tratava. Considero que esse título, percebido de forma atrelada às autorrepresentações que o acompanharam, mostra de maneira clara a consciência do Grupo de que, afinal, “a História da Arte tem persistentemente decidido sobre as virtudes de uma obra de arte, através de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista” (DUCHAMP, 2013, p.71-74). Essa constatação dos intervalos existentes entre intenção, gesto e recepção de determinada proposta artística se fez presente em todas as ações do Rex, e ficou evidente nessa nota de apresentação. Em função disso, eles convidaram artistas e críticos para conversarem com o público e exporem suas ideias, propuseram-se igualmente a renovar de forma contínua as exposições na Galeria, exibir filmes, entre outras atividades, que permitissem a instauração de espaço de discussão alternativo ao “implacável Catálogo” dos “donos-da-verdade-móvel”, que se pautavam somente pela “estética imóvel e superada da Geração Sombria” (REX TIME n.5, 1967, p.2-3).

²⁶⁹ Tendo como embasamento as colocações de Dawn Ades, proponho considerar essas obras como “quase autorretratos” em função do processo coletivo de criação do qual se originaram.

desta praça. Várias citações foram conseguidas na imprensa nacional, por críticos de renome, alguns até de fama internacional, após exposição individual que obteve enorme êxito entre familiares e amigos. Fundador do Grupo Rex, é artista expositor exclusivo da REX GALLERY & SONS (Galeria Rex). Possui quadros em várias residências e apartamentos particulares, nos mais distintos recantos desta cidade, e outros, e antigamente possuía quadro em consignação, em coleções privadas de poucas galerias (*REX TIME* n.1, 1966, p.2).

A conformação dada às fotografias acima – pose, figurino, expressão, enquadramento – são propriedades características do retrato identitário, dispositivo de reconhecimento e catalogação social por meio do qual determinado sujeito pode, por um lado, ser identificado como alguém específico, mas que, por outro e ao mesmo tempo, se transforma em um tipo social, desprovido de qualquer singularidade.

Em conjunto, a descrição genérica disponibilizada aos leitores poderia valer para qualquer artista de renome, ou que estivesse começando a se destacar no circuito artístico brasileiro do período, que, na perspectiva do *Rex*, era conservador e estagnado. Como a conformação padronizada do retrato de identidade, tal texto de caráter geral e estereotipado não informava nada de específico acerca de nenhum deles.

2.6.1 Os elementos canônicos do retrato identitário

De acordo com Annateresa Fabris, os retratos que seguem determinados padrões como enquadramento simétrico e frontal, espaço (fundo) neutro e pose rígida, dão prosseguimento aos cânones da iconografia policial inaugurados pelo criminologista francês Alphonse Bertillon no final do século XIX. Nas fotografias de presos produzidas para a polícia francesa, Bertillon se aproximou dos sujeitos retratados por meio de instrumentos metodológicos de identificação baseados em um “prisma tipológico e não individual” (FABRIS, 2004, p.91-114).

O sistema antropométrico, ou antropometria judicial, idealizado pelo francês, destinava-se à catalogação e mensuração da aparência dos cidadãos parisienses. Calcado no ranço de preconceito racial herdado dos estudos fisionômicos dos séculos anteriores, Bertillon considerava possível prever que determinados indivíduos poderiam apresentar certos desvios de caráter e de conduta social, tendo por base somente a morfologia de seus corpos.

Fabris definiu o projeto taxionômico empreendido pelo fotógrafo alemão August Sander, no começo do século XX, como perpetuador, em alguns aspectos, de tal modelo antropométrico. Segundo a autora, em séries como “Homens do Século XX”, Sander pretendeu “traçar um diagnóstico da sociedade alemã” à época por meio de um inventário dos tipos

sociais, ou seja, “de imagens arquetípicas e não fisionomias individuais” (FABRIS, 2004, p.91-114). De acordo com Fabris, para o alemão:

O que importa em seu repertório é como os indivíduos correspondem a tipos, intenção corroborada pelo anonimato das figuras que, salvo poucas exceções, não possuem nome próprio, mas são qualificadas pelo grupo social ao qual pertencem ou pela profissão exercida (FABRIS, 2004, p.98).

Apesar da ambição de Sander extrapolar de diversas formas os propósitos que o Grupo Rex tinha com os “quase autorretratos”, considera-se que as fotografias dos brasileiros teceram, no mesmo sentido, certo diagnóstico acerca do meio artístico no qual estavam inseridos. Dessa forma, proponho que, tal como a empreitada de Sander, os significados dos “quase autorretratos” do Grupo Rex faziam referência a um “resumo de uma ideia muito maior” (FABRIS, 2004, p.100).

No lugar da busca de sistematicidade, amplitude e certa aspiração de objetividade, que pontuaram o projeto alemão, o Rex produziu, por meio do deboche questionador, a descrição sintética do que qualquer artista brasileiro precisaria – ou melhor, deveria – realizar para ser capaz de se destacar no contexto artístico nacional. Sem regras, exceções, nem possibilidades de trilhar caminhos alternativos.

Para se obter sucesso no país, de acordo com o Grupo, e ser considerado digno de ser mencionado pela crítica especializada, era preciso seguir os caminhos e convenções sociais ditados pela tradição: estudar desde cedo com os mestres do desenho e da pintura, técnicas mais valorizadas; participar de exposições coletivas; se tornar conhecido no circuito; figurar de forma recorrente na imprensa especializada; organizar exposição individual, para enfim possuir seus quadros nas casas de famílias abastadas, colecionadores particulares, e em certas galerias, alcançando dessa forma o renome social.

Neste sentido, tanto Sander quanto os membros do Grupo Rex pretenderam captar o “estado social existente”. No primeiro caso, da sociedade alemã do período. No segundo, de forma atrelada aos textos biográficos – elemento essencial –, é possível interpretar as imagens dos artistas como constatação desmoralizante do conservadorismo, da estagnação e da falta liberdade de atuação, do meio artístico brasileiro. Da mesma forma, os dois projetos, cada qual à sua maneira, promoveram em seus retratos “(...) o anonimato que torna todos iguais ou conformes; é o apagamento de toda diferença pessoal e privada em prol de uma força maior e coletiva para a qual é evocada a imagem do formigueiro” (FABRIS, 2004, p.99).

No caso brasileiro, conforme já mencionado, as configurações de cada fotografia se mantiveram a mesma: iluminação, pose, vestuário, direcionamento do olhar, nada se alterou, a não ser a face inexpressiva de cada sujeito, a mera exterioridade de seus semblantes. Até mesmo as descrições biográficas, que acompanharam cada retrato, foram repetidas a cada coluna. Nem

mesmo os nomes próprios, que antecederam cada bloco textual, foram suficientes para resgatar tais artistas da indistinção resultante, na ótica do Grupo, da padronização dos modos de ação imposta pelo circuito artístico local.

2.6.2 A apropriação subversiva do paradigma indiciário do retrato: Duchamp e Warhol

Figura 73: Vista geral da instalação *Os treze procurados*. Andy Warhol, 1964. Acervo: The Andy Warhol Foundation for The Visual Arts, Inc.²⁷⁰

Figura 74: Detalhe da obra: retrato do procurado n.11, John Joseph H. Jr. Acervo: The Andy Warhol Foundation for The Visual Arts, Inc.²⁷¹

De acordo com Annateresa Fabris, o termo identidade comporta dois sentidos contraditórios. Em primeiro lugar, “remete ao conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa”. Em segundo, de forma inversa, “designa a qualidade de idêntico”. Tal dialética reflete a tensão inerente a qualquer tentativa de inventário e coesão sociais, por meio da qual se coloca em embate a condição de determinado indivíduo como sujeito singular e sua integração tipológica como parte de coletivo mais amplo. Tal caráter ambíguo do termo identidade subjaz no retrato identitário, e está na base do dispositivo ideológico desse tipo de fotografia.

Complementando sua explanação, a autora afirmou que, ao se fazer uso do retrato de identidade, em geral alude-se às ideias de série e de indiferenciação. Ou seja, em função de sua proliferação, tais imagens se esvaziam de significado e terminam se referindo mais a determinados códigos visuais do que à individualidade dos sujeitos figurados (FABRIS, 2004, p.116-121).

Ainda segundo ela, alguns artistas colocaram em xeque esse paradigma identitário por meio da denúncia e esvaziamento de sentido do conjunto de códigos normativos que regem tais retratos. Esse foi o caso do norte-americano Andy Warhol, uma das principais referências para

²⁷⁰ Fonte: <www.christies.com/features/Warhols-Most-Wanted-9057-3.aspx>. Acesso em: 31 jul. 2018.

²⁷¹ Fonte: <www.christies.com/features/Warhols-Most-Wanted-9057-3.aspx>. Acesso em: 31 jul. 2018.

o Rex²⁷² que, na Feira Mundial realizada em Nova York, em abril de 1964, se apropriou de tal paradigma indiciário de forma a deturpá-lo.

Um painel idealizado pelo artista estampou a fachada do Pavilhão do Estado de Nova York com imagens de criminosos que se tornaram famosos no imaginário popular (Figura 73 e Figura 74). A peça – que dava sequência à série “Desastre”, iniciada no ano anterior – foi denominada *Treze Procurados*, pois se constituía de treze retratos de foragidos, que haviam sido divulgados, em 1962, pelo Departamento de Polícia da Cidade de Nova York.

Annateresa Fabris descreveu as características formais acionadas por Warhol na configuração da obra. Ao contrário de outras peças, ele optou por não fazer uso das interferências plásticas comuns em seus trabalhos anteriores, optando por manter as fotografias em preto e branco, como divulgado na imprensa. Tal escolha, por sua vez, atrelada à ausência de moldura no painel, e ao espaço em branco dos últimos três módulos da grade não preenchidos por retratos, implicou na integração do painel à fachada do prédio ao qual fora fixado, sem distinção qualquer entre representação e espaço real. Neste sentido, portanto, segundo a autora, “ao romper com a contemplação que o espaço fechado deveria provocar no espectador, o artista nega que exista qualquer diferença entre a representação e o mundo exterior a ela, que haja uma unidade (ilusória) para além da realidade cotidiana” (MARIN, 1996, p.82-83 apud FABRIS, 2004, p.105).

Outro fator que forneceu certa sensação de unidade entre a peça e a parede clara do prédio foi a ausência de qualquer descrição verbal acerca do que se tratavam aquelas fotografias. Tal decisão chamou atenção de Fabris pelo fato do artista não associá-las a nenhum outro elemento, mas deixá-las comunicarem algo por si só. Essa decisão empreendeu um desvio na finalidade original das imagens, herdeiras do modelo antropométrico de Bertillon, de demonstrar deturpações de caráter através dos semblantes dos criminosos, função típica do retrato policial.

Para Annateresa Fabris, os motivos que levaram Warhol a se apropriar desses retratos se assemelhavam àqueles que o levaram a fazer uso de clichês fotográficos, apropriados da imprensa, como o *still* cinematográfico de Marilyn Monroe, produzido para a divulgação do filme *Torrentes da Paixão*, de 1953. Segundo a estudiosa, por meio destas reproduções, “Warhol confronta o espectador com imagens esvaziadas de qualquer conteúdo” (FABRIS, 2004, p.107).²⁷³

²⁷² Andy Warhol foi apontado, na segunda e última edição do *Rex Time*, como um dos principais artistas contemporâneos.

²⁷³ Segundo o estudioso norte-americano Richard Meyer, o cartaz *Treze Procurados* também se aproxima dos clichês de celebridades apropriados por Andy Warhol, como o de Marilyn Monroe, devido à fama adquirida por aqueles criminosos. Se as fotografias dos astros de Hollywood circulavam em

Figura 75: Marilyn Monroe. Gene Kornman, 1952.²⁷⁴

A proposta do artista em *Treze Procurados* tratava-se da denúncia da arbitrariedade dos padrões de representação da fotografia judicial, cujas convenções levavam ao desaparecimento do sujeito retratado:

Interessado em focalizar as diferentes possibilidades combinatórias de um conjunto de imagens, Warhol propõe ao público um jogo perceptivo: detectar a semelhança na (aparente) diferença. O que parece contar de fato é o confronto do espectador com a abstração visual criada pelo retrato judicial. Por isso, os módulos preenchidos e os módulos em branco podem ser considerados equivalentes. Ambos apontam para a arbitrariedade de um ícone que pode até mesmo deixar de ser mostrado por não possuir mais qualquer significação que não seja puramente convencional (FABRIS, 2004, p.108).

Assim, ao apartar tais imagens de seus contextos originais para remetê-las “à sociedade de massa que transforma a noção de individualidade num estereótipo”, Warhol demonstrou que, apesar do destaque e da fama recebida por tais procurados, suas faces atestavam somente a condição normativa do “homem-multidão”, desprovido de qualquer singularidade, propiciada pelos códigos visuais do paradigma indiciário (FABRIS, 2004, p.108).

---

massa por meio das publicações impressas, os retratos dos foragidos eram reproduzidos em larga escala em postos policiais e correios por todo o país. Eles também compartilhavam semelhanças formais, como o uso do enquadramento fechado e o teor inexpressivo de suas faces, e correspondiam igualmente a fotografias antigas, desatualizadas de cada sujeito, o que lhes conferia certo teor nostálgico, segundo Meyer. Por fim, o autor pontua o teor sexual que pode ser depreendido do cartaz: “*Treze Homens Mais Procurados* constitui um revezamento coletivo de olhares não apenas entre os fora-da-lei e o espectador, mas também entre os próprios fora-da-lei. Observe que a imagem à esquerda no cartaz do FBI é uma fotografia de perfil que, com efeito, “olha” para a fotografia frontal da face à direita. (...) Warhol permite que os criminosos olhem não apenas para si mesmos (como fazem nos folhetos originais), mas para o espaço além do marco e, mais importante, para os rostos um do outro. *Treze homens mais procurados*, portanto, tematiza o relacionamento entre homens como uma imagem da criminalidade (MEYER, 1995, 98-99). Tradução livre do original: “*Thirteen Most Wanted Men* constitutes a collective relay of looks which pass not only between the outlaws and the viewer but among the outlaws themselves. Notice that the left-hand image in the FBI poster is a profile mug shot which, in effect, ‘looks at’ the full-face photograph to its right. (...) Warhol thus enables the felons to gaze not merely in at themselves (as they do in the original handbills) but out at the space beyond the frame and, more importantly, at the faces of one another. *Thirteen Most Wanted Men* thus stages the act of male cruising as an image of criminality”.

²⁷⁴ Fonte: <<https://br.pinterest.com/mariamarchant/retratos/>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

Os estilemas imagéticos e textuais acionados pelo Grupo Rex em seus “quase autorretratos” podem ser classificados como exemplos desses esforços de subversão. Utilizando-se do deboche, ironia e de grande capacidade de síntese, os Rex se apropriaram do modelo padrão de notas de sociedade, presente nos periódicos da época, para destacar “as múltiplas possibilidades de atomização de uma identidade, que não se reconhece em si mesma, mas no confronto e no cruzamento com outras identidades elaboradas de maneira tipológica (FABRIS, 2004, p.118).

Neste sentido, os retratos individuais dos membros do Grupo Rex denunciaram, de forma conjunta, não apenas os convencionalismos do gênero retrato, mas também os formatos tradicionais de apresentação pública da classe artística, assim como os caminhos prescritos que deveriam ser trilhados por quem quisesse ser reconhecido no país.²⁷⁵ Neste contexto não importava saber o nome daqueles artistas e tampouco vislumbrar os respectivos semblantes. O mesmo vazio expressivo, apontado por Fabris nos retratos apropriados por Andy Warhol pode, portanto, ser depreendido das feições dos membros do Rex.

Individação sem individualidade foi o resultado obtido nos “quase autorretratos” do Grupo. O leitor que se deparasse com tais imagens, na página dois do primeiro número do *Rex Time*, não teria acesso a qualquer singularidade, somente aos semblantes despersonalizados daqueles sujeitos. Assim, a proposta do Grupo se aproximou mais do teor subversivo do painel *Treze Procurados*, do que do projeto de catalogação, colocado a cabo por August Sander, da diversidade de tipos da sociedade alemã, de forma atrelada à crença na objetividade e capacidade do gênero de atender a empreendimento de tal magnitude.

Um precedente artístico a ambas manifestações foi o cartaz *Procurado: recompensa de \$2.000,00*, criado por Marcel Duchamp,²⁷⁶ de 1923.²⁷⁷ A peça gráfica foi composta por dois retratos de Duchamp, no estilo de ficha policial, e de texto com informações ficcionais acerca

²⁷⁵ Vale destacar também a menção de Fabris ao tipo de vestimenta tradicional do retrato de identidade masculino: paletó, camisa e gravata, que equivaleram às peças escolhidas pelos membros do Grupo (FABRIS, 2004, p.121).

²⁷⁶ Conforme apresentado anteriormente, o artista francês foi apontado pelo Grupo Rex como uma de suas principais referências.

²⁷⁷ O cartaz foi a última peça realizada por Duchamp antes de deixar Nova York para retornar a Paris naquele ano. *Procurado...* foi um dos itens que integraram a *Caixa-Valise*, produzida pelo artista, entre 1935 e 41, em uma edição de luxo de vinte cópias. A caixa portátil contém réplicas, fotografias, e diferentes tipos de reproduções de 69 trabalhos produzidos anos anteriores, como *O grande vidro*, *L.H.O.O.Q.* e *Nu descendo uma escada*. Fonte: <www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html>. Acesso em: 04 ago. 2018.

dos atos criminosos realizados pelo indivíduo foragido, George W. Welch. No descritivo do cartaz, podia-se ler:²⁷⁸

Recompensa de \$2.000,00 para informações que resultem na prisão de George W. Welch, vulgo Bull,²⁷⁹ vulgo Pickens et ecetera et ecetera. Operou empresa ilegal de fundo de investimentos em Nova York nomeado HOOKE, LYON e CINQUER. Altura: cerca de 5 pés e 9 polegadas.²⁸⁰ Peso: cerca de 180 libras.²⁸¹ Tez média; olhos, da mesma cor. Conhecido também pelo pseudônimo Rose Sélavy.²⁸²

Para a pesquisadora inglesa Dawn Ades, de forma análoga aos “quase autorretratos” do francês analisados no capítulo anterior, nesta obra, Duchamp mais uma vez problematizou a relação tácita – socialmente convencionada – do gênero retrato com a função de identificação dos sujeitos. O artista se apropriou dos estilemas visuais da fotografia judicial para corrompê-los por meio de intervenções plásticas, como o alto contraste de tons aplicado nas imagens.

Figura 76: *Procurado: recompensa de \$2.000,00*. Marcel Duchamp, 1923. Acervo: Frances Beatty and Allen Adler / Man Ray Trust / Artists Rights Society / ADAGP / Succession Marcel Duchamp.²⁸³

²⁷⁸ Tradução livre do original: “For information leading to the arrest of George W. Welch, alias Bull, alias Pickens etcetry. etcetry. Operated Bucket Shop in New York under name HOOKE, LYON and CINQUER. Height about 5 feet 9 inches. Weight about 180 pounds. Complexion medium, eyes same. Known also under name Rose Sélavy”.

²⁷⁹ Touro em português.

²⁸⁰ Equivalente a 1,75 metros.

²⁸¹ Valor aproximado de 81 quilos.

²⁸² Esse último codinome, por sua vez, foi utilizado por Duchamp em inúmeras outras ocasiões, incluindo no “quase retrato” do artista mostrado no capítulo anterior (Figura 6).

²⁸³ Litografia, réplica do cartaz criado em 1923. Fonte: <<http://npg.si.edu/blog/wanted-2000-reward-marcel-duchamp>>. Acesso em: 04 ago. 2018.

Na interpretação de Ades, a partir de tal gesto, Duchamp abordou a problemática da semelhança, que tradicionalmente representava o objetivo e o desafio maior de qualquer retrato, a partir de outro viés. Para o artista, tal atributo era “algo passível de ser explorado de diversas maneiras que deslocam o centro de interesse do motivo/sujeito em direção ao modo de representação da identidade”. Ainda segundo a autora:

A fotografia foi o álibi ideal para as mudanças de identidade. Ao aparentemente introduzir uma medida de autenticidade, a fotografia também se mostrou propensa ao tipo de paradoxo que Duchamp gostava – como no pôster modificado *Procurado*, ao qual Duchamp acrescentou duas fotos, no estilo de ficha policial, de seu rosto, de frente e de perfil, borradas e quase ilegíveis devido ao alto contraste de tons, para demonstrar como, até mesmo as fotografias de estilo identitário, podem ser drenadas de identidade (ADES, 1992, p.97).²⁸⁴

Isto é, ao produzir fotografias que “disfarçam, dissolvem, multiplicam e contradizem”, Duchamp deslocou o centro de interesse artístico da busca pela reprodução fidedigna da aparência humana – assim como do “potencial do retrato de convocar o sujeito nele figurado, e revelar a ‘verdade’ sobre ele ou ela, seja física ou psicológica” –, para a reflexão acerca das estratégias de funcionamento e de legitimação do gênero em questão (ADES, 1992, p.97).²⁸⁵

Onze anos antes do cartaz *Procurado...*, Duchamp encomendou ao fotógrafo alemão Heinrich Hoffman um retrato com configurações, que posteriormente foram replicadas pelos membros do Grupo Rex em seus “quase autorretratos”. Em 1912, quando tinha apenas 25 anos, o artista morou durante dois meses em Munique, na Alemanha, para se isolar do meio artístico francês. Nesse intervalo, recebeu carta do crítico de arte Guillaume Apollinaire – que ainda não conhecia – com a solicitação de que lhe enviasse uma fotografia para ser incluída no livro que estava produzindo acerca dos pintores cubistas (TOMKINS, 2014, p.82-99).²⁸⁶

²⁸⁴ Tradução livre do original: “Photography was the ideal alibi for changes of identity. In apparently introducing a measure of authenticity, it was also prone to the kind of paradox Duchamp enjoyed – as in the altered *Wanted* poster, to which Duchamp added two mug shots, full-face and profile, smudgy and almost illegible in the heavy tonal contrast, as though to demonstrate how drained of identity even identity photos can be” (ADES, 1992, p.97).

²⁸⁵ Tradução livre do original: “The photographs of Duchamp that we are discussing challenge, in different ways and with different consequences, precisely those assumptions made by Dreier about the potential of a portrait to summon up a sitter, and reveal the ‘truth’ about him or her, whether physical or psychological. Indeed they seem to declare the whole debate about ‘likeness’, as touched on above by Dreier, to be no longer relevant – or perhaps, more correctly, to be exploitable in ways that shift the center of interest away from the sitter/subject and towards the mode of representation of identity, these photographs disguise, dissolve, multiply and contradict” (ADES, 1992, p.97). Válido para os trechos citados ao longo do parágrafo.

²⁸⁶ Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Marie Laurencin, Francis Picabia e o escultor Duchamp-Villon, eram alguns dos demais nomes que compuseram o fascículo (APOLLINAIRE, 1913).

Figura 77: Marcel Duchamp. Fotografia de Heinrich Hoffmann, 1912. Arquivo Rudolf Herz²⁸⁷.

O registro seguira praticamente as mesmas configurações observadas no cartaz *Procurado...*²⁸⁸ Contudo, apesar das semelhanças formais compartilhadas, as duas fotografias atenderam a propósitos completamente opostos. Na peça gráfica de 1923, o artista pretendeu colocar em questão o paradigma indiciário do retrato judicial, subvertendo a função primordial da imagem por meio da manipulação de suas características plásticas.

Já no retrato em questão, o artista aparentemente desejou se adequar aos padrões de decoro social para se apresentar publicamente aos futuros leitores do livro de Apollinaire. Nessa ocasião, Duchamp ainda não havia se posicionado publicamente contra os valores artísticos tradicionais, como faria algum tempo depois.

Segundo o jornalista e crítico de arte Calvin Tomkins, a experiência na Alemanha coincidiu com o período de transição na trajetória do jovem artista a partir do qual suas produções passariam a demandar cada vez mais a participação ativa do público. Na ocasião elaborou, inclusive, o primeiro esboço do *Grande Vidro*.²⁸⁹

Para Annateresa Fabris – de forma similar às interpretações de Dawn Ades – em *Procurado...*, Duchamp subverteu, por meio de abordagem calcada na ironia, os princípios e a

²⁸⁷ Fonte: (APOLLINAIRE, 1913, p.151). Retrato produzido para o livro *Les Peintres Cubistes (Os Pintores Cubistas)*, do escritor Guillaume Apollinaire, de 1913. A imagem foi solicitada pelo escritor ao artista, e produzida em estúdio fotográfico em Munique no período de dois meses nos quais Duchamp morou no local (TOMKINS, 2014, p.82-99).

²⁸⁸ Representadas pela pose frontal, semblante impávido, uso do terno. A única distinção plástica entre as imagens foi o aspecto mais suave da fonte de luz que incidia, em ângulo de cerca de 45°, sobre o artista no retrato de 1912, resultando em sombras mais difusas, leve escurecimento da pálpebra e presença de pequeno triângulo de luz na porção esquerda do rosto. Atualmente, no mercado fotográfico, esse esquema luminoso é denominado por “iluminação Rembrandt”, em alusão às pinturas do artista holandês. Fonte: <www.fotografia-dg.com/iluminacao-rembrandt/>. Acesso em: 07 set. 2018.

²⁸⁹ De acordo com o jornalista, o artista nunca se pronunciou abertamente acerca desse período de reclusão. Em algumas entrevistas, décadas depois, comentou apenas não ter se relacionado com ninguém no local, e vivenciado aqueles dias sozinho para refletir acerca dos caminhos que seguiria. De acordo com Duchamp, em relato concedido ao cineasta francês Jean-Marie Drot, “em 1912, eu tomei a decisão de ficar sozinho sem saber para onde eu iria” (TOMKINS, 2014, p.90). Tradução livre do original: “In 1912 it was a decision for being alone and not knowing where I was going”.

função do retrato policial, ao disponibilizar duas fotografias, que apesar de seguirem as configuração do gênero, apresentavam alto contraste de tons, e aspecto demasiadamente granulado, o que as inviabilizava como elementos adequados de identificação.

Fabris foi adiante em sua análise ao apontar certas similaridades entre o cartaz de Duchamp e o painel *Treze Procurados*. Além da semelhança temática – a remissão à ideia de fora da lei –,²⁹⁰ ela observou também certas equivalências plásticas entre as obras. A primeira característica, que despertou atenção da pesquisadora, dizia respeito à falta de rigor formal nas respectivas diagramações. Em segundo lugar, notou os fartos espaços em branco disponíveis nas peças gráficas (FABRIS, 2004, p.105-106).

No caso do artista francês, segundo a autora, os retratos foram fixados no interior de duas molduras demasiadamente maiores do que o tamanho das respectivas fotografias. Aponto ainda, como adendo à descrição de Fabris, que tais contornos eram formados por duas linhas, preta e vermelha, que tampouco apresentavam tamanhos similares ao redor de cada retrato. Por fim, sinalizo também que as fotografias de Duchamp não foram posicionadas de forma nivelada no eixo horizontal da página.

Já no painel de Warhol, conforme descrito anteriormente, os quatro últimos módulos da grade formada pelos retratos dos criminosos foram deixados vazios, o que abriu o painel para diálogo com o entorno. Interlocução que foi reforçada, ainda segundo Fabris, pelo aspecto em preto e branco da imagem, pela ausência de moldura, e de qualquer descrição verbal acerca de quem seriam aqueles sujeitos.

2.6.3 Duchamp, Borges e o Rex

De forma complementar às análises de Dawn Ades e de Annateresa Fabris, considero ser válido atentar para certas características textuais do cartaz *Procurado...*, em função, sobretudo, do diálogo crítico possível de ser estabelecido com os currículos do Grupo Rex, que acompanharam os “quase autorretratos”.

A listagem de atributos de George W. Welch incorporou o mesmo teor jocoso das fotografias que a complementavam. Observe que o criminoso era passível de ser identificado por diversos pseudônimos, tantos, que se julgou adequado subsumi-los no termo *et cetera* – que apareceu, inclusive, repetido.

O significado literal de *et cetera* é “e assim por diante”. Neste sentido, um cartaz que se pautasse pela função primordial de fornecer, de maneira eficaz e utilitária, dados específicos de

---

²⁹⁰ Característica, diga-se de passagem, presente também nos autorretratos de Geraldo de Barros mostrados no primeiro capítulo.

determinado foragido – informações que possibilitariam ao cidadão comum servir como instrumento de controle e de manutenção da ordem social –, deveria atender aos pressupostos de objetividade, que embasavam tal pragmática do indício. E não deixar, como foi observado no cartaz, a descrição em aberto, indefinida, e, nesse sentido, inútil.

E assim por diante, e assim por diante... A ironia da construção textual de Duchamp avizinha as reflexões a respeito das incoerências e impossibilidades inerentes a qualquer esforço de catalogação tematizadas pelo escritor argentino Jorge Luis Borges no conto “O idioma analítico de John Wilkins” (BORGES, 1984, p.706-709).

De acordo com Borges, na célebre fictícia enciclopédia chinesa – intitulada “*Empório celestial de conhecimentos benevolentes*” – os animais foram classificados em quatorze subdivisões, entre as quais três merecem destaques no presente raciocínio: *(h) incluídos nesta classificação*, *(j) inumeráveis*, *(l) et cetera*.²⁹¹ Essas três classes colocavam por terra o próprio edifício categórico que haviam auxiliado a erguer, e declaravam a impossibilidade de fechamento lógico desse sistema arquivístico em função do qual foram concebidas.

A partir delas, o inventário chinês continha em si sua própria negação de viabilidade, e se mostrava como um empreendimento isento de lógica, e desprovido de utilidade. Como? Primeiro, cada animal que fora diferenciado dos demais, por meio das outras treze categorias, necessária e inevitavelmente, se encontraria na mesma subdivisão *(h) incluídos nesta classificação*. Segundo, ao confessar a impossibilidade de se inventariar todos os animais existentes, por meio da seção *(j) inumeráveis*. Terceiro, na seção *(l) et cetera*, tamanha empreitada se rendia à abertura impreterível do porvir, da incompletude inerente a qualquer existência. Ou seja, os esforços investidos na classificação nunca seriam suficientes para comportar a amplitude da questão, resultando, portanto, em gestos vãos.²⁹²

Tal como no conto de Borges, os dados objetivos – tanto escritos quanto visuais – fornecidos a respeito de Welch desvelaram as incongruências de quaisquer convenções normativas de descrição e identificação dos sujeitos. Pergunta-se, novamente, como? Além da má qualidade das fotografias, apontada por Dawn Ades e Annateresa Fabris, e do termo *et cetera*, outros componentes do cartaz colaboram com esse propósito.

²⁹¹ As quatorze categorias em conjunto eram – tradução livre do original: “(a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) treinados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, *(h) incluídos nesta classificação*, (i) que tremem como loucos, *(j) inumeráveis*, (k) desenhados com uma fina escova de pelos de camelo, *(l) et cetera*, (m) que acabaram de romper o vaso, (n) que à distância parecem moscas” (BORGES, 1984, p.708).

²⁹² August Sander – mencionado anteriormente – dividiu os retratos fotográficos que realizou dos cidadãos alemães, em sete categorias: “agricultor, artesão, mulher, profissionais liberais, artista, tipos metropolitanos, ‘últimos homens’ (idiotas, doentes, dementes)” (FABRIS, 2014, p.96). Nota-se a mesma arbitrariedade da enciclopédia chinesa – sem o teor propositadamente irônico e crítico de Borges – como fundamento classificatório da pluralidade de tipos sociais, colocada em ação pelo alemão.

Primeiro, todas as características físicas fornecidas sobre o criminoso seguiam padrões sociais medianos. Não havia nada específico, nem singular, acerca da aparência de Welch. Por conseguinte, tais dados não apresentavam real eficácia. O criminoso poderia ser qualquer um, e, por isso mesmo, ninguém específico.

Segundo, no cartaz *Procurado...*, o caráter arbitrário de leitura do código visual foi exposto. Lê-se que os olhos de Welch possuem coloração mediana, assim como sua pele, informa-se sobre seu peso e altura, contudo, as fotografias não corroboravam tais dados. O enquadramento fechado no rosto, assim como o aspecto em preto e branco, impossibilitava que o leitor se assegurasse da veracidade de tais informações. Neste sentido, retomando as considerações de Annateresa Fabris acerca da obra de Andy Warhol, no cartaz *Procurado...*, tanto os dados imagéticos quanto textuais “apontam para a arbitrariedade de um ícone que pode até mesmo deixar de ser mostrado por não possuir mais qualquer significação que não seja puramente convencional” (FABRIS, 2004, p.108).

Assim também se conformaram as biografias do Grupo Rex. Onde nasceram, o que e com quem estudaram as principais técnicas artísticas, o que já realizaram no campo etc. Dados padrões, de caráter geral, e tão insossos quanto as informações contidas no verbete acerca do filósofo inglês do século XVII, John Wilkins, que, de acordo com Borges, fora suprimido da recente edição da *Enciclopédia Britânica* por não informar ao leitor nada de relevante, ademais de “meras circunstâncias biográficas” (BORGES, 1984, p.706). Tão descartáveis seriam, portanto, as biografias dos membros do Grupo Rex, caso eles optassem por seguir os percursos tradicionais fornecidos pelo sistema artístico.

2.6.4 A incorporação da *fotografia-qualquer*

A busca por materiais e métodos de criação alternativos que – conforme apontado pelo estudioso Tadeu Chiarelli no início deste capítulo – perpassou as indagações de diversos artistas, entre as décadas de 1960 e 1970, não incluiu somente a negação de linguagens mais estabelecidas, como a pintura e a escultura, mas envolveu também a fotografia. Apesar dessa última técnica ter sido, com efeito, incorporada em inúmeras poéticas do período,²⁹³ tratou-se de um tipo específico de fotografia.

---

²⁹³ Conforme mencionado anteriormente, em função de seu caráter de mecânico e industrializado, decisão que implicava, portanto, a rejeição deliberada do prestígio atribuído à habilidade manual do artista (CHIARELLI, 2002, p.38).

De acordo com a pesquisadora Juliana Gisi Martins de Almeida,²⁹⁴ de forma geral, a fotografia apropriada pelos discursos e produções da época tinha em comum o caráter de ser percebida como um objeto qualquer do mundo, ordinário, acessível ao grande público, e não um saber especializado, raro e restrito (ALMEIDA, 2013, p.37-38).²⁹⁵ Segundo ela, vigoravam as concepções de que tudo poderia ser material para a arte, assim como a defesa da supressão da hierarquia existente entre as diversas técnicas e meios artísticos:

No caso da fotografia, o qualquer é aquilo que tem a mesma “carne”, mas é desprovido de autoria: é a imagem anônima que não revela a excelência técnica nem o olhar especial do fotógrafo; é a imagem descartável dos jornais ilustrados; é a imagem que poderia ter sido feita por qualquer um. E qualquer um de fato se refere a qualquer pessoa, uma vez que a ampla popularização das câmeras fotográficas já era um dado na década de 1950 e possibilitava que todas as pessoas possuísem uma máquina fotográfica. Nesse sentido, a própria fotografia é algo qualquer, porque comum e sem pré-requisitos (ALMEIDA, 2015, p.110).

Neste sentido, a autora apontou a distinção que determinados artistas fizeram entre o que entendiam por *fotografia artística*, elemento que deliberadamente rejeitaram de suas poéticas – tanto quanto a pintura e a escultura –, e a *fotografia-qualquer*, que passaram a incorporar em suas práticas. Essa última, em termos gerais, era a fotografia típica do amador, da pessoa leiga, sem conhecimentos técnicos mais profundos, nem pretensões de artisticidade. Tais imagens possuíam aspecto de instantâneos fotográficos – *snapshots* –,²⁹⁶ assim como certo caráter de objetos do mundo, não-artísticos, banais, e acessíveis a qualquer pessoa. Tais atributos eram precisamente o que as convertiam em ferramenta cara aos artistas do período (ALMEIDA, 2013, p.124-125).

---

²⁹⁴ Em sua tese de doutorado, *Fotografia e práticas artísticas: os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970*, a pesquisadora Juliana Gisi Martins de Almeida constatou a marcante presença da fotografia nas produções – incluindo, em especial, nos textos escritos por artistas – do período em questão. A partir disso buscou entender o que tal incidência representava e de que forma a fotografia estava sendo compreendida e acionada nessas diversas ações (ALMEIDA, 2015).

²⁹⁵ Tais propostas se aproximam dos princípios defendidos por Barros durante os primeiros anos de sua trajetória artística, quando esteve vinculado ao Foto Cine Clube Bandeirante. Apesar do caráter contraditório dele, como visto, se retratar enquanto um sujeito que conseguia vislumbrar algo que não estava disponível aos olhos do espectador, durante o exercício experimental da série “Fotoformas”, o artista sempre pontuou o caráter mundano da fotografia. E apontou que o domínio técnico deveria ser buscado até o ponto necessário para possibilitar que o artista desenvolvesse suas propostas.

²⁹⁶ O termo instantâneo ou *snapshot*, de acordo com a autora, foi utilizado de forma recorrente nos escritos de artistas durante as décadas de 1960 e 1970, e se referia, em geral, a um tipo de fotografia produzida sem grandes pretensões, de maneira informal e ágil, e sem muita reflexão, sendo portanto vista como algo descartável (ALMEIDA, 2013, p.125). Considera-se que as fotografias apropriadas por Geraldo de Barros durante a produção da série “Sobras” possuíam tal condição. O registro do único autorretrato do artista presente nesse último trabalho, inclusive, foi produzido em meados da década de 1970, quando tais valores estavam em vigor no meio artístico. Ou seja, como será visto no próximo capítulo, acredito que Barros não investiu tanto tempo nem esforços no ato de captura daquela imagem, de forma contrária à energia que colocou na produção dos autorretratos em sua juventude.

Esse procedimento de incorporação da fotografia pelas poéticas artísticas foi nomeado como “mimese do amadorismo” pela pesquisadora. Ao se produzir imagens que não oferecessem nenhum atrativo visual tampouco temático, foi possível negar a dimensão de artisticidade da fotografia e, ao mesmo tempo, agregá-la em determinadas produções. Para Almeida, contudo, essa camuflagem de certas habilidades ia além da simples imitação da figura do amador e propunha incorporar deliberadamente os equívocos, e não os seus êxitos técnicos nem estilísticos do sujeito leigo, “pois mesmo um amador tem pretensões de produzir uma bela fotografia aproximando-se do “artístico”; é quando esta pretensão falha que se produz uma visualidade interessante para alguns artistas” (ALMEIDA, 2013, p.118).

Essa postura de negação das categorias artísticas tradicionais tornou-se uma atitude complexa e levada a cabo de diferentes maneiras por cada artista nela envolvida. Porém, mostrou-se corrente o objetivo de desmistificação da figura idealizada do artista como um gênio e da ideia de arte como manifestação de certa expressão íntima e singular. Por meio da produção de imagens que emulassem os atributos da *fotografia-qualquer* foi possível operar tal meio “como um dispositivo de despersonalização do artista como gênio criador, como figura especial que produz objetos especiais e, portanto, distingue-se das outras pessoas” (ALMEIDA, 2013, p.36).²⁹⁷

A versatilidade e o caráter vulgar, banal, da fotografia fizeram dela estratégia perfeita para quem aspirava eliminar qualquer dimensão de subjetividade de seus trabalhos, e “despistar os signos de sua individualidade particular”. No entanto, a rejeição dessa tradição – corporificada pelas concepções acerca da arte moderna tecidas pelo crítico norte-americano Clement Greenberg, por exemplo – não representou a dissolução plena da autoria. Pelo contrário, os artistas continuaram assinando seus trabalhos. Segundo Almeida, o que ocorreu foi a aceitação de outra tradição, a da ideia de anti-arte – associada a Marcel Duchamp e aos princípios defendidos pelo dadaísmo –, que começou a ser retomada após a Segunda Guerra Mundial e ganhou força em princípios da década de 1960 (ALMEIDA, 2013, p.97-99).²⁹⁸

O que se questionava era a excessiva idealização do papel do artista e dos objetos que produzia. E, de certa forma, certa lógica vigente de funcionamento do sistema, atrelada aos papéis estanques e locais apartados que eram destinados – ou melhor, impostos pela tradição –

---

²⁹⁷ Desde o Renascimento Italiano, sedimentou-se no imaginário social a percepção do artista como sujeito único e genial. Em conjunto, definiram-se as categorias de autor e obra como termos integrantes do conceito de arte. No entanto, segundo Almeida, tais princípios – que foram reforçados pelo advento do Romantismo – não são passíveis de serem aplicados a diversas manifestações artísticas desenvolvidas entre nas décadas analisadas (ALMEIDA, 2013, p.97).

²⁹⁸ A partir da incorporação de tais valores às poéticas artísticas das décadas de 1960 e 1970, cunhou-se o termo Neo-Dadá, que incluía diferentes vertentes do período, como a arte *pop*, a arte *minimal*, a arte conceitual, a *body art* etc. (ALMEIDA, 2013, p.97-99).

aos artistas, obra, crítica especializada e público. Ou seja, “é a noção tradicional de arte que está em jogo nesta rejeição, e não o fazer ou o espaço para onde ele destina suas produções; é o *ideal* que a palavra arte carrega que está sendo deixado de lado” (ALMEIDA, 2013, p.120).

Neste sentido, a autora pondera não ter havido o desaparecimento completo do autor, mas uma vontade de despersonalização do ideal artístico que concernia à figura do gênio criador um *status* especial, assim como às suas realizações. O que ocorreu foi certa vontade de habitar o anonimato propiciado (entre outros) pela *fotografia-qualquer* (ALMEIDA, 2013, p.111-112).

Um esforço para se ausentar da proposição artística e não deixar entrever sua interioridade, para que o trabalho de arte apareça como coisa no mundo, mais um dentre todos os outros objetos. É como se o artista quisesse que seu trabalho se assemelhasse às coisas quaisquer do mundo em geral, ao que não estava emoldurado pela tradição da arte que eles recebiam como oficial (ALMEIDA, 2013, P.104).

2.6.5 A ênfase no caráter coletivo da produção artística

Ademais dos “quase autorretratos” de cada membro do Grupo (que acompanharam o currículo padronizado) (Figura 72), uma fotografia na qual figuravam todos eles – exceto Carlos Fajardo – estampou a capa do primeiro *Rex Time*.²⁹⁹

Da esquerda para a direita, podia-se visualizar: José Resende, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Frederico Nasser, e um espaço deixado vazio, representando a figura ausente de Fajardo (Figura 78).³⁰⁰

Ao contrário da pose padrão e formal dos “quase autorretratos”, na fotografia coletiva, eles se apresentaram sentados de forma despojada em um sofá diante do qual havia ainda uma mesa com inúmeras garrafas de bebidas. De maneira intencional, eles igualmente desrespeitaram os princípios clássicos da boa composição fotográfica ao cometerem inúmeros equívocos no arranjo dado à imagem. Em primeiro lugar, o ângulo de tomada de cima para baixo distorceu a perspectiva da cena e fez com que as garrafas aparentassem ter tamanho maior do que o real e ocupassem praticamente toda a metade inferior do quadro. Em segundo lugar, o enquadramento cortou parte do corpo de José Resende, e deixou um espaço em branco, que deveria ser o lugar ocupado por Carlos Fajardo, mas que por sua ausência causou um

²⁹⁹ Lembrando que os “quase autorretratos” de cada membro do Grupo foram inseridos na segunda página dessa mesma edição do *Rex Time*.

³⁰⁰ Esse retrato coletivo dos artistas no qual eles se apresentavam publicamente como um grupo pela primeira vez, foi complementado pelo manifesto “Aviso: é Guerra!”, escrito pelo amigo Thomas Souto Corrêa, no qual foram arrolados os descontentamentos do Grupo em relação ao funcionamento do circuito artístico do período, assim como as ações que pretendiam colocar em curso.

desequilíbrio na composição. Erros típicos da fotografia-qualquer, sem pretensões artísticas, tal como descrita por Juliana Almeida.

Figura 78: Detalhe da fotografia coletiva dos membros do Grupo Rex, e a primeira página completa da edição inaugural do *Rex Time*. São Paulo, 3 de junho de 1966, p.1. Coleção particular.

Nessa imagem eles se mostraram um ao lado do outro, de forma coletiva, sem separações, nem individualidade. A ideia do grupo como elemento indivisível de atuação era tão preeminente que tornava, inclusive, dispensável a presença física de todos para se fazer valer a ideia que os unia, haja vista a ausência de Fajardo.

Proponho que a composição “errada” da fotografia coletiva do Grupo possa ser vista como fator de interlocução com os leitores. E que o grau de informalidade da imagem funcionou como espécie de convite ao público para se portar de outra maneira diante dos artistas.

Neste sentido, na presente perspectiva, considero que os artistas tiveram a intenção de promover a entidade Rex em detrimento das personalidades e realizações individuais de seus membros (ironizadas na Figura 72). Essa decisão foi calcada na vontade que tinham de se atrelarem à figura do Grupo enquanto entidade coletiva e aberta à interação do público, e se

contraporem à ideia tradicional de artista como espécie de gênio criativo, que trabalharia de forma isolada e solitária, apartado dos demais.

Na legenda da fotografia coletiva podia-se ler: “Falta um: mas sempre está faltando um”. Esse “um”, artigo indefinido, era a brecha que cabia ser preenchida pelos espectadores, por futuros membros, não importava, dava no mesmo. A indefinição acerca de quem seria o sexto indivíduo a se sentar naquele canto do sofá, abria tal lugar para *qualquer um*, todos poderiam ser alçados àquele local de interação direta com os Rex. Diante de tal proposta, pode-se dizer que os papéis de artista e espectador – outrora estanques e apartados – já não estavam mais definidos:

O urinol de Duchamp representa qualquer urinol, mas apenas relativamente, pois ele poderia ter escolhido um outro da série que é apenas virtualmente infinita, nenhum deles é exemplar como urinol, são todos equivalentes. Na medida em que também representa qualquer produto industrialmente produzido, *este urinol também é lido como um símbolo da coisa qualquer*, e mesmo assim relativamente. A *Fonte* é exemplar pois a máxima que guia sua escolha e seu julgamento revela o qualquer como uma lei universal: *arte, o que é universalmente chamado de arte, é uma coisa qualquer nomeada arte por uma pessoa qualquer*, neste caso pelo Senhor R. Mutt. A tradição do qualquer que conecta estes trabalhos prescreve imperativamente “faça qualquer coisa”, faça, mesmo na ausência de regras, como uma liberdade imposta, um imperativo impossível de ser desobedecido (DUVE, 1999, p. 356-358 apud ALMEIDA, 2013, p.108, grifos meus).

Da mesma forma que tudo poderia ser arte, qualquer um poderia ser artista. Tal figura passou a ser percebida como elemento cambiável, construído *a posteriori*, e não certa entidade, com sentido e função universais, estanque e pré-definida. Essa mudança não anulava a importância dada à autoria, mas relativizava o excesso de idealização que se costumava atribuir aos conceitos tradicionais de artista como gênio e de obra como objeto especial, raro e único.

Essa fotografia de abertura, mal produzida, sem grandes pretensões artísticas, não seria vista com bons olhos pelo circuito. No entanto, ela conseguia demonstrar o que os membros do Grupo eram ou, ao menos, pretendiam ser. Ou seja, de forma consciente e deliberada, os Rex reivindicaram a banalidade e o caráter inartístico, colocados pela *fotografia-qualquer*, como componentes da criação artística.

***

Ensopado de moluscos, macarrão com frango, creme de vegetais, cebola, ervilha verde, caldo escocês, vegetal, ervilha, vegetais com sabor de carne, queijo cheddar, arroz com tomate, carne, aspargos, creme de aipo, feijão preto, macarrão com peru, caldo de carne, frango com quiabo, vegetais com sabor de peru, carne com *chili*, feijão e vegetais, creme de frango, creme

de cogumelos, ensopado com pimenta, frango com arroz, *consommé* (carne bovina), tomate, minestrone (sopa de legumes ao estilo italiano), vegetais com sabor de frango, macarrão com carne, sopa de vegetais.³⁰¹

Figura 79: *Latas de Sopa Campbell*. Andy Warhol, 1962. Acervo: MoMA, Nova York.³⁰²

Essas eram as variedades de sopas ofertadas pela marca *Campbell*, reproduzidas por Andy Warhol nas pinturas representadas pela Figura 79.³⁰³

Herdeiro de Duchamp e referência para os *Rex*, Warhol produziu esses *readymades* assistidos a partir da apropriação do design da embalagem originalmente estampada no produto encontrado em supermercados, intervindo apenas por meio da inscrição dos sabores específicos sobre cada encarte. As obras poderiam ser dispostas em qualquer ordem de acordo com as especificações do artista. Na primeira vez em que as exibiu, ele optou por dispô-las penduradas na parede do museu tal como eram encontradas nas estantes de supermercados, lado a lado e empilhadas uma sobre a outra.³⁰⁴

³⁰¹ Tradução livre dos sabores escritos nos rótulos de cada garrafa. Na versão original: Clam chowder, chicken noodle, cream of vegetable, onion, green pea, scotch broth, vegetable, split pea, vegetable beef, bean, cheddar cheese, tomato rice, beef, asparagus, cream of celery, black bean, turkey noodle, beef broth, chicken gumbo, turkey vegetable, chili beef, vegetable bean, cream of chicken, cream of mushroom, pepper pot, chicken with rice, consommé (beef), tomato, minestrone (Italian-style vegetable soup), chicken vegetable, beef noodle, vegetarian vegetable.

³⁰² Pintura com polímero sintético sobre 32 telas, 50,8 cm x 40,6 cm (cada). Fonte: <www.moma.org/collection/works/79809>. Acesso em: 22 ago. 2017.

³⁰³ A quantidade total de trinta e duas telas se deu em função da variedade de sabores comercializada pela marca.

³⁰⁴ Fonte: <www.moma.org/collection/works/79809>. Acesso em: 22 ago. 2017.

Considera-se que nas latas de sopas *Campbell*, mais uma vez, Warhol propôs ao público o desafio de “detectar a semelhança na (aparente) diferença”³⁰⁵ ao emular as condições vivenciadas pelos consumidores em um supermercado qualquer. Em que sentido? Dentro de cada embalagem haveria um tipo específico de sopa, distinto dos demais. A princípio, o espectador/consumidor poderia acreditar que, ao escolher um em detrimento dos outros, estaria se guiando pelo sabor que mais o agradasse. Contudo, todas igualmente eram produtos fabricados industrialmente e em série, cujo padrão de qualidade era assegurado pela mesma marca. Acima dos ingredientes variados, o que as definia era o nome *Campbell*. Mais forte do que qualquer diferença, esse elemento comum e decisivo, representado pela marca, era o que atraía os consumidores.

Os “quase autorretratos” individuais dos integrantes do Rex seguiram o mesmo princípio lógico de exibição das latas de *Sopa Campbell*. Os semblantes dos artistas foram dispostos lado a lado e empilhados um sobre o outro na segunda página do *Rex Time*. Se, por um lado, o nome específico de cada um (que poderiam ser comparados aos sabores específicos de cada sopa) os diferenciavam dos companheiros, por outro, o restante da embalagem – composta pela fotografia padronizada de seus respectivos semblantes e pelos currículos repetidos³⁰⁶ – anulava qualquer distinção significativa entre eles. Ou seja, para criticar o funcionamento do circuito artístico, eles se apresentaram como produtos indiferenciados que poderiam estar à venda nas paredes de qualquer galeria.

Depreendo – a partir das comparações tecidas aqui entre as configurações de cada uma das autorrepresentações do Grupo Rex, presentes na primeira edição do *Rex Time* – que os artistas pretenderam abrir mão do destaque dado às suas figuras isoladas em prol da vontade de atuarem de forma coletiva. Para eles, não importava quem havia feito o quê antes de se juntarem, tampouco quem havia se ausentado da imagem da capa, o que valia era o movimento que seria colocado em ação na *Rex Gallery & Sons*.

Postas tais considerações, convém resgatar dois autorretratos produzidos no final da década de 1940 (Figura 31) nos quais Geraldo de Barros, de um lado, se apresentara como um sujeito visionário capaz de enxergar prenúncios que estavam fora do alcance dos espectadores e, de outro, alguém apartado do seu meio cultural (Figura 19). Junto aos companheiros de Grupo, de forma inversa, Barros parece ter deixado para trás, no mínimo, a dimensão solitária de atuação enquanto artista, propagada naqueles autorretratos da juventude. Agora, ele se portava como uma das inúmeras opções oferecidas ao público pela marca Rex e, ao mesmo

³⁰⁵ Conforme apontado anteriormente por Annateresa Fabris acerca dos clichês de foragidos da polícia, apropriados por Warhol no painel *Treze Procurados* (FABRIS, 2004, p.108).

³⁰⁶ Estes, por sua vez, se assemelhavam ao conjunto padronizado de especificações presente nos rótulos das sopas.

tempo, se colocava em um lugar acessível aos espectadores. O assento vazio estava disponível para quem quisesse ocupa-lo. Neste momento, entre artistas e público não havia mais entraves, tampouco janelas.

2.7 O tom lúdico permanente das ações de Geraldo de Barros

Como pontuado no capítulo anterior, a pesquisadora Heloisa Espada demonstrou o leque mais amplo de diálogos que o artista estabeleceu no processo de criação da série “Fotoformas”, produzida entre o final da década de 1940 e início da seguinte, a despeito da ênfase restrita que diversas análises críticas anteriores à dela deram aos aspectos de vertente construtivas presentes no trabalho. De acordo com a autora, a influência dessa corrente, de fato, pode ser percebida na série, porém, naquele momento, Barros ainda não incorporara de forma ampla e consciente os valores concretos – o que ocorreria sobretudo a partir de 1952. Pelo contrário, o período de produção da série “Fotoformas” fora marcado por diálogos estabelecidos com tendências artísticas heterogêneas, e até mesmo contraditórias em relação aos ideais concretos – como Paul Klee, László Moholy-Nagy, a arte virgem, o Grupo CoBrA (ESPADA, 2006, p.136-140).

Um dos aspectos inovadores da interpretação de Espada se encontra na sua constatação do caráter lúdico do trabalho. Esse viés da pesquisa formal realizada por Geraldo de Barros na criação da série estaria representado, por exemplo, pelos desenhos de caráter infantil grafados sobre os negativos, a partir dos jogos perceptivos realizados pelo artista por meio do qual buscava encontrar novas imagens em registros do cotidiano, como em *Máscara Africana* (Figura 41) ou ainda na dupla de ampliações a partir de um mesmo negativo *O gato e o rei* (Figura 80) e *O rei e o gato* (Figura 81), de 1949, que incluía, além da estratégia anterior, o gesto de criação de uma nova forma a partir do simples rotacionar do mesmo negativo.

Até nas fotografias de caráter abstrato e geométrico, o acento lúdico se fez presente pela imprecisão dos desenhos e pelo processo de produção de tais imagens que não seguia somente critérios definidos e racionais, mas se abria para o acaso. Por exemplo, quando o artista expunha o negativo a múltiplas exposições, os resultados ficavam em aberto, mesmo sendo possível antever certos aspectos da imagem final.

Na verdade, de acordo com Espada, na série “Fotoformas”, Barros dialogou de forma mais profunda com as concepções artísticas propagadas pelo crítico carioca Mário Pedrosa do que com os fundamentos de viés produtivista da arte concreta. O forte teor experimental e o conjunto de soluções formais acionado por ele dialogavam com o conceito de modernidade elaborado pelo crítico, que defendia a produção de obras de arte desprovidas de qualquer função utilitária.

Figura 80: *O gato e o rei*. Geraldo de Barros, 1949. Acervo: sem informações.³⁰⁷

Figura 81: *O rei e o gato*. Geraldo de Barros, 1949. Acervo: sem informações.³⁰⁸

Para Pedrosa, a incorporação de valores construtivos à determinada poética não implicava necessariamente a adoção de procedimentos puramente racionais e de caráter objetivo. Pelo contrário, para ele, a função primordial do trabalho artístico era oferecer formas inéditas de se perceber o mundo e diferentes maneiras de se interagir com ele (ESPADA, 2006, p.136-139).

Neste sentido, tal ludismo, para Espada, visava incentivar uma percepção ativa por parte do espectador, por meio de experimentações formais que desafiassem a capacidade desse e ampliassem suas possibilidades de leituras daquelas fotografias. Na série “Fotoformas”, Barros estabeleceu, “por meio de conexões lúdicas, uma relação perceptiva dinâmica e interativa entre o espectador e a fotografia” (ESPADA, 2006, p.78-85).

A partir da análise de algumas produções coletivas realizadas pelos membros do Grupo Rex e das criações atribuídas de forma específica a Geraldo de Barros, como foi o caso do poema *A to Z*, percebeu-se que essa condição lúdica perseverou nas realizações do artista durante a década de 1960, apesar de estar desprovida do forte acento otimista e de certa dimensão utópica que acompanharam, em parte, as imagens da série “Fotoformas” e, sobretudo, as produções concretas da década de 1950.

Aquela ótica de esperança frente ao futuro do país deu lugar a certa dose de cinismo, ironia e pessimismo, típico de inúmeras produções do período, em função sobretudo do clima de fechamento político e das novas configurações econômicas do mercado de arte. Contudo, essa nova conjuntura não eliminou por completo o posicionamento lúdico do artista e sua vontade de jogar com as possibilidades de interpretação das imagens a partir das brechas de sentidos abertas pelos diversos jogos formais que criava.

³⁰⁷ Fotografia em papel de gelatina/prata (desenho sobre negativo com ponta-seca). Fonte: FERNANDES JUNIOR (org.), 2006b, p.33.

³⁰⁸ Fotografia em papel de gelatina/prata (desenho sobre negativo com ponta-seca). Fonte: FERNANDES JUNIOR (org.), 2006b, p.34.

A forma como Geraldo de Barros elegeu mostrar-se ao público no “quase autorretrato” produzido em parceria com os demais membros do Grupo Rex deixou evidente semelhante teor de humor e deboche (Figura 72). Nesses “quase autorretratos”, os membros do Rex intencionaram criticar e zombar do conservadorismo e estagnação do circuito artístico nacional daquele período por meio da incorporação do padrão visual típico do retrato identitário.³⁰⁹

Se lido de forma atrelada à fotografia que estampou a capa da primeira edição do *Rex Time* (Figura 78), o comentário crítico presente no “quase autorretrato” representado pela Figura 72, se potencializou ainda mais. O ar despojado da imagem e o espaço vazio disponível no sofá em que se sentavam os membros do Grupo eram um convite ao leitor para se engajar no esforço coletivo que eles estavam se propondo a realizar para encontrarem novos formatos de produção artística e de relacionamento entre artista e público.

Tais considerações serão aprofundadas no último capítulo por meio da compreensão das propostas estéticas de Geraldo de Barros na série “Sobras”. Essas serão abordadas a partir da análise do último autorretrato produzido pelo artista.

---

³⁰⁹ Além disso, caso seja comprovado que a obra representada pela Figura 60 tenha sido produzida por Barros e Leirner, tal ludismo também poderá ser depreendido desse “quase autorretrato” no qual os dois artistas teriam lançado um desafio ao espectador ao realizarem um chiste por meio do qual o jovem escamoteou sua presença na fotografia e escolheu identificá-la posteriormente como um autorretrato do amigo mais velho.

3 A questão do autorretrato na série “Sobras”

3.1 Preâmbulo

Como antes mencionado, ao contrário da profusão de autorretratos que Geraldo de Barros realizou durante a juventude, somente um único integrou a série “Sobras”. Dentre as centenas de colagens que compõem o trabalho, apenas em *Sobras 185* – denominada por ele como um autorretrato³¹⁰ – é possível vislumbrar a figura do artista (Figura 82).³¹¹ A solidão de tal imagem se destaca ainda mais quando se constata que ele também decidiu se retirar de treze fotografias que foram utilizadas na produção das demais colagens da série.

Figura 82: *Sobras 185*. Fonte: Acervo Sesc-SP.³¹²

Seguindo a mesma proposta desenvolvida nos capítulos anteriores, buscou-se compreender como Geraldo de Barros acionou o gênero autorretrato na série “Sobras”. Neste último capítulo, o enfoque será dado aos possíveis significados que podem ser depreendidos desse par de procedimentos – a singularidade de *Sobras 185* e o procedimento de retirar sua

³¹⁰ Informação fornecida por Fabiana de Barros durante entrevista concedida à autora em 24 fev. 2017.

³¹¹ *Sobras 185* aparecerá novamente no Anexo II representada pela Figura 436. A decisão de repetir as imagens no trabalho deu-se em prol de conferir certo conforto ao leitor. Válido para todas as fotografias que se repetem no capítulo III e nos Anexos I, II e III.

³¹² Fotografia em papel de gelatina/prata. Geraldo de Barros, 1996-1998, 30,5 cm x 24 cm (suporte). Visualizadas entre 13 ago. e 16 out. 2016. Válido para todas as fotografias da série “Sobras” pertencentes ao Acervo Sesc-SP.

própria imagem de várias colagens da série. Tais produções serão analisadas tendo em vista a percepção de suas peculiaridades, assim como de seus pontos de convergência e de distanciamento, em relação à forma como a temática do autorretrato se fez presente nas produções anteriores do artista.

3.2 Do que trata, afinal, a série “Sobras”? ³¹³

A série “Sobras” foi um processo de criação de obras desenvolvido *de forma programática* por Geraldo de Barros, com o auxílio da fotógrafa Ana Moraes, entre 1996 e 1998. *De início*, o artista partiu da apropriação de um arquivo familiar de fotografias, composto por contatos não ampliados, negativos, e diapositivos – que ficara esquecido em caixas e gavetas por décadas –, para produzir diferentes tipos de colagens batizadas de “Sobras”. Em abril de 1998, a morte do artista pôs fim à produção da série que restou, portanto, inacabada.

Acima foi escrita a expressão *de forma programática*, pois a série “Sobras” integrou um longo movimento de revisão da própria obra operado por Geraldo de Barros, desde o final da década de 1970, como será analisado mais adiante. Certos procedimentos efetuados nessa série já haviam sido esboçados por ele nas inúmeras revisões que empreendera da série “Fotoformas”, como foi o caso da retirada de si de imagens utilizadas em ambos trabalhos.³¹⁴

Por sua vez, enfatizou-se a expressão *de início*, pois, além do recurso à apropriação, Barros também duplicou negativos antigos (que estavam guardados no arquivo familiar há décadas) e produziu novos negativos enquanto estava realizando a série “Sobras” (registrados por Ana Moraes, sob sua orientação). Ele também incorporou resquícios físicos do processo produtivo ao conjunto de obras da série “Sobras”, como igualmente será abordado a seguir.

3.3 Um olhar mais atento sobre *Sobras 185*

À primeira vista, o único aspecto de interesse que se depreende de *Sobras 185* é o fato dela ser a única fotografia na qual Geraldo de Barros aparece. Não há nenhuma outra imagem,

³¹³ No Anexo I foi apresentada análise mais aprofundada da série “Sobras”. No presente capítulo, não serão esmiuçadas inúmeras questões abordadas no Anexo I, somente referenciadas. Recomenda-se a leitura de tal seção antes da leitura do capítulo III. Nela foi contextualizado como se deu o processo de criação da série “Sobras”, e listados os materiais que atualmente integram o corpo do trabalho. Também foi tecida revisão bibliográfica acerca das principais análises críticas sobre obra. A constatação de que esse processo poético não foi meramente um trabalho de apropriação do arquivo familiar de fotografias, e os demais dados levantados ao longo do estudo, também foram inseridos no Anexo I.

³¹⁴ Conforme será demonstrado a seguir, identifiquei que a fotografia *Sem título* pertencente à série “Fotoformas” (Figura 124), ampliada na década de 1970, surgiu a partir de um negativo no qual Geraldo de Barros originalmente aparecia em destaque (Figura 123).

dentre as inúmeras colagens nessa sua última série de trabalhos, na qual se pode visualizar o artista. Por si só, todavia, tal condição não justificaria a tamanha atenção que lhe foi destinada nesta pesquisa. Por que, diante do seu caráter banal e despretensioso, foi dada a ela tanto destaque neste estudo?

Porque a partir do levantamento e exame dos documentos do processo de criação da série “Sobras” constatou-se que a aparente trivialidade e ilusória ausência de importância de *Sobras 185* mascaram a astúcia construtiva de Geraldo de Barros, em suas vertentes concreta e alegórica. Acredita-se que esse singular e solitário autorretrato possa ser compreendido como um convite que Barros ofereceu ao público para o desafio de tentar decifrar os diversos jogos perceptivos elaborados, de forma lúdica, ao longo das colagens que compuseram a série “Sobras”.

3.4 Jogo de olhares de *Sobras 185*

O primeiro elemento que despertou o interesse por *Sobras 185* foi o jogo ambíguo de olhares por ela detonado. O que constitui essa dinâmica de miradas?

Coloque-se diante da imagem e a observe com atenção.

Primeiro, você notará o olhar que Geraldo de Barros dirige a você, espectador, por intermédio da objetiva.

Na sequência você perceberá rápido que o semblante que parece encarar você é a imagem especular do corpo do artista. Foi sobre ela que Barros dirigiu a atenção da câmera durante o registro da cena.

Em seguida você cogitará estar sendo confrontado pelo aparelho fotográfico.

Correndo o risco de cair em uma construção em abismo, você concluirá que a objetiva da câmera é *quem* voltou o próprio olhar para si mesma. A mirada de Geraldo de Barros encontrava-se bloqueada pelo obturador durante o registro da cena. Tautologia do meio fotográfico.

Resta a você se contentar, portanto, com o próprio olhar que agora dirige à fotografia. Investimento que nunca lhe será correspondido.

A fotografia não se dirige a nós e nem mesmo ao próprio artista. Ela está voltada para si mesma. Fomos nós quem nos posicionamos inadvertidamente diante daquela fotografia, onde o jogo incessante de olhares entre os componentes internos da imagem acontecia sem nos levar, a nós, espectadores, em consideração.

Nenhuma fotografia é capaz de devolver ao espectador o olhar que este lhe dirige. As questões, interpretações e anseios projetados por ele se chocam na superfície inerte da imagem.

Essa apatia do signo fotográfico encontra-se assinalada de forma clara no último autorretrato produzido por Geraldo de Barros. Em outras palavras, a “opaca materialidade da fotografia e os limites de um código enganoso na sua transparência fantasmática” estão explícitos nesse autorretrato (MACHADO, 2015, p.12).

3.5 As amplas áreas negras e brancas

Figura 83: Contato fotográfico do negativo utilizado em *Sobras 185*.³¹⁵

Ao eliminar o cenário de fundo da cena, substituindo-o pela área negra, o artista colocou em suspensão os elementos remanescentes da fotografia, ou seja, sua autoimagem refletida em uma das quatro gavetas, que completaram a composição de *Sobras 185*. A supressão das áreas de tonalidades mais claras da paisagem original, atrelada à manutenção da única porção escura do cenário ao fundo – o vão da porta acima da cabeça de Geraldo de Barros – resultaram na construção de um ambiente mais soturno na imagem final. Fora isso, os resquícios indiciais – as gavetas, parte do corpo do artista e a câmera –, por permanecerem cercados pela mancha negra, não são capazes de fornecer ao leitor a possibilidade de detectar o contexto mais específico daquela cena, e assim compreender plenamente seu significado.

A economia de procedimentos por meio dos quais se obteve tal fatura demonstra a astúcia do pensamento construtivo de Geraldo de Barros em suas dimensões concreta e alegórica, conforme pontuado pelas análises complementares – na presente ótica – das reflexões tecidas pelos estudiosos Rubens Fernandes Junior (2006a) e Tadeu Chiarelli (2014).³¹⁶

³¹⁵ Fonte: imagem enviada à autora por Michel Favre via correio eletrônico em 28 abr. 2018. Também listada no Anexo II como Figura 438.

³¹⁶ As análises dos dois autores foram abordadas de forma mais detalhada no Anexo I.

Nesse sentido, de um lado, a partir das ponderações do primeiro, reparou-se que Geraldo de Barros, ao suprimir partes da imagem original (Figura 83), para obter a vasta superfície negra que circunda os elementos da colagem, empreendeu a desnaturalização do referente em prol de suas experimentações formais de viés construtivo. Ou seja, tal estratégia resultou na edificação de condições de luminosidade na colagem opostas às observadas na cena original.

Contudo, é possível discutir a posição do pesquisador no que tange às afirmações de que certo sentimento desolador – que teria guiado Geraldo de Barros nessa última série – emergiria desses espaços preenchidos pelas áreas negras e brancas. Para Fernandes Junior, por intermédio de tal recurso plástico, Barros teria conduzido “seu trabalho em direção a uma contemplação melancólica”, por meio da qual tudo seria silêncio e recolhimento naquelas fotografias (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.37-38).³¹⁷

Por tal razão, por outro lado, mostra-se necessário considerar a análise de Tadeu Chiarelli que identificou, em produções anteriores de Geraldo de Barros, a ocorrência dessa mesma estratégia de suspender em amplas áreas brancas ou negras parte dos referentes originais de determinadas fotografias. Esse recurso, em conjunto com outros dois procedimentos – justaposição e deslocamento –, fora utilizado pelo artista durante sua juventude (na série “Fotoformas”) e nas pinturas de acento pop das décadas de 1960 e 1970, ocasiões nas quais Barros não estava submetido às limitações físicas causadas pelas sucessivas isquemias que sofrera desde 1979.³¹⁸

Neste sentido, segundo o pesquisador, a doença que o artista sofria no final da vida não deveria ser acionada como justificativa para as decisões que tomara na série “Sobras”, uma vez que tais critérios não dariam conta de explicar a utilização desses mesmos recursos em momentos anteriores.

Na obra em questão, essas três estratégias empreenderam, de acordo com Chiarelli, a subversão do conteúdo semântico das fotografias apropriadas, resultando no bloqueio de qualquer possibilidade, por parte do público, de alcançar um sentido único ao se deparar com aquelas colagens. A partir dessas áreas negras ou brancas, Geraldo de Barros abriu a imagem para sua potência alegórica em um eterno devir de significado (CHIARELLI, 2014, p.208).

---

³¹⁷ Segundo Fernandes Junior, Barros decidiu manipular negativos em que apareciam pessoas esquiando para sublimar as limitações físicas às quais estava submetido naquele momento. Por tal motivo, o artista teria realizado intervenções que enfatizaram as impressões de deslocamento já presentes naquelas fotografias (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.37-38).

³¹⁸ Conforme mencionado no capítulo I, em 1979, Geraldo de Barros sofreu a primeira de quatro isquemias cerebrais, que ocasionaram drástica perda da coordenação motora e da fala.

Figura 84: *Sem título*. Geraldo de Barros, anos 1990. Acervo: Sesc-SP.³¹⁹

Figura 85: *Sem título*. Geraldo de Barros, anos 1990. Acervo: Sesc-SP.

Chiarelli também ofereceu interpretações alternativas às colocações de Fabiana de Barros, para quem os quadros em fórmicas, sobretudo aqueles nos quais predominaram as cores preta e branca, produzidos no final da década de 1980, poderiam ser entendidos como precursores formais da série “Sobras”.³²⁰ Segundo o estudioso, a exploração da mesma espécie de jogo visual – “o uso de grandes áreas brancas cortadas por fendas ou áreas negras (ou vice-versa)” – não levou aos mesmos significados nos dois trabalhos. Para ele, os jogos formais elaborados por Geraldo de Barros na série “Sobras” não se justificaram, nem encontraram sua plena significação, por si mesmos, como teria sido o caso da série “Jogos de Dados” (CHIARELLI, 2014, p.208-209).

Ou seja, na leitura de Chiarelli, a fatura das fórmicas correspondeu diretamente aos propósitos do artista de explorar diversas possibilidades de combinações a partir de um conjunto previamente delimitado de opções. No último trabalho, por sua vez, a estratégia de explorar a suspensão dos resquícios indiciais das imagens originais em amplas áreas brancas e negras remeteram à “dimensão lacunar que guardam aquelas ruínas de imagens acopladas às áreas monocromáticas. Às fotomontagens de *Sobras*, falta a dimensão unívoca que sobeja nos quadros em fórmica” (CHIARELLI, 2014, p.208-209).

Para o pesquisador, na série “Sobras”, os vazios representados pelos espaços brancos e negros decorreram “de uma sucessão de procedimentos engendrados para desconstruir enunciados presentes nas imagens que lhe serviram de base”. Tal como fissuras e fendas, elas impossibilitaram o fechamento do significado daquelas colagens em um sentido único, e as abriram para a incompletude de sentido típica da alegoria, por meio da qual os elementos apropriados e justapostos nas fotografias se mantiveram em constante tensão interpretativa.

³¹⁹ Quadros em laminado plástico (fórmica) sobre madeira. Fonte: BARROS (org.), 2013, p.207. Válido também para a Figura 85.

³²⁰ No Anexo I, discorreu-se mais profundamente sobre as leituras de Fabiana de Barros e de Michel Favre acerca da série “Sobras”.

***

Seguindo a precedência metodológica aberta por Tadeu Chiarelli, empreendeu-se uma averiguação de outras produções de Geraldo de Barros nas quais tais áreas de suspensão são encontradas. Nessa verificação, detectou-se que tal fatura foi dada a diferentes obras, produzidas em vários momentos da trajetória do artista.

Figura 86: *Sem título*. Geraldo de Barros, Carcassone, França, 1951. Acervo: Coleção Departamento Cultural do Itamaraty, Brasília.³²¹

Após retornar ao Brasil, em 1952, Barros ampliou uma fotografia, que produzira em viagem à França, como presente de agradecimento ao Itamaraty pelo apoio concedido durante a estadia na Europa (Figura 86).³²² Observa-se na imagem que o artista foi capaz de obter o mesmo efeito plástico que está sendo discutido,³²³ a partir da exploração direta das condições de luminosidade da cena capturada, sem a necessidade de recorrer à supressão de elementos na fotografia final.

Ou seja, ela foi obtida sem o uso dos procedimentos listados por Chiarelli. Contudo o mesmo aspecto de suspensão dos elementos figurativos da composição deve ter despertado a atenção do artista no momento de registro da cena. Haja visto que, na série “Sobras”, ele retomou tal imagem e enfatizou a superfície negra do quadro. O que foi obtido por meio da supressão da textura da parede de tijolos, que se tornou uma grande área branca, e da eliminação

³²¹ Fonte: BARROS (org.), 2013, p.109. No livro organizado por Fabiana de Barros, a obra está datada como de 1951 (ano em que Barros registrou a cena em questão). Contudo, se o artista ampliou aquele negativo somente após regressar ao Brasil, a ampliação foi realizada em 1952. Tal equívoco ocorreu também na data atribuída à fotografia *Sem título*, da série “Sobras”, representada pela Figura 124, exibida no item 3.11 – *Os antecedentes da ação de se retirar da enunciação*.

³²² Segundo Fabiana de Barros, após retornar da Europa, em 1952, seu pai ampliou algumas imagens da série “Fotoformas” para presentear os órgãos de estado envolvidos na concessão da bolsa que recebera para estudar na Europa (informação fornecida em entrevista concedida à autora no dia 29 mai. 2017). A instituição não respondeu à tentativa de contato, cujo objetivo era o de esclarecer quais outras ampliações teria recebido como forma de agradecimento do artista.

³²³ Proporcionado pela ampla margem negra que circundava o ambiente externo no qual se visualizava parte de um castelo e a área da parede banhada por luz no primeiro plano da imagem.

dos pontos difusos de luminosidade, que contornavam a porta localizada no canto esquerdo, que se converteu em um retângulo bem delineado na colagem sobre papel (Figura 87).

Figura 87: *Sobras gdb_9058*. Geraldo de Barros, 1996-1998. Acervo Fabiana de Barros.³²⁴

Efeito semelhante também foi identificado na fotografia da vista observada a partir do interior da Capela do Cristo Operário, de 1952 (Figura 88). Nela, o artista estabeleceu a fotometria da câmera para captar a paisagem externa mergulhada na luz do dia e jogar na escuridão o interior do recinto. Assim, a sala da capela se transformou em uma moldura negra, direcionando a atenção do espectador para o espaço do lado de fora. A expansão parcial da luminosidade do sol pelo chão da capela também contribuiu com o efeito de suspensão intencionado pelo artista.³²⁵

Por fim, é preciso recuperar o *Autorretrato*, produzido em Santos, em 1949 (Figura 16), quando o artista construiu tal margem negra por meio do gesto de cruzar as pernas, de forma a barrar a incidência de luz nessa região, e colocar em suspensão seu semblante. Não se considera – tal como alertado por Tadeu Chiarelli em sua análise – que o mesmo sentido possa ser depreendido de cada um dos exemplos citados em que o artista recorreu à mesma fatura visual. Porém, ao contrário das fotografias do castelo francês e da Capela do Cristo Operário, nesse autorretrato (conforme discorrido no capítulo I), Barros deliberadamente flertou com a visualidade do cinema *noir* do período.

³²⁴ Colagem de reprodução fotográfica em livro sobre papel. Fonte: Documento *Geraldo de Barros – Sobras “Vidros”*, enviado por Michel Favre à autora em 06 mar. 2017.

³²⁵ Foi possível identificar que Geraldo de Barros também se aproveitou, ao longo das décadas de 1960 e 1970, de tal estratégia em inúmeros exemplos de pinturas produzidas a partir de imagens publicitárias, como foi o caso de *Homem e mulher*, de 1966, mencionada no capítulo II.

Figura 88: Vista da Vila Brasília Machado a partir do interior da Capela do Cristo Operário. Geraldo de Barros, 1952.³²⁶

Naquele autorretrato, ele se beneficiou da moldura negra para entravar qualquer tentativa de se captar o contexto específico da ação. O entendimento total dos possíveis dilemas e das futuras ações da personalidade interpretada por Geraldo de Barros nesse autorretrato nunca poderia ser compreendido plenamente pelo público. Resultado análogo ao aspecto narrativo característico dos roteiros dos filmes *noir*, que viviam povoados por personagens que, mesmo após o término do filme, costumavam permanecer como enigmas para os espectadores (COPJEC, 1993, p.VII-XII).

3.6 O espaço instaurado pela perspectiva fotográfica

De acordo com o estudioso Arlindo Machado, os códigos visuais instaurados pela perspectiva renascentista orientam até hoje a maneira como qualquer imagem é lida na cultura ocidental. Segundo o autor, a meta principal desse modelo figurativo é fazer as pessoas acreditarem estar em frente a uma janela ao se colocarem diante de uma pintura, ou de qualquer imagem que opere dentro desses códigos (a fotografia, por exemplo).

Mediante tais leis da perspectiva, dois elementos estruturam o espaço da representação:

Em primeiro lugar, a ilusão de profundidade, que mimetiza a realidade tridimensional do mundo dentro do plano pictórico, levando o espectador a interpretar a imagem como uma “réplica” ou “cópia” fiel da natureza.

Em segundo lugar, a moldura em volta da tela, que torna o universo delimitado por ela independente e emancipado do entorno imediato em que o quadro está inserido, sem anular o efeito da ilusão de profundidade, através do qual o espaço da representação estende-se “para além da materialidade da tela, sob a forma de um campo invisível”.

Neste sentido, de forma conjugada, esses dois elementos conseguem tornar mais difícil para as pessoas constatarem o fato de que qualquer imagem estabelece uma cisão (por meio do

³²⁶ Fonte: (CLARO, 2004, p.30).

recorte do quadro) e não uma continuidade com o real, e que “na base de todo procedimento figurativo” encontra-se, na verdade, uma “mutilação metonímica” (MACHADO, 2015, p.95).

No caso da fotografia, a objetiva é um dos fatores responsáveis por estabelecer, de antemão, que a imagem capturada pela câmera seguirá o modelo de representação estruturado pelas leis da perspectiva. Contudo, para Machado, alguns artistas foram capazes de esfacelar o mecanismo retórico estruturado por esse sistema visual em certos casos: ao não respeitar determinados padrões de composição durante o registro da cena, dentre outros;³²⁷ ao manipular de forma ostensiva o negativo durante o momento da revelação ou da ampliação; no processo de selecionar quais imagens serão divulgadas.

Considera-se que Geraldo de Barros realizou tais procedimentos na elaboração das fotografias da série “Sobras” para corromper o funcionamento do aparato ideológico da perspectiva renascentista aperfeiçoado pela câmera fotográfica.

Em *Sobras 185*, o artista decidiu suprimir os elementos do cenário responsáveis por transmitir a impressão de que aquela ação se passava em um espaço tridimensional idêntico ao mundo real. Ou seja, ao eliminar o fundo da cena, Barros bloqueou o efeito proporcionado pela ilusão de profundidade, instaurado pela perspectiva, que teria criado a sensação de que o plano pictórico estendia-se em direção ao interior do quadro. O resultado dessa intervenção foi um vazio preenchido pela vasta área negra, dentro da qual os elementos remanescentes da fotografia ficaram suspensos.

Após essa etapa de composição, o artista ainda decidiu ampliar a colagem de *Sobras 185* – assim como todas as outras fotografias da série – dentro de uma área branca demasiadamente ampla, representada pelo suporte do papel fotográfico de 30,5 cm x 24 cm. Essa solução anulou, por sua vez, o efeito de continuidade entre o espaço da representação e o mundo exterior, interligados pela moldura, uma vez que instaurou uma ruptura entre os limites da cena representada e os confins do quadro.

Desta maneira, diante de *Sobras 185* os espectadores ficam impedidos de projetarem “um infinito para dentro e um infinito para fora” a partir da superfície bidimensional do plano pictórico. Mediante tal interdição, aquela fotografia não consegue mais se apresentar como um todo fechado e autônomo, um “*analogon* quase perfeito do real”, mas meramente sua cópia (MACHADO, 2015, p.95-98).

Conforme visto no item anterior, para o estudioso Tadeu Chiarelli, essa série de intervenções realizadas por Geraldo de Barros, que resultaram na abertura da enunciação de

---

³²⁷ Por exemplo, ao não respeitar os pontos considerados adequados de recorte do corpo humano.

Sobras 185 para a impermanência de sentido, corresponderam a procedimentos de cunho alegórico (CHIARELLI, 2014, p.204-211).

No lugar daquele espaço originário consignado pelas leis da perspectiva, *Sobras 185* deflagrou a pluralidade e fluidez de significados desencadeados pela alegoria:

Problematizando o plano pictórico de maneira irreversível, retiram dele a capacidade de comunicação unidirecional com o observador, isto é, não emite uma única mensagem objetiva ou subjetiva, como seria “desejável” numa visão mais conservadora de arte. As inúmeras mensagens ali pulsam e embaralham sentidos originais anteriores à justaposição, permitindo novos significados. Frente aos trabalhos, o espectador sente dificultada sua capacidade de entendimento lógico e imediato do que está vendo, ao mesmo tempo em que percebe – não sem algum incômodo – a ampliação das possibilidades de novas significações a partir de estranhas junções de formas, objetos e imagens das mais diferentes origens (CHIARELLI, 2002, p.40).

Neste sentido, propõe-se que por meio da estratégia alegórica, Barros impossibilitou que a acepção plena da fotografia se completasse. E trouxe visualmente para as entranhas da imagem a perda irreparável imposta pelo recorte do quadro a qualquer fotografia, desvelando os mecanismos ocultos que fundamentam o espaço de qualquer representação. Ao realizar tais ações, o artista desvelou ainda o mecanismo de “mutilação metonímica” perpetuado por toda fotografia, mediante o qual elas apresentam-se como universos apartados das circunstâncias em que foram produzidas, e não registros visuais calcados na contingência da vida, tão efêmeros e mutáveis como esta.

3.7 As quatro instâncias de produção de *Sobras 185*

A primeira instância de constituição de *Sobras 185* referiu-se à etapa de captura da fotografia. No registro (Figura 83) percebe-se que o artista portava um cigarro na mão esquerda enquanto apoiava a câmera para a produção da imagem, demonstrando não ter feito nenhum grande esforço e nem perdido muito tempo, ou refletido em demasia para registrar a cena. Cena esta que ficaria décadas em negativo até o artista utilizá-la em sua série “*Sobras*”.

No momento da captação da imagem, a distorção promovida pelo relevo não uniforme do forno deve ter despertado a atenção do artista. Naquela época, Barros estava envolvido com a produção das pinturas realizadas a partir da apropriação de imagens das artes gráficas e da publicidade. A fatura disforme que seu corpo adquiriu na fotografia se aproximava do aspecto deturpado, e muitas vezes grotesco, que ele costumava conferir aos elementos presentes nos clichês fotográficos utilizados naquelas pinturas.³²⁸

---

³²⁸ Conforme analisado na nota 201.

A segunda instância de configuração desse autorretrato ocorreu durante o processo de criação da série “Sobras”, a partir da decisão de se apropriar de tal negativo para manipulá-lo. Ao contrário de outras colagens da série nas quais o artista estabeleceu novos arranjos e justaposições muito elaboradas, nessa ele apenas suprimiu algumas partes da mesma, nem se preocupando, por exemplo, em dismantelar a estrutura original da composição, preferindo deixar os elementos remanescentes nas mesmas posições onde se encontravam no registro original.

A intervenção de Geraldo de Barros sobre a fotografia consistiu, de fato, na simples supressão de algumas partes da imagem nas quais se observava o restante de seu corpo (deformado pela superfície do forno) e a conjuntura de extrema luminosidade do ambiente em que estava inserido. Ao eliminar tais indícios e manter somente a porção da porta ao fundo da cena (que estava à sombra) o artista foi capaz de levar seus futuros interlocutores a acreditar que ele estava imerso em um espaço fechado e escuro, e não em um dia ensolarado, ao ar livre.³²⁹

Essa economia de gestos poderia desembocar na apressada conclusão acerca da condição trivial de *Sobras 185* diante das demais colagens que povoaram a série. Porém, essa aparente despreensão esconde a exímia capacidade construtiva do artista, enfatizada por Rubens Fernandes Junior em sua análise. Por meio da supressão de determinadas áreas dos negativos, Barros foi capaz de remodelar o espaço e as condições de luminosidade da cena inicial (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.37-38).

A terceira instância de conformação de *Sobras 185* se deu no gesto de nomeá-la como um autorretrato. A escolha dessa imagem como o único representante desse gênero no trabalho poderia, mais uma vez, ser interpretada como indicação do caráter irrelevante da mesma diante do quadro mais amplo de decisões acionadas por Geraldo de Barros. Pois, de fato, a modalidade do autorretrato a partir do reflexo em um espelho qualquer corresponde a um dos motivos mais recorrentes no campo da fotografia, segundo o estudioso francês Philippe Dubois:

(...) não existe praticamente um único fotógrafo importante que não tenha voltado contra ele sua caixinha negra –, a representação de si através da foto de sua sombra constitui com certeza uma das três ou quatro grandes modalidades do “fo(au)torretrato” – ao lado do uso do espelho, do disparador automático e do disparador de efeito retardado (DUBOIS, 2017, p.128).

Com efeito, se de um lado, a ação de apontar a câmera para o próprio reflexo em uma superfície espelhada não passa, de acordo com Dubois, de um gesto quase automático, realizado

³²⁹ Dessa maneira, em *Sobras 185*, Geraldo de Barros dialogou também com outros autorretratos produzidos durante sua juventude nos quais igualmente manipulava as configurações tonais das fotografias, de forma a simular condições de luminosidade distintas das observadas nos instantes de captura das imagens. Reveja a Figura 7, Figura 19 e Figura 24 (além da Figura 16, mencionada acima).

por inúmeros artistas, por outro, a exploração simbólica da superfície especular, em diversas ocasiões também foi objeto de produções mais complexas, como aquelas analisadas anteriormente por Ades, acerca dos “quase autorretratos” de Duchamp (Figura 5 e Figura 6), ou mesmo no “quase autorretrato” de Barros, comentado no capítulo anterior (Figura 60).

A quarta instância de conformação desse autorretrato constituiu-se na eleição solitária dessa autoimagem como componente das fotografias que integrariam a série “Sobras”. Apesar de Geraldo de Barros não ter terminado esse trabalho, *Sobras 185*, como já foi dito, é a única imagem na qual é possível vislumbrá-lo.³³⁰ Decisão que deve ser compreendida junto ao gesto do artista de retirar-se de outras treze fotografias (também usadas na série) em que Barros originalmente aparecia.

É preciso ficar claro que esse autorretrato não surgiu de forma deliberada quando o artista capturou a imagem, e sim, posteriormente, quando ele se apropriou do velho negativo para realizar aquele que seria seu último autorretrato. Dentre todos os autorretratos que Barros produziu na vida – disponíveis em seu arquivo – o artista optou por escolher aquele para trabalhar e não outro.

Resta pelo menos, portanto, duas perguntas que devem ser feitas: em que essa imagem se diferia das outras em que Barros também posara para a câmera? O que distinguia essa fotografia daqueles outros negativos em que ele mais tarde preferiu retirar sua própria imagem ali registrada?

Esse autorretrato estabelece um jogo de olhares propositalmente ambíguo, conforme pontuado anteriormente. *Sobras 185* leva o público a se sentir mirado pela câmera, contudo, esse não faz parte da dinâmica de olhares colocada em ação pela colagem. Até mesmo o próprio artista se encontrou interditado dessa relação de olhares. Quando o obturador da câmera se abriu, no instante de captura de sua efigie, ele não via nada.

O olho da câmera, a objetiva, substituiu o olhar do artista. Em um primeiro momento, e de forma tácita, ele entregou à câmera a responsabilidade pela produção físico-química do negativo. Tal preponderância do aparelho fotográfico é ainda passível de ser constatada pelo seu posicionamento privilegiado no quadro, à frente do artista, e no ponto central da composição. Diferente dos seus demais autorretratos, Barros optou por se recolher atrás da câmera, velando assim sua presença na cena.

---

³³⁰ O rosto de Geraldo de Barros também aparece na colagem sobre papel *Sobras 06 Geraldo B034*, representada pela Figura 244. Além disso, em *Sobras gdb_9034*, uma das colagens compostas por pedaços recortados de fotografias (Figura 177), o artista aparece de costas. No entanto, de acordo com Fabiana de Barros, essas peças não foram consideradas finalizadas por seu pai, correspondendo a materiais remanescentes do processo de criação da série “Sobras”. Portanto, não cabe aqui especulações acerca do que elas poderiam vir a se tornarem. Informações fornecidas em entrevista presencial concedida à autora em 24 fev. 2017.

Em função de tal escolha, no instante em que a luz sensibilizou o filme – o exato momento mostrado no autorretrato –, a câmera ocupou o papel de protagonista do processo. O artista passou ao papel de coadjuvante, cabendo-lhe a função de acionar o mecanismo do obturador. Na presente perspectiva, propõe-se que, em um primeiro momento, essa decisão incorreu no deslocamento metafórico da autoria da imagem do próprio artista para o aparelho. No entanto, quando, depois de anos, ele retornou ao negativo para dele se apropriar, Barros reivindicou o protagonismo do gesto artístico a partir da eleição daquela imagem, dentre tantas outras.

Considera-se que *Sobras 185* introduza questões semelhantes e partilhe características com as produções que integraram o diagnóstico tecido por Tadeu Chiarelli acerca das principais estratégias poéticas levadas adiante por artistas desde meados do século passado.

Para o autor, dois modos operatórios dominaram a cena nas últimas décadas. No primeiro, ele englobou todo profissional – denominado como artista/autor³³¹ – que imprime sua ação sobre o mundo, “reivindicando sua inscrição como autor, por meio de gestos e estruturas formais que ratifiquem sua individualidade”. Dentro do segundo, o profissional – identificado como artista/editor³³² – que escolhe lidar com materiais apropriados, agindo “como quem joga com imagens já prontas”, por meio dos procedimentos de edição e de manipulação, visando ressignificar o sentido das mesmas, “quer por meio da escolha arbitrária de uma ou outra imagem, quer pela articulação de várias” (CHIARELLI, 2015).

Ambas vertentes de atuação foram observadas, de forma tensionada, nos procedimentos explorados na criação da série “Sobras”. Por um lado, aludindo à primeira maneira de se comportar do artista contemporâneo, Barros agiu diretamente sobre o mundo, ao registrar novas fotografias – modo de operação que foi representado, na presente leitura, pelo gesto de portar a câmera no autorretrato. Por outro lado, ele explorou procedimentos compreendidos na categoria artista/editor, ao manipular fotografias apropriadas do acervo familiar – estratégia simbolizada, por sua vez, pela escolha de destacar sua autoimagem refletida em uma superfície espelhada.³³³

Independente do modo de operação que se escolha enfatizar, a câmera, no último autorretrato de Geraldo de Barros, apareceu como componente metonímico de toda a relação do artista com o meio fotográfico, funcionando como elemento imprescindível em sua derradeira ação poética.

³³¹ Entre os quais posicionou, por exemplo, os trabalhos de Ivens Machado e Karel Appel.

³³² Categoria na qual incluiu Robert Rauschenberg, Regina Silveira, entre outros.

³³³ A seguir, a partir das análises do pesquisador brasileiro Arlindo Machado (2015) e do filósofo francês Jacques Derrida (2001) será apontada a condição espectral que a imagem especular compartilha com o conceito de arquivo.

Na série “Sobras”, por meio de suas decisões, Barros se colocou como um artista/editor, cuja função passou a ser a de eleger, agregar, eliminar, enfim, ordenar de forma crítica, um conjunto significativo de imagens existentes no arquivo de fotografias de sua família. Neste sentido, acredita-se que, mais uma vez, o último autorretrato de Geraldo de Barros – tal como certos exemplares produzidos em diferentes momentos de sua trajetória³³⁴ – serviu como instrumento de alusão a qual deveria ser sua postura diante da arte e ao que ele acreditava ser seu papel social como artista.

3.8 A ilusão especular como motivo condutor de *Sobras 185*

Um raio de luz altera sua trajetória ao mudar de meio.³³⁵ Esse fenômeno pode ser percebido pelo olho humano, recebendo o nome de refração. Para o pesquisador Arlindo Machado, tal desvio físico sofrido pela luz ao mudar de meio seria a metáfora adequada para explicar o processo de transmutação simbólica que ocorre com os raios luminosos ao incidirem sobre a superfície do filme fotográfico (ou do sensor digital, nos dias de hoje) (MACHADO, 2015).

Dessa maneira, em oposição à leitura dominante que compreende o meio fotográfico como possuidor de um caráter objetivo e transparente, o autor entende que essa linguagem demanda esforço de interpretação dos espectadores para que possam apreender o sentido e o propósito de qualquer imagem.

Machado não percebe a fotografia como um reflexo do real, mas como sua refração.³³⁶ Ou seja, a capacidade da câmera de reproduzir a superfície das coisas é parcial, e não plena. Por tal motivo, nenhuma fotografia é uma cópia fidedigna do mundo, mas somente pode ser vista por intermédio de um processo de tradução regido por uma série de códigos visuais e por inúmeras convenções sociais.

O engano cometido pelas pessoas diante de uma fotografia ao acreditarem que ela seria o reflexo do real e não sua refração foi denominado pelo autor como “ilusão especular”. Segundo ele, tal conceito desvela o paradigma ideológico por trás das leituras críticas que

³³⁴ Destaca-se a Figura 24, Figura 31 e Figura 72, como exemplos emblemáticos de ocasiões nas quais Geraldo de Barros igualmente utilizou o gênero autorretrato como suporte para apresentar as concepções que defendia em dados momentos de sua trajetória.

³³⁵ A luz é uma onda que se propaga em linha reta em uma velocidade definida pelo meio em que ela trafega. Por meio entende-se qualquer material com uma densidade específica (a atmosfera e a água, por exemplo). Fonte: < <http://efisica.if.usp.br/optica/basico/refracao/>>. Acesso em: 16 out. 2018.

³³⁶ Segundo o pesquisador, a refração imposta pela fotografia (ou por qualquer outro sistema signifiicante) nunca é neutra nem inocente, mas perpassada por questões ideológicas que se escondem por trás da superfície opaca da imagem fotográfica (MACHADO, 2015, p.14).

profetizam a transparência das fotografias e a universalidade das mensagens por elas transmitidas:

O que nós chamamos aqui “ilusão especular” nada é senão um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados que permitiram florescer e suportar essa vontade de colecionar simulacros ou espelhos do mundo, para lhes atribuir um poder revelador. A fotografia em particular, desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como o “espelho do mundo”, só que um espelho dotado de memória (MACHADO, 2015, p.13).

A percepção de que uma fotografia é capaz de reproduzir fielmente o mundo visível decorre do fato dessa linguagem basear-se em valores perpetuados pela humanidade. Em outras palavras: a capacidade mimética atribuída à fotografia, o caráter objetivo conferido ao meio, e a aparência de realidade depreendida das imagens produzidas pela câmera, não são características inerentes a essa linguagem, mas valores que lhe são outorgados por uma série de convenções sociais anteriores a ela.³³⁷

Dessa forma, em síntese, entendo por ilusão especular o engodo que molda nossa relação com a fotografia, a partir do qual esquecemos de que diante da imagem não estamos em contato direto com aquilo que ela nos dá a ver, mas somente com uma cópia imperfeita do que nos é mostrado. Nenhuma fotografia é capaz de conectar a pessoa que a encara com o que está representado em sua superfície, tal elo nunca poderá ser atado. Por essa razão também é possível afirmar que a fotografia exerce a função de suplente das coisas do mundo ao apresentar-se no lugar daquilo que está ausente.

***

Se qualquer fotografia se sustenta a partir de parâmetros visuais e ideológicos, denominados por Arlindo Machado como ilusão especular, então qual é o propósito de afirmar que o tema condutor de *Sobras 185* é exatamente essa condição especular inerente à própria linguagem?

Porque, segundo o autor, nem toda fotografia objetiva (muito pelo contrário) desvelar esse aparato de ilusão que estrutura a maneira como a humanidade produz, dissemina, e interpreta imagens fotográficas.

---

³³⁷ De acordo com Arlindo Machado, a incorporação pelo meio fotográfico dessas ideias de mimese, objetividade e realismo foram consequência, sobretudo, da herança simbólica fornecida pelos códigos da perspectiva ocidental, como discorrido no item anterior. O respeito à regras clássicas de composição, assim como a incorporação do repertório de posturas e gestos utilizados pelos pintores, também foram fatores que estruturaram o mecanismo de ilusão especular propagado pela fotografia (MACHADO, 2015, p.13).

Desta maneira, mais do que um enunciado tautológico, propor que *Sobras 185* tenha como tema condutor a questão da ilusão especular representa uma proposta de interpretação de tal imagem a partir de sua interação com as demais fotografias que integraram a última série de Geraldo de Barros, e de sua comparação com os autorretratos produzidos anteriormente pelo artista.

Portanto, baseando-se nos dados levantados e analisados ao longo deste estudo, é possível afirmar que *Sobras 185* reiterou sua condição especular a partir de certas estratégias:

A primeira deu-se por meio da maneira como Barros posou para a câmera, velando seu rosto atrás do aparelho fotográfico;

A segunda foi representada pela decisão do artista de não se oferecer diretamente para a câmera, mas de registrar sua imagem refletida em uma superfície especular (em seus autorretratos anteriores, ele sempre se posicionou diante da câmera);

A terceira consistiu na decisão de Geraldo de Barros de eleger um negativo antigo guardado em gavetas por décadas como seu derradeiro autorretrato (ao invés de produzir uma fotografia mais recente de si mesmo). Procedimento que precisa ser compreendido de forma atrelada à manipulação daquele velho negativo pelo artista, que resultou na sensação em *Sobras 185* de que Barros encontrava-se diante de um armário de metal cheio de gavetas em um quarto escuro, e não em frente a um forno metálico ao ar livre em um dia ensolarado. Na presente interpretação, essa fatura aludiu à ideia de arquivo.

Na presente ótica essas são as quatro estratégias por meio das quais Barros tematizou a condição especular do meio fotográfico em seu último autorretrato. A seguir, discorre-se mais detalhadamente acerca de cada uma delas:

3.8.1 A estratégia da pose

Para o filósofo francês Roland Barthes, o processo de realização de um retrato fotográfico é um “jogo social” no qual o fotógrafo, o sujeito retratado e o espectador estabelecem um tipo de relacionamento em que todos fingem compartilhar a crença acerca da capacidade da imagem de capturar o “eu profundo” do ser retratado.

Ao longo de sua vida, Barthes exerceu sobretudo o papel do terceiro membro dessa relação, o do espectador. Em algumas ocasiões, todavia colocou-se diante da objetiva fotográfica para ser retratado. Segundo ele, tais experiências foram marcadas pela sensação angustiante de não poder controlar plenamente como seria representado pelo fotógrafo.

O estudioso explicou como tomava consciência ao posar para a câmera que sua imagem fotográfica poderia vir a substituí-lo em diversas instâncias sociais. E também afirmou que já

sentia transformando-se em um outro, representado pelo significante da fotografia, durante o momento da pose (mesmo antes de visualizar o resultado fotográfico).

O autor comentou não se reconhecer em nenhum de seus retratos, pois eles não conseguiam captar sua essência, somente a superfície visível de seu semblante. Para ele, essa impossibilidade ocorria porque qualquer fotografia interrompia o fluxo da vida. Enquanto o sujeito vivo é fluido e está em constante mudança, “a imagem é pesada, imóvel, obstinada”.

Por fim, Barthes relatou vivenciar uma “micro experiência da morte” sempre que foi fotografado. Diante da câmera, ele sentia metamorfosear-se em um “espectro” de si mesmo. Segundo ele, tal experiência resultava da aptidão do retrato fotográfico em distorcer o entendimento que tinha da própria identidade como uma essência indivisível (BARTHES, 1984, p.22-27).

***

A partir das considerações de Barthes, é possível portanto concluir que a maneira como Geraldo de Barros decidiu posar para a câmera em *Sobras 185* foi um elemento significativo. Porém, de que forma a ilusão especular (como motivo condutor de *Sobras 185*) pode ser observada na estratégia do artista de bloquear seu rosto atrás do aparelho fotográfico? Por que essa decisão é relevante?

Em primeiro lugar porque, segundo Annateresa Fabris, a face é o principal atributo da identidade (FABRIS, 2004, p.174). Por tal razão, a opção do artista por não apresentá-la em seu derradeiro autorretrato já se mostra significativa.

Em segundo lugar porque, de acordo com Arlindo Machado, nenhuma pose é uma “técnica representativa inocente”, mas uma ferramenta refrativa capaz de transfigurar o mundo visível capturado pelo aparelho fotográfico. O estudioso chamou toda fotografia de uma espécie de “ficção petrificada na pose”. Para ele, “diante de uma câmera, não há realidade que permaneça intacta: tudo se altera, tudo se arranja, tudo concorre para a ordem ideal do monumento (MACHADO, 2015, p.64-68).

Além disso, sempre que o aparelho fotográfico é inserido de forma evidente no campo visual da imagem, ele converte-se no tema da mesma.³³⁸ Por representar a condição necessária

---

³³⁸ Na reedição, em 2015, do livro *A ilusão especular* (originalmente lançado em 1984), Arlindo Machado deixou claro que nem todas as reflexões que ele tecera acerca da fotografia analógica, podem ser aplicadas sem ressalvas à fotografia digital (MACHADO, 2015, p.10). A aparição indiscriminada do aparelho celular em imagens tiradas a partir de reflexos em espelhos, não pode ser diretamente comparada à decisão deliberada de alguns fotógrafos de incorporarem a câmera em determinadas fotografias realizadas em décadas passadas. No caso de Geraldo de Barros, *Sobras 185* insere-se no paradigma visual instaurado pelo procedimento analógico.

para a existência da fotografia, a presença não velada da câmera resulta no desmantelamento do mecanismo especular instaurado por ela (MACHADO, 2015, p.100).

Figura 89: *Autorretrato na praia*. Umbo (Otto Umbehr), 1930c. Acervo: MoMA, Nova York.³³⁹

A inserção da câmera fotográfica na enunciação construída por Geraldo de Barros em seu último autorretrato ocorreu pela vontade do artista de colocar por terra o mecanismo especular instaurado pelo signo fotográfico. Em especial nas ocasiões em que o espaço da cena é construído a partir do uso de espelhos, a admissão do aparelho fotográfico no enquadramento da imagem compromete “a inocência do efeito de ‘realidade’” instaurado pela fotografia. “Por isso, desde que não esteja nos propósitos do fotógrafo a desconstrução da ilusão especular, ele deve suprimir da cena, ou pelo menos, ocultar, o seu próprio instrumento de inscrição, a câmera” (MACHADO, 2015, p.100).

Por princípio, o lugar ocupado pela câmera fotográfica deve ser excluído do quadro construído para que todo o aparato ideológico da perspectiva albertiana seja efetivo e transmita a ilusão de “realidade” da cena registrada. Por “realidade”, o autor entende certa condição natural e prévia do momento registrado, ou seja, o subterfúgio por meio do qual o fotógrafo consegue velar seu papel como agente da enunciação. Subterfúgio sem o qual a enunciação não existiria:

Há portanto um lugar na continuidade do espaço que não cabe na infinidade da projeção perspectiva, um campo cego, uma zona marginalizada, um gueto que a fotografia não tem como inscrever, a não ser à custa da transgressão de seu efeito especular: trata-se do lugar ocupado pelo próprio fotógrafo e sua parafernália fotomecânica. Essa “coisa” está radicalmente excluída da cena e mesmo da cena extraquadro, muito embora seja ela a força instauradora de toda a mitologia figurativa. A rigor, o fotógrafo e seus instrumentos técnicos constituem a única porção invisível da foto cuja presença não é um fetiche, pois é a condição da fotografia; mas a ficção do extraquadro a exclui de forma irremediável e lhe rouba o lugar. A câmera não pode nunca fotografar-se a si mesma, a não ser que a tomemos através do reflexo de um espelho da cena.

³³⁹ Fotografia em papel de gelatina/prata, 29 cm x 21,8 cm. Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/49830>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Mesmo nesse caso, a produção habitual sempre encontra meios de escondê-la ou disfarça-la, pois se a câmera aparece refletida na superfície de algum objeto fotografado o resultado é o comprometimento senão da fotografia, pelo menos do seu efeito de “realidade”, já que ocorre um desvelamento do agente enunciador. Sempre que possível, na prática dominante, é preciso que tudo se passe como se não houvesse um fotógrafo diante da cena; é preciso que a cena apareça como se estivesse lá entregue à sua própria sorte, a despeito de qualquer intervenção de um agente enunciador. Para que o feito de “realidade” se complete, nenhum detalhe da cena pode denunciar a porção do extraquadro onde se encontra o fotógrafo e seu aparato técnico (MACHADO, 2015, p. 100-101).

O estudioso mencionou como exemplo da subversão da ilusão especular o *Autorretrato* do alemão Umbo (Otto Umbehr), de cerca de 1930, no qual o artista se fotografou ao ar livre, deitado no chão, e debaixo do sol, de forma a projetar a sombra do aparelho fotográfico diretamente sobre seu rosto. Para o pesquisador, Umbo obteve como resultado uma imagem hilariante³⁴⁰ e, ao mesmo tempo, desmistificadora dos mecanismos ideológicos que operam em silêncio em qualquer enunciação fotográfica. Esse tipo de imagem desconstrói a eficácia da representação fotográfica, e impossibilita o fechamento do “sentido pleno” que caracteriza a “boa” fotografia (MACHADO, 2015, p.101-102).

3.8.2 A estratégia do espelho

Figura 90: *Retrato de Arnolfini*. Jan van Eyck, 1434. Acervo: National Gallery, Londres, Inglaterra.³⁴¹

Ainda de acordo com Arlindo Machado, a produção de quadros com a temática do extraquadro proliferou-se a partir do Renascimento. Nesse tipo de produção, os artistas começaram conscientemente a direcionar a atenção dos espectadores para o espaço fora da tela

³⁴⁰ Porque, para Machado, o contorno formado pela sombra da câmera aludiu à máscara do Zorro.

³⁴¹ Tinta a óleo sobre painel formado por três peças verticais de carvalho, 82,2 cm x 60 cm. Fonte: <www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>. Acesso em: 19 jan. 2009.

(já prenunciado pelas regras da perspectiva) a partir da inserção de elementos visuais que remetiam a essa região além dos limites da moldura.

A possibilidade de simular a continuidade entre o espaço da representação e o mundo exterior deu-se em especial por meio do uso de espelhos dispostos no cenário figurado. Dentre os exemplos citados por Machado, destacam-se *Retrato de Arnolfini* (Figura 90), de Jan van Eyck, e *As meninas*, de Diego Vélazquez (Figura 91).³⁴² Segundo ele:

A desnorteante sedução que brota dessas telas reside no fato de nos forçarem, enquanto observadores, a crer que a cena prossegue para além das bordas do quadro, abrindo-se para um espaço ilimitado que vem nos roubar o próprio espaço em que estamos colocados. O jogo de supressões e censuras parece não ter fim: desaparece o suporte material da tela, desaparecem as bordas do quadro e o espectador ele próprio é também suprimido, à medida que o espaço que ele ocupa é substituído pelo espaço imaginário refletido no espelho da cena (MACHADO, 2015, p.99).

Figura 91: *As meninas*. Diego Vélazquez, 1656. Acervo: Museo Nacional del Prado.³⁴³

Sobras 185 parece flertar com esse princípio sedutor do espelho de burlar as fronteiras entre o espaço da representação e a contingência da vida. Todavia em *Sobras 185* o espectador não se projeta dentro do espaço representado na tela,³⁴⁴ mas diante da câmera fotográfica “que vem nos roubar o próprio espaço em que estamos colocados” (MACHADO, 2015, p.99). Em

³⁴² Em carta destinada à amiga Joana Cunha Bueno, escrita em 17 set. 1951, Barros mencionou ter visto a obra de Jan van Eyck, e feito duas visitas ao Museo del Prado, onde o quadro de Vélazquez está localizado, ao menos, desde 1819, de acordo com inventário publicado pelo museu naquele ano. Fonte: <www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>. Acesso em: 4 jun. 2018.

³⁴³ Tinta a óleo sobre tela, 318 cm x 276 cm. Fonte: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

³⁴⁴ Como na pintura de Van Eyck por meio do reflexo do próprio pintor inserido no espelho atrás do jovem casal, e na tela de Vélazquez a partir da imagem refletida das figuras reais no espelho ao fundo do cenário.

um primeiro momento, o público se sente submetido ao olhar da objetiva, para logo ser apartado da dinâmica colocada pelo jogo de olhares instaurado pela imagem.

Annateresa Fabris aproximou as relações que qualquer indivíduo estabelece com a própria imagem refletida em um espelho e com aquela registrada no retrato fotográfico, concluindo que “tal como o espelho, o retrato fotográfico devolve ao indivíduo uma imagem morta, criada por uma suspensão temporal”.³⁴⁵

Neste sentido, considera-se que no último autorretrato de Geraldo de Barros essa percepção ficou clara quando o artista optou por eleger, como seu definitivo autorretrato, sua autoimagem refletida no espelho. Ou seja, a meu ver, em *Sobras 185*, os conceitos de identidade e diferença se apresentaram como um par dialético indissociável:

Se o espelho parece revelar ao indivíduo sua própria identidade, não se pode esquecer que ao mesmo tempo o coloca diante da evidência de que a unidade do eu é ilusória. O espelho, de fato, obriga o indivíduo a confrontar-se com a experiência da divisão entre o eu que se reflete na superfície e o eu que percebe a imagem especularmente produzida. Ao colocar em crise a crença numa identidade unitária, o espelho acaba por transformar-se num objeto de conhecimento graças ao qual o sujeito é capaz de refletir sobre a relação existente entre o eu e a própria imagem (BELSEY; BELSEY, 1990, p.31-32 apud FABRIS, 2004, p.164-165).

A consciência da cisão entre o que Barros era e o que a fotografia conseguiria capturar está evidente em *Sobras 185*. Não foi para si mesmo que o artista direcionou a objetiva, mas para o seu reflexo no forno metálico, que na fatura da obra assemelhava-se a um armário com gavetas.³⁴⁶ O artista já se convertera em imagem (em espectro nas palavras de Barthes) antes de se retratar.

Dessa forma, a decisão de eleger, como seu último autorretrato, o negativo que continha o reflexo de sua efígie distorcida e parcialmente bloqueada pelo aparelho fotográfico evidencia a vontade de Geraldo de Barros de tematizar a armadilha colocada por toda fotografia, que leva as pessoas a acreditarem no potencial do meio de reproduzir fielmente não somente a aparência do retratado mas também sua essência.

3.8.3 A estratégia do arquivo

³⁴⁵ A autora prossegue: “O outro não é apenas o que se afirma como diferente do eu, exterior a ele. O outro faz parte do eu que se coloca diante do espelho e que, por esse gesto, descobre ser impossível uma visão direta da própria identidade (exterior)” (FABRIS, 2004, p.155).

³⁴⁶ O que será proposto a seguir como alusão às gavetas onde ficaram guardadas as fotografias utilizadas na série “Sobras”.

Jacques Derrida discorre sobre a palavra grega *arkhê* da qual proveio o conceito de arquivo. Segundo o autor, essa palavra significa simultaneamente o *começo* e o *comando*, termos que explicam a dupla armadilha que qualquer pessoa enfrenta ao desbravar um arquivo:

A primeira delas, nomeada por ele como “princípio topológico”, corresponde à vontade da humanidade em acreditar que os conteúdos presentes em um arquivo representam a materialização efetiva do passado e funcionam como porta de acesso àquele tempo original.

A segunda armadilha, denominada por Derrida como princípio nomológico, refere-se à recusa da humanidade em admitir que a estrutura de qualquer arquivo (a forma como ele está organizado e o que ele contém) resulta de uma série de decisões específicas tomadas por um ou mais indivíduos em determinados momentos.

Desta maneira, segundo Derrida, de um lado, as pessoas caem voluntariamente na primeira armadilha, preferindo acreditar serem capazes de entrar em contato direto com o passado por intermédio do arquivo. E não admitem serem igualmente vítimas da segunda, preferindo não se conscientizarem de que nenhum arquivo é uma reunião desinteressada de elementos, mas fruto de decisões guiadas pela vontade de consignar determinada mensagem (DERRIDA, 2001, p.11).³⁴⁷

A diferença entre o que as coisas preservadas em um arquivo conseguem fornecer à humanidade e o que esta teima em acreditar que elas são capazes de propiciar, foi denominada por Derrida como a condição espectral do arquivo. Em outras palavras, de acordo com ele, qualquer arquivo nos fornece somente uma parcela parca da totalidade do passado, o seu espectro (DERRIDA, 2001).

***

A interação das pessoas com o arquivo possui pontos de semelhança com a relação estabelecida com a imagem fotográfica, conforme descrita anteriormente por Arlindo Machado. Por outro lado, a expressão “ilusão especular” define uma carência da fotografia semelhante à incapacidade do arquivo de fornecer aos sujeitos o pleno acesso a tudo aquilo que eles anseiam. E isto porque, assim como a fotografia, o arquivo é um mero suplente de algo que está ausente.

---

³⁴⁷ Por consignação, o autor entende não apenas “o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar *reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (DERRIDA, 2001, p.14, grifo no original).

Neste sentido, partindo dos dados levantados e analisados ao longo deste estudo, julgo válido aproximar a reflexão de Arlindo Machado acerca da imagem fotográfica à de Jacques Derrida a respeito do arquivo, para corroborar a afirmação que intitula esta seção: a de que a ilusão especular foi o motivo condutor de *Sobras 185*.

Proponho assim que *Sobras 185* sirva de emblema para a problematização desenvolvida por Geraldo de Barros na série “Sobras” acerca da contradição que embasa a relação da humanidade com o arquivo, denominada por Derrida como “mal de arquivo”.³⁴⁸

A meu ver, o artista nunca acreditou que aquelas fotografias apropriadas do seu arquivo familiar seriam capazes de remetê-lo ao passado estampado em suas superfícies. Pelo contrário, percebo que Barros buscou atestar a condição de vazio daquelas imagens por meio das inúmeras manipulações a que foram submetidas. Além disso, consegui constatar que o artista registrou novas cenas durante o período de produção de sua última série, além de duplicar diversos negativos, fotografias, contatos etc., para aumentar o volume de matéria-prima disponível para ser apropriada durante seu processo de criação.³⁴⁹

Não considero que Barros tenha se identificado com aqueles materiais no sentido de crer que eles poderiam remetê-lo a algum passado. Pelo contrário, era claro para ele que aquele material não passava de registros do que fora, mas que não era mais. As fotografias apropriadas naquele exercício poético, e o resultado dele, eram ruínas, conforme aventado por Tadeu Chiarelli. Indícios de algo impossível de ser resgatado:

Não se trata aqui de propor uma análise de cunho psicológico à atitude de Barros, que, no final de seu percurso, resgata as imagens que fora descartando ao longo dos anos. Trata-se apenas de sublinhar o fato de que, nesse processo de recuperação, o artista parece não ter desejado elevar essas imagens a nenhum outro patamar de significação em sua própria vida. Mesmo manipuladas, reorganizadas e transformadas em obras de arte, elas continuaram sendo o que sempre foram: *sobras*, ruínas, índices de um tempo passado e de fato irrecuperável. Tal constatação apresenta-se como uma outra atitude em relação a essa que foi a derradeira produção de Barros. Levada em consideração, ela faz cair por terra qualquer possibilidade de enxergar nesses últimos trabalhos uma dimensão projetiva, a busca de um novo sentido para quem as produzia, para sua obra ou para a própria arte. Nenhuma possibilidade de utopia. Eram sobras do passado e continuaram sendo sobras no presente (CHIARELLI, 2014, p.208, grifo no original).

Tal constatação não necessariamente gerou sentimentos de desalento no artista. Pelo contrário, considera-se que a melancolia que se percebe nas colagens da série foi resultado da

---

³⁴⁸ Em síntese, para Derrida, “mal de arquivo” é o movimento contraditório realizado pela humanidade de tentar preservar o máximo de dados, documentos, imagens, objetos etc., para conseguir lembrar-se de todos os momentos vividos. Contudo, ao não ser capaz de processar esse excesso de informações, ela relega ao esquecimento exatamente aquilo que almejava preservar (DERRIDA, 2001, p.22).

³⁴⁹ Conforme demonstrado no Anexo I.

capacidade construtiva do artista de consignar visualmente essa impressão a partir das estratégias de composição,³⁵⁰ descritas por Rubens Fernandes Junior, e dos procedimentos alegóricos de suspensão, deslocamento e justaposição, sinalizados por Tadeu Chiarelli. A incompletude de sentido propiciada por tais estratégias gerou em ambos pesquisadores (assim como na autora deste texto), a sensação inconsolável da finitude da vida, do correr do tempo, e do esfacelamento gradativo das memórias tão caras a todos nós.³⁵¹

***

A decisão de Barros de retirar certas partes da imagem, a meu ver, fez com que o forno (e as comportas de assar) se assemelhasse a um armário com gavetas fechadas, as mesmas onde o arquivo fotográfico da família do artista teria ficado guardado por décadas.³⁵²

Considero que *Sobras 185* funcione como um engodo visual, uma espécie de desafio à capacidade perceptiva do espectador. Porque, a meu ver, Barros deliberadamente decidiu lubridiar o espectador levando-o a acreditar que o processo de criação da série “Sobras” simbolizava a decisão tomada por ele de encarar suas próprias projeções melancólicas, que estaria dirigindo naquele momento ao seu passado e à efemeridade da vida.

Doce engodo da fotografia.

Na verdade, Barros colocou-se diante de um forno que – ao contrário do arquivo cuja função é a de preservar imaculadamente tudo o que nele está guardado – é um local de transformação em que alimentos crus são convertidos em refeições.

Tal comparação entre a função do arquivo e a do forno não poderia aludir à afirmação emblemática que Barros fez na década de 1950 acerca da condição “em espera”, ou seja, do potencial latente do negativo fotográfico? Segundo o artista, “um negativo achado, todo riscado

³⁵⁰ (FERNANDES JUNIOR, 2006a); (CHIARELLI, 2014).

³⁵¹ A percepção da atitude não nostálgica de Geraldo de Barros confirma-se ainda pelo episódio relatado por Fabiana de Barros, quando lembrou que seu pai lhe telefonara, durante o período de produção da série “Sobras”, para lhe pedir que trouxesse os sanduíches de negativos entre placas de vidro da série “Fotoformas” (que estavam com ela na Suíça, desde a exposição que ocorrera no Musée de l’Elysée em 1993). Ele queria desmembrar aquele material para reutilizá-lo na série “Sobras”, sentindo total desprendimento por tudo que aquilo comportava. A condição *vintage* dos negativos dos anos 1940 e 1950, tão valorizada pelo circuito artístico, pouco importava para ele, assim como qualquer memória que estaria preservada naquele acervo de fotografias familiares. Informações fornecidas em entrevista presencial concedida à autora em 24 fev. 2017.

³⁵² O que não foi o caso, pois, conforme pude constatar, Barros já havia revisto aquelas imagens em inúmeras ocasiões (ver item 3.11 – *Os antecedentes da ação de se retirar da enunciação*); ele não se contentou em utilizar somente o material que ficara guardado em gavetas por décadas, mas decidiu duplicar inúmeros negativos, além de produzir novas fotografias durante o período de elaboração da série (ver item 4.3.4 – *Colagens de fotografias e imagens recortadas de livros sobre papel*).

e empoeirado, se fornecer um bom resultado fotográfico, a Fotografia é de quem a realiza e não de quem expôs o negativo” (BARROS, 2013a, p.271).

Neste sentido, o negativo seria o alimento cru, recém colhido por alguém, e a ampliação fotográfica a refeição preparada por determinado sujeito. Um conjunto reduzido de ingredientes tem o potencial de originar diferentes pratos. O mesmo é válido para a fotografia: um acervo reduzido de materiais apropriados por Barros, deu vazão a um exercício poético de recriação contínua daquelas matrizes fotográficas.

***

Apesar do destaque que as análises críticas da série “Sobras” deram (de forma quase exclusiva) à decisão do artista em recorrer à estratégia de apropriar-se do próprio arquivo de fotografias, defendendo que a percepção do arquivo de imagens como local quase sagrado, em que a memória familiar fora preservada por décadas nunca se tratou de questão cara a Geraldo de Barros. Não interpreto a decisão do artista de desmembrar inúmeras fotografias familiares como fruto de sentimentos desolados de um homem diante do fechamento de sua história. Esse tipo de análise não dá conta do caráter complexo das decisões tomadas por Barros naquele momento. Se tais decisões forem levadas em consideração, percebe-se sem dificuldade que o artista via a imagem fotográfica como algo comum e presente no mundo, uma substância vernacular que adquiriria sentido e importância *somente* quando acionada por alguém.

Logo nos primeiros autorretratos, Barros não apenas dialogou com questões caras ao ambiente artístico que frequentava, mas também, como foi visto, com o cinema de Hollywood. Já nos “quase autorretratos” dos anos 1960, dialogou com a ideia da *fotografia-qualquer*, evidenciando ainda mais a vontade de problematizar valores artísticos tradicionais. Por fim, em *Sobras 185*, ele ofereceu ao público um novo desafio lúdico à sua capacidade perceptiva.

O que Barros buscou naquele momento foi jogar poeticamente com a fotografia, meio que utilizou ao longo de sua vida, por apresentar princípios que o acompanharam desde jovem.³⁵³ A meu ver, Barros não somente demonstrou ter consciência acerca da condição espectral de todo arquivo, tal como pontuado por Derrida, e do princípio de ilusão especular da fotografia, formulado por Arlindo Machado, mas utilizou dessas armadilhas para tecer um último jogo perceptivo para os espectadores.

Mais do que perceber aquela imagem (ou toda a série) como fruto de aspirações melancólicas, ou como válvula de escape da realidade em que vivia, a série “Sobras” deve ser

---

³⁵³ Tais como a capacidade serial do meio, o seu potencial de colocar em xeque a aura atribuída à obra de arte tradicional, em função de seu caráter ordinário, acessível e democrático.

entendida como um jogo poético repleto de armadilhas visuais e também de interrogações de cunho existencial. Ela deve ser vista como uma reflexão acerca da passagem do tempo e das armadilhas da memória. Questões tão solenes quanto a vida e a morte – já desenvolvidas na série “Fotoformas”, no auge de sua juventude, como observado por Tadeu Chiarelli (CHIARELLI, 2014, p.204-211).

3.9 Par de procedimentos significativos

Apesar de todos os elementos analisados até aqui, a presença solitária de *Sobras 185* como o único autorretrato da série “Sobras”, ainda pode fazê-la passar despercebida como elemento significativo dos propósitos e intenções desenvolvidos por Geraldo de Barros em sua última produção. Em termos quantitativos, o fato de *Sobras 185* ser o único autorretrato da sua derradeira série de obras não faz jus ao volume de autorretratos realizados durante a juventude do artista, todavia:

Toda visão pictórica, mesmo a mais ‘realista’ ou a mais ingênua, é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extraquadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação e que, inversamente, traz à luz da cena o detalhe que se quer privilegiar. (...) Toda síncope do quadro é uma operação ideologicamente orientada, já que entrar em campo ou sair de campo pressupõe a intencionalidade de quem enuncia e a disponibilidade do que é enunciado (MACHADO, 2015, p.90).

Neste sentido, embasando-se nas reflexões de Machado, propõe-se que a representatividade de *Sobras 185* advenha precisamente de sua condição ímpar. Tal ocorrência extraordinária de apenas um autorretrato nesse trabalho precisa ser compreendida ainda de forma atrelada ao procedimento acionado por Geraldo de Barros de se retirar de todas as outras imagens apropriadas na série, nas quais ele originalmente figurava.

Esse segundo procedimento, por sua vez, foi reiteradamente utilizado pelo artista. De forma deliberada, Geraldo de Barros se retirou de cena em treze colagens de negativos sobre vidro, que resultaram nas *Sobras 046* (Figura 101), *Sobras 053* (Figura 103), *Sobras 057* (Figura 112) e *Sobras 200* (Figura 118), que serão analisadas, a seguir, de forma individual, por integrarem o acervo do Sesc-SP, e nas *Sobras 005* (Figura 540), *Sobras 024* (Figura 543), *Sobras 096* (Figura 546), *Sobras 143* (Figura 551), *Sobras 180* (Figura 555), *Sobras 184* (Figura 559), *Sobras 188* (Figura 562), *Sobras 189* (Figura 565) e *Sobras 236* (Figura 568), não ampliadas até o momento.³⁵⁴

---

³⁵⁴ Listadas no Anexo III.

3.10 As fotografias das quais Geraldo de Barros retirou-se

Sobras 185 constituiu o único autorretrato de Geraldo de Barros na série. No entanto, a partir do exame dos documentos de seu processo, constatei que vários fragmentos de negativos utilizados nas colagens fizeram parte de fotografias nas quais ele originalmente aparecia. A maior parte delas foi produzida em 1951, durante os passeios que o artista realizou pela Europa, no formato de negativo em preto e branco.³⁵⁵

Figura 92: Frente e verso de contato fotográfico, de 1951.³⁵⁶

Tais retratos não foram produzidos com finalidades artísticas (no sentido de virem a integrar alguma pesquisa poética), eram registros despretensiosos dos locais que estava conhecendo, como o próprio artista explicou em entrevista:

No campo da fotografia, meu trabalho não teve alterações significativas durante o período em que permaneci na Europa – nem era esse o meu projeto... As fotos que fiz lá foram apenas fotos de registro, “turísticas”. O que eu queria fazer nessa época, eu já havia feito. Para mim, todas as possibilidades nesse campo estavam esgotadas com as “Fotoformas”; essa série radicalizava e levava às últimas consequências a questão da fotografia, a relação entre o real e a abstração, a desconstrução da imagem ao extremo (HERKENHOFF, 1988, p.3).

Fotografias “turísticas”, não “artísticas”. As imagens apropriadas por Barros na série “Sobras”, décadas depois, não tiveram a pretensão inicial de integrarem qualquer pesquisa poética. Esses inúmeros retratos serviam somente para documentar sua viagem e enviar registros dos locais por onde passava para Electra, então sua noiva, como verificou-se em alguns contatos nos quais aparecia a figura de Geraldo de Barros. O artista posava para a câmera para se registrar em determinado local, e escrevia no verso do contato comentários variados para Electra, sobre o local onde estava, com quem estava ou, até mesmo, gracejos sobre si mesmo.

³⁵⁵ A exceção foi *Sobras 053* (Figura 103) que, além de ter sido registrada somente duas décadas depois das demais, era uma única fotografia colorida.

³⁵⁶ Também listada no Anexo II como Figura 548.

Figura 93: Frente e verso de contato fotográfico, de 1951.³⁵⁷

Ao encontrar um antigo professor em Granada, na Espanha, fez questão de registrar a ocasião e relatar por carta a Electra: “No Alhambra, em Granada, encontrei por um acaso um professor de inglês quando estudava na União Cultural em 1944. Este mundo é pequeno mesmo” (Figura 92). Na mesma viagem, fez gracejo em outro retrato para a então noiva: “Que tal a pose com uma vista da Sierra Nevada? Foi em Alhambra em Granada” (Figura 93).

Figura 94: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).³⁵⁸

Figura 95: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).³⁵⁹

Dentre os documentos do processo de criação da série, além das cópias que Geraldo de Barros enviara para Electra, em 1951, localizou-se contatos fotográficos que foram produzidos somente em 1977.³⁶⁰ Esses contatos possuíam marcações feitas com caneta azul, recurso que o artista costumava utilizar para experimentar possíveis reenquadramentos que daria às imagens em futuras ampliações.³⁶¹ Representavam, portanto, anotações provisórias, esboços, testes, que poderiam ser levados adiante ou não.

³⁵⁷ Também listada no Anexo II como Figura 557.

³⁵⁸ Também listada no Anexo II como Figura 553.

³⁵⁹ Também listada no Anexo II como Figura 554.

³⁶⁰ Fonte: Arquivo *Filemaker*. Acervo IMS (aquisição/comodato).

³⁶¹ Tal recurso de anotação já havia sido utilizado durante a realização da série “Fotoformas”, como é possível observar nos contatos dos negativos que deram origem às imagens da série (ESPADA, 2014).

Figura 96: *Sobras 143*.³⁶²

Um exemplo desse processo pode ser observado a partir da análise conjunta das marcações presentes nos dois contatos referentes a *Sobras 143* (Figura 94 e Figura 95). Apesar do direcionamento do olhar de Barros se diferenciar nas duas, as imagens se assemelham pela paisagem comum ao fundo, pela postura escolhida, e pelo seu posicionamento na região central da composição. Contudo, apesar de tais similaridades, na Figura 94 ele grifou uma área retangular vertical, localizada à esquerda. Já na Figura 95 explorou a possibilidade de ampliar uma porção horizontal da paisagem, situada no canto direito da cena. Por fim, a partir de *Sobras 143* (Figura 96), pode-se constatar que o artista ampliou a região no canto direito da Figura 94, em que se encontram algumas edificações ao fundo, área não marcada em nenhum dos contatos. Além disso, de um lado, ele optou pelo sentido vertical do retângulo, tal como experimentado na Figura 94. De outro, contudo, selecionou a mesma região esboçada na Figura 95.

Figura 97: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).³⁶³

Figura 98: *Sobras 184*.³⁶⁴

³⁶² Também listada no Anexo II como Figura 551. Imagem resultante do escaneamento e revelação digital dos negativos sobre vidro que integram a série “Sobras”. Tais matrizes ainda não foram ampliadas pela família apesar de terem sido aprovadas por Geraldo de Barros. Fonte: <www.geralcodebarros.com.br>. Acesso em: 23 mai. 2016. Válido para todas as fotografias da série “Sobras” – presentes neste trabalho – que não integram o acervo do Sesc-SP.

³⁶³ Também listada no Anexo II como Figura 561.

³⁶⁴ Também listada no Anexo II como Figura 559.

Figura 99: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).³⁶⁵

Figura 100: *Sobras 189*.³⁶⁶

No contato de 1977 (Figura 97) do negativo utilizado em *Sobras 184* (Figura 98), por sua vez, nota-se marcações feitas com caneta azul no lado esquerdo. Porém, na colagem sobre vidro, o artista acabou optando por selecionar uma área vertical retangular da paisagem ao fundo no lado direito da imagem. Em alguns casos, as marcações em azul coincidiram com as ampliações elegidas. Por exemplo, na fotografia em que aparecia ao lado de Cláudio Abramo (Figura 99), o artista realçou parte do cenário ao fundo no qual aparecia uma mulher desconhecida (que passava pelo local naquele momento) e uma pomba. O fragmento de negativo, correspondente a essa parte da imagem, resultou em *Sobras 189* (Figura 100).

Não foram localizados contatos de 1977 referentes às ampliações fotográficas do acervo do Sesc-SP, salvo pedaço de contato relativo a *Sobras 200*, no qual Barros parece experimentar um possível reenquadramento para o negativo (Figura 122). Nesse recorte o artista já começara a se ausentar da cena, centralizando as grades do portão, que inicialmente compunham o plano de fundo da imagem. Ele se retirou por completo em *Sobras 200* (Figura 118).

3.10.1 *Sobras 046*

O registro utilizado em *Sobras 046* mostrava originalmente Jorge Leal Ferreira, Claudio Abramo – que correspondem às silhuetas visíveis na imagem final – e no canto direito, Geraldo de Barros, cujos indícios de sua presença foram completamente eliminados (Figura 102). Na obra (Figura 101), a ênfase foi dada à paisagem ao fundo da cena. A presença dos contornos negros sinaliza a existência, no passado, de pessoas naquela cena.

³⁶⁵ Também listada no Anexo II como Figura 567.

³⁶⁶ Também listada no Anexo II como Figura 565.

Figura 101: *Sobras 046*. Fonte: Acervo Sesc-SP.³⁶⁷

De acordo com Rubens Fernandes Junior, a retirada da autorreferência ocorreu pois o Barros queria eliminar o caráter documental e de veracidade da fotografia, e resgatar a sintaxe construtivista que o acompanhara por toda a vida a partir dessas áreas de suspensão (FERNANDES JUNIOR, 2006b, p.38).³⁶⁸ Neste sentido, a composição da imagem, e os contornos se justificariam pela busca construtiva realizada pelo artista. Se observada com atenção, os elementos presentes na imagem, a árvore e os vultos humanos estabelecem um equilíbrio em diagonal. O que demonstraria a possível ênfase do artista de estabelecer jogos de composição, como pontuado por Fernandes Junior.

Figura 102: Jorge Legal Ferreira, Claudio Abramo e Geraldo de Barros. Itália, 1951.³⁶⁹

Essa perspectiva foi compartilhada pelo curador alemão Reinhold Misselbeck, autor do primeiro texto crítico acerca da série “Sobras”. Para ele, nessa série, Barros manipulou fotografias íntimas guiado por princípios construtivos de cunho geométrico. A presença de amigos, familiares e de si mesmo, naquelas imagens apropriadas, segundo Misselbeck, não era

³⁶⁷ Também listada no Anexo II como Figura 311.

³⁶⁸ As ponderações dos estudiosos Reinhold Misselbeck, Rubens Fernandes Junior, Tadeu Chiarelli, Heloisa Espada, Isobel Whitelegg, Daniel Girardin, e de membros da família do artista, como Fabiana de Barros e Michel Favre, foram analisadas de forma mais profunda no Anexo I.

³⁶⁹ Fotografia em papel de gelatina e prata. Fonte: FERNANDES JUNIOR (org.), 2006a, p.166. Também listada no Anexo II como Figura 314.

um dado que importava para o artista. Uma vez que, para Barros, aqueles contatos e negativos foram utilizados como meros suportes para suas intervenções. Dessa forma, a consciência dos referentes aos quais aquelas fotografias remetiam não era um fator significativo no processo de criação das colagens.

Ainda segundo Misselbeck, nesse exercício de descoberta de novos arranjos abstratos em suas próprias imagens, o artista explorou “uma faceta completamente nova de sua visão de artista concretista. As amplas áreas negras e brancas, que para o autor consistiam na característica visual marcante da série, foram o resultado da ênfase que Barros pretendia conceder aos elementos essenciais de cada composição fotográfica. Ao preservá-los e eliminar todo o resto, tais áreas de suspensão demonstraram o ímpeto do artista de aplicar a racionalidade geométrica do concretismo às fotografias familiares, produzidas de forma descompromissada e livre (MISSELBECK, 1999, p.75-78).

Em entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho, Ana Moraes afirmou que Geraldo de Barros demonstrava não se importar com o conteúdo dos negativos, contatos e fotografias, utilizados no processo de produção da série “Sobras”. Segundo Moraes, o que interessava para o artista eram as formas presentes nas imagens, não as memórias que carregavam (GONÇALVES FILHO, 2012, p.109).

As fotografias que compõem a série “Sobras”, entretanto, não oferecem tal constatação à primeira vista. Pelo contrário, as intervenções realizadas por Ana Moraes, a pedido de Geraldo de Barros, induzem o espectador a projetar suas próprias memórias, suas lembranças inalcançáveis do passado, naqueles vazios preenchidos por grandes áreas negras ou brancas. O resultado final gera certa sensação de melancolia em quem observa tais imagens, como é possível discurrir a partir das análises críticas acerca dessa série.³⁷⁰ Contudo, tais sensações resultaram da fatura das imagens e não necessariamente de projeções pessoais psicológicas de quaisquer sentimentos que o artista estaria experimentando naquele momento.

3.10.2 *Sobras 053*

Geraldo de Barros se apropriou em *Sobras 053* (Figura 103) de uma das fotografias que produzira de sua filha Lenora de Barros em viagem de férias com a família em Bariloche, Argentina, em 1974 (Figura 104). Dentre a sequência realizada, a imagem escolhida foi a única na qual o posicionamento do rosto de sua filha fez com que Barros aparecesse refletido nos olhos dela.

---

³⁷⁰ Em especial a partir da análise de Rubens Fernandes Junior (2006a).

Figura 103: *Sobras 053*. Fonte: Acervo Sesc-SP.³⁷¹

Geraldo de Barros retirou toda a paisagem em torno do rosto da filha, assim como o cenário diante dela, refletido nas lentes de seus óculos, onde era possível ver o artista segurando uma câmera, sua filha Fabiana de Barros localizada ligeiramente atrás dele, e uma porção de chão coberta por neve. Com exceção da touca de lã, que por si só não esclarecia nada, não há indícios que informem o público acerca do contexto original da imagem. Ao espectador restou apenas a figura de uma mulher impedida de devolver o olhar que ele lhe dirige.

Figura 104: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).³⁷²

A identidade da mulher em *Sobras 053* não era necessariamente conhecida pelo público (nem mesmo por aqueles familiarizados com a obra de Geraldo de Barros). Dessa forma, se, de um lado, um espectador qualquer que mirasse a fotografia enxergaria apenas o rosto de uma mulher sem olhos, de outro, ao contrário, aquele que já conhecesse a obra do artista saberia que a efigie de uma figura feminina privada de olhos foi um dos motivos visuais mais recorrentes na obra de Barros (em conjunto com imagens de barco e gato).

³⁷¹ Também listada no Anexo II como Figura 319.

³⁷² Também listada no Anexo II como Figura 322.

Figura 105: *A menina do sapato*. São Paulo, 1949. Acervo Sesc SP.³⁷³

Figura 106: *Retrato*. São Paulo, 1950. Acervo: MAC-USP.³⁷⁴

Observe a fotografia *A menina do sapato*, de 1949, uma das imagens mais emblemáticas da série “Fotoformas”. Para produzi-la, o artista se apropriou de negativo no qual originalmente aparecia o registro de um calçado projetando sua sombra no chão, e desenhou sobre ele os contornos básicos de uma menina, por meio de pintura a nanquim e de incisões em gravura com ponta seca sem, contudo, reproduzir os olhos da figura.

A mesma mirada ausente se replicou na monotípia *Retrato*, de 1951, que aparentemente se refere, por sua vez, à fotografia *A menina do sapato*. Note que o contorno vazado do nariz da menina na monotípia possui dimensões próximas à área ocupada pelo sapato na fotografia. Além disso, perceba a repetição de blusas listradas em ambas as imagens.

Figura 107: *Sem título*. São Paulo Brasil, 1948c. Coleção Fabiana de Barros.³⁷⁵

Figura 108: *Retrato*. Geraldo de Barros, 1950. Acervo: MAC-USP.³⁷⁶

³⁷³ Fotografia em papel de gelatina/prata (desenho sobre negativo com ponta-seca e nanquim). Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.89.

³⁷⁴ Monotípia em cores sobre papel, 27 cm x 20,5 cm. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.88.

³⁷⁵ Fotografia em papel de gelatina/prata (desenho a nanquim sobre negativo perfurado). Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.83.

³⁷⁶ Desenho com papel carbono, 27 cm x 20,5 cm. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.28.

A supressão do olhar das figuras femininas nessas imagens é uma estratégia empregada por Geraldo de Barros de forma deliberada. Solução contrária fora adotada na fotografia *Sem título*, de 1948, na qual o artista optou por pintar a nanquim os olhos da garota, e posteriormente no desenho com papel carbono *Retrato*, de 1950.

Repare que essa segunda obra se assemelha à monotíпия mencionada acima, com a qual compartilha também título e dimensões, diferindo-se no que tange à presença do olhar. Entre o par de fotografias analisado, verifica-se a mesma dinâmica de incluir o olhar na obra *Sem título*, e de excluí-lo em *A menina do sapato*, realizada no ano seguinte.

Figura 109: *Duas mulheres*, 1949. Acervo: MAC-USP.³⁷⁷

A escolha por não munir certas personagens femininas de olhos consistiu em direcionamento significativo na obra de Geraldo de Barros. Em termos gerais, de acordo com Heloisa Espada, nesse período, em seus desenhos, o artista buscou sobretudo captar o esqueleto geométrico dos elementos do cenário e os contornos aparentes dos sujeitos, sem a necessidade de apreender os detalhes dos traçados, como seria o caso dos olhares (ESPADA, 2014, p.20).

Nessas imagens, a supressão do detalhe do olhar, contudo, desembocou em possibilidade complementar de significado. Para o historiador alemão Hans Belting, a presença do olhar se configura em um dos atributos necessários para se perceber determinada face como elemento vivo. A troca de olhares em qualquer interação entre dois sujeitos – ou no caso, entre o espectador e dada imagem – precisa ser recíproca, do contrário, aquele cuja mirada não for correspondida, projeta no rosto ausente a condição de máscara (BELTING, 2017, p.1-7).

Dessa maneira, a ausência do olhar nos retratos criados por Geraldo de Barros teria operado certo movimento de inação àqueles seres femininos, privando-os de sua condição enquanto sujeitos. Por terem se transformado em meras superfícies inertes, meras máscaras sem vida, elas dependeriam do investimento dos espectadores para serem animadas por eles por meio dos seus olhares, falas e gestos.

³⁷⁷ Água-forte sobre papel, 27,7 cm x 19,3. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.20.

De acordo com Espada, o conceito de máscara foi diretamente explorado por Geraldo de Barros na fotografia *Máscara africana*, produzida em 1949, na qual utilizou o mesmo procedimento de desenhar sobre o negativo com ponta seca e nanquim (Figura 41). Nesse caso, o artista também não dotou a máscara de um olhar.³⁷⁸

A autora relatou ainda que, por volta de 1948, Barros entrara em contato com a obra de Paul Klee por intermédio de Lívio Abramo, com o qual havia começado a estudar gravura na ocasião.³⁷⁹ Segundo Espada, as produções de Klee foram um dos motivos que impulsionaram Barros rumo à abstração e à arte concreta, e se converteram em uma das questões cernes nas pesquisas gráficas no período em questão, quando explorou estratégias formais, motivos e assuntos abordados pelo artista mais velho. A relevância da referência do pintor naturalizado alemão pôde ser constatada também, ainda de acordo com Espada, nas estratégias de mesclar diferentes técnicas em uma mesma obra, desenho, gravura e, algumas vezes, fotografia (ESPADA, 2014, p.26-27).

Figura 110: *Retrato da Sra. P no Sul*. Paul Klee, 1924. Acervo: The Guggenheim Museum.³⁸⁰
Figura 111: *A máscara do ator*. Paul Klee, 1924. Acervo: MoMA, Nova York.³⁸¹

As obras de Geraldo de Barros apresentadas neste item partilham diversos encaminhamentos temáticos e formais com os bustos de mulheres presentes em duas obras de Paul Klee realizadas durante o verão em que passou na Sicília (Figura 110 e Figura 111): o motivo feminino, o enquadramento fechado no rosto e na porção superior do tronco, o traçado de aspecto infantil e o caráter plano do desenho. Além disso, nas produções dos dois artistas,

³⁷⁸ Outra exploração desse tema foi constatada por Espada na alusão direta a Picasso que Barros fizera por meio da água-forte *Duas mulheres*, do mesmo ano (Figura 109).

³⁷⁹ A técnica da monotipia, inclusive, foi apresentada pelo artista mais velho ao jovem estudante.

³⁸⁰ Monotipia em cores sobre papel cartão, 37,6 cm x 27,4 cm. Registro fotográfico produzido pela autora em 28 mar. 2017.

³⁸¹ Tinta a óleo sobre tela fixada em madeira, 36,7 cm x 33,8 cm. Registro fotográfico produzido pela autora em 24 mar. 2017.

pode-se observar a reprodução do fenômeno analisado por Hans Belting acerca da condição desprovida de vida que as imagens destituídas de olhares possuem.

No caso de Paul Klee, de um lado, apesar da supressão do seu nome completo, a personagem cujos traços foram esboçados com detalhes pelo artista foi identificada pela denominação “Sra. P”. De outro, contudo, o busto feminino sem olhos foi designado como uma máscara no título dado à pintura. Por sua vez, no caso de Geraldo de Barros, dentre as imagens listadas acima, a única nomeada por ele como retrato foi a Figura 108 na qual a personagem feminina foi dotada de olhar.

Dessa forma, retornando a *Sobras 053*, pode-se averiguar, portanto, que ao suprimir as lentes dos óculos da filha, Barros se ausentou da cena enquanto reflexo e se fez presente a partir de seu gesto. Atitude que compreendeu não apenas a ação de intervir sobre o negativo, mas também a alusão feita à própria obra e às principais referências que marcaram sua trajetória artística.

3.10.3 *Sobras 057*

Figura 112: *Sobras 057*. Fonte: Acervo Sesc-SP.³⁸²

Figura 113: *Sobras 057*. Fonte: Acervo IMS (comodato).³⁸³

A partir de duas colagens de negativos da série “Sobras” (Figura 115 e Figura 113), que deram origem respectivamente a *Sobras 024* (Figura 114) e *Sobras 057* (Figura 112), foi possível detectar que o negativo apropriado na segunda colagem, na verdade, correspondia a uma duplicata do frame utilizado na primeira.³⁸⁴ Dessa forma, além do já citado procedimento

³⁸² Também listada no Anexo II como Figura 328.

³⁸³ Também listada no Anexo II como Figura 329.

³⁸⁴ O negativo utilizado na colagem que deu origem a *Sobras 024* está numerado (na porção superior à esquerda) como 12 (Figura 115), o que pode ser constatado com facilidade em uma ampliação recortada desse negativo (Figura 116). Por sua vez, o frame utilizado na colagem que originou *Sobras 057* possui o número 13 (Figura 113), o que pode ser percebido em uma ampliação produzida a partir dele (Figura 117). Tal análise comparativa leva a crer que esses dois frames de negativos localizavam-se sequencialmente em um mesmo rolo de filme utilizado por Barros durante a criação da série.

de se retirar de cada imagem – o foco desta seção – Geraldo de Barros igualmente duplicou negativos *vintage* para serem utilizados em diferentes colagens da série “Sobras”.³⁸⁵

Figura 114: *Sobras 024*.³⁸⁶

Figura 115: *Sobras 024*. Fonte: Acervo IMS (comodato).³⁸⁷

O valor daquelas imagens como morada da memória, tal como apontado por Jacques Derrida a respeito do arquivo, se perdeu quando Barros as duplicou. Perda que não importava para ele, pois aqueles negativos não passavam de mera matéria-prima para seu processo criativo, conforme pontuado anteriormente por Misselbeck (MISSELBECK, 1999). Além disso, ao duplicar tais negativos (que, a princípio, teriam ficado por décadas preservados nas gavetas), Barros igualmente anulou toda a condição aurática de tais registros, tal como conceitualizada por Walter Benjamin.

Figura 116: Papel recortado referente a *Sobras 024*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).³⁸⁸

Figura 117: Papel recortado referente a *Sobras 057* (lado esquerdo). Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).³⁸⁹

***

³⁸⁵ Checar Anexo I para mais detalhes acerca desse procedimento.

³⁸⁶ Também listada no Anexo II como Figura 330.

³⁸⁷ Também listada no Anexo II como Figura 331.

³⁸⁸ Também listada no Anexo II como Figura 334.

³⁸⁹ Também listada no Anexo II como Figura 335.

De acordo com Benjamin, aura é um fenômeno que se originou nos antigos rituais religiosos de culto aos deuses, realizados por meio da veneração de certos objetos e utensílios, que apesar de estarem ao alcance físico dos sujeitos ordinários, habitavam a dimensão do sagrado, ou seja, outra esfera de realidade impossível de ser experimentada pela humanidade.

Para o autor, esses processos religiosos eram carregados de uma “beleza melancólica”, que também poderia ser observada pelos espectadores diante de obras de arte produzidas a partir de métodos tradicionais (como pintura e escultura), quanto nas primeiras fotografias (por exemplo, os registros que Atget fizera das ruas de Paris no começo do século XX), ou mesmo na experiência de mirar certas paisagens naturais (como “uma cadeia de montanhas no horizonte”).

Contudo, a aura ainda presente no início da fotografia desapareceu desse meio a partir de sua popularização. Segundo Benjamin, o caráter mecânico, a reprodutibilidade e a condição serial dessa técnica, iam de encontro à originalidade de determinados acontecimentos ou obras de arte, que estavam repletos de aura por serem raros. Ou seja, de acordo com ele, a “existência única e a duração estão neste tão intimamente associadas como a fugacidade e a possibilidade de repetição naquela”. Neste sentido, a perda da aura da obra de arte desencadeada pelo surgimento da fotografia, não foi um processo necessariamente negativo para Benjamin. Exprimiu apenas uma transformação na esfera produtiva que modificou a relação dos artistas e dos espectadores com as obras de arte (BENJAMIN, 2017).³⁹⁰

Porém, essa assimilação do filósofo destoava da percepção social majoritária, calcada em um ranço de cunho conservador, que defendia que o advento da fotografia colocara por terra os valores artísticos tradicionais, ou seja: a crença na obra de arte como objeto único, raro e original, e no artista como profissional dotado de habilidades artesanais superiores, não acessíveis aos sujeitos ordinários. O aparelho fotográfico, pelo contrário, era um instrumento que poderia ser operado por qualquer pessoa. Dessa maneira, a mudança de paradigma trazida pela fotografia não foi recebida de forma passiva por pensadores como Charles Baudelaire, para quem essa nova técnica deveria ser relegada à mera condição de documento e de artefato narcisista para o entretenimento das massas (BAUDELAIRE, 1859).³⁹¹

Décadas mais tarde, as reflexões de Benjamin resgataram o potencial revolucionário que o meio poderia exercer. Para o filósofo, mais do que tentar provar se a fotografia deveria

---

³⁹⁰ Ainda segundo o autor, a aura é “a ínfima centelha do acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem”, é “uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja” (BENJAMIN, 2017).

³⁹¹ “O público moderno e a fotografia”, carta escrita por Charles Baudelaire ao Sr. Diretor da *Revue Française* sobre o Salão de 1859, em 20 jun. 1859. Tradução de Ronaldo Entler (2007), presente no artigo “Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia” publicado na *Revista FACOM*, n.17, de 2007. Fonte: <www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>. Acesso em: 16 set. 2015.

ou não ser considerada arte, era esta que havia se redefinido pelo advento daquela. Nunca mais a relação do artista com os meios de produção seria a mesma. As facilidades trazidas pela fotografia colocaram em xeque a mística em torno da figura do gênio criador, sua habilidade artesanal, e descentraram os valores de originalidade e unicidade da obra de arte, desmistificando sua aura, e abrindo-a para sua dimensão serial (BENJAMIN, 2017, p.7-27).

***

Segundo Fabiana de Barros, seu pai entrara em contato com a obra de Walter Benjamin na década de 1970, por intermédio do poeta mexicano Hector Olea, amigo próximo do artista na ocasião. A partir de tais leituras, Fabiana de Barros relatou ter ficado claro para seu pai que o seu grande propósito como artista sempre tinha sido o de destruir a aura da obra de arte. Ou melhor, de realizar propostas artísticas calcadas na reprodutibilidade técnica, nas quais a noção de original e objeto único não tivessem valor e dessem lugar à ideia de projeto a partir do qual seriam produzidos itens em larga escala.

Na presente perspectiva, considera-se que a proposta poética elaborada na série “Sobras” significou ir de encontro ao valor de culto da obra de arte. Segundo Benjamin, nas primeiras fotografias, foi no retrato que a aura sobreviveu por mais tempo. No entanto, a concepção de Benjamin aponta que a aura envolve uma temporalidade distendida, um tempo vivido que se faz imergir na materialidade física do suporte da obra. Tal condição aurática pode ser observada (conforme mencionado acima) em manifestações da natureza, de onde, inclusive, ele retira alguns dos exemplos que usa para descrever tal conceito.

Neste sentido, depreende-se que a aura não seja algo exclusivo à obra de arte, mas um elemento presente em outras esferas de interação. Tal seria o caso do arquivo, em suas diferentes manifestações, e de forma mais específica, no que interessa à presente análise, do arquivo de fotografias familiares, que Barros apropriou durante a produção da série “Sobras”.

Neste trabalho, mais uma vez, foi possível perceber que Geraldo de Barros incorporou elementos ambíguos em seu processo. De um lado, ele fixou pedaços de negativos com fita adesiva entre duas placas de vidro, decisão que resultou em peças extremamente frágeis, o que serviu para a crítica interpretar que o artista pretendia conceder a tais matrizes a condição de objetos únicos.³⁹² De outro, no entanto, Barros utilizou essas mesmas colagens de negativos sobre placas de vidro para produzir imagens por meio do processo tradicional de ampliação em laboratórios fotográficos.

---

³⁹² Ver Anexo I.

Além disso, foi possível constatar que Barros providenciou a duplicação de inúmeros negativos antigos para serem utilizados em diferentes colagens, e que capturou novas imagens durante o processo de criação da série “Sobras”. Dessa forma, a condição aurática do arquivo familiar de fotografias, que o artista teria violado durante seu processo, nunca se mostrou, na realidade, como um componente caro a ele. Pelo contrário, foi um mecanismo retórico explorado por Barros de forma lúdica para criar um desafio visual ao espectador. Um último jogo de acionamento da percepção do público.

3.10.4 *Sobras 200*

Figura 118: *Sobras 200*. Fonte: Acervo Sesc-SP.³⁹³

Sobras 200 (Figura 118) provém de um negativo, de 1951 (Figura 121), que originalmente exibia Geraldo de Barros diante do portão de pedestres da Casa Milà, obra idealizada e construída pelo arquiteto Antoni Gaudí, entre 1906 e 1912, em Barcelona, sob encomenda de Pere Milà e Roser Segimon (Figura 119 e Figura 120).³⁹⁴

Como se pode observar, em *Sobras 200* Barros se apagou por completo da fotografia para isolar os traços ondulares projetados por Gaudí.³⁹⁵

No entanto, essa não foi a primeira vez que o artista cogitou ampliar o negativo utilizado em *Sobras 200*. Em 1977, ele recortou um contato desse mesmo negativo para experimentar um enquadramento que já colocava em destaque a estrutura do portão em detrimento de sua figura (Figura 122). Naquela ocasião, Barros guiou-se pelo interesse renovado na abstração e

³⁹³ Também listada no Anexo II como Figura 462.

³⁹⁴ A edificação é conhecida popularmente por “La Pedrera” em função de seu exterior se assemelhar à uma pedra a céu aberto. É considerado o edifício civil mais emblemático do arquiteto Antoni Gaudí, devido às suas inovações construtivas e funcionais, e aos seus elementos ornamentais e decorativos, cujas formas foram inspiradas em elementos da natureza. Desde janeiro de 2013, o espaço abriga a sede da Fundació Catalunya La Pedrera. Fonte: www.lapedrera.com/es. Acesso em: 27 mai. 2018.

³⁹⁵ E eliminou também a cobertura de vidro do portão onde se podia enxergar o cenário diante de Barros, assim como o reflexo da pessoa que o fotografara.

na possibilidade de encontrar certa harmonia e síntese geométricas em suas fotografias (MISSELBECK, 1999, p.74-75).

Figura 119: Vista geral da Casa Milà, edifício construído pelo arquiteto Antoni Gaudí.³⁹⁶

Figura 120: Vista externa do portão de pedestres da Casa Milà. Barcelona, 1910c. Acervo: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.³⁹⁷

Esse teste deve ter sido realizado por Geraldo de Barros durante a produção da nova tiragem de fotografias da série “Fotoformas” que realizou para exibir na exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, com curadoria de Aracy Amaral, ocorrida no mesmo ano.³⁹⁸

Figura 121: Contato (frente e verso), de 1951. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).³⁹⁹

Figura 122: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).⁴⁰⁰

As obras presentes na mostra apresentaram extração de cunho predominantemente geométrico e abstrato.⁴⁰¹ Tal encaminhamento ia ao encontro da temática do evento que reuniu

³⁹⁶ Fonte: <www.lapedrera.com/es>. Acesso em: 27 mai. 2018.

³⁹⁷ Fonte: <www.lapedrera.com/es>. Acesso em: 27 mai. 2018.

³⁹⁸ A exposição ocorreu naquele ano na Pinacoteca de São Paulo (Pinacoteca-SP) e na sequência no MAM-RJ.

³⁹⁹ Também listada no Anexo II como Figura 464.

⁴⁰⁰ Também listada no Anexo II como Figura 465.

⁴⁰¹ Essa ênfase pode ser constatada nas três fotografias expostas na mostra que, posteriormente, foram doadas por Barros à Pinacoteca-SP (a listagem das obras do artista presentes no acervo da instituição

produções que dialogavam com as diferentes correntes do construtivismo, realizadas até meados da década de 1950 no país.

O que parece ter sido novidade em *Sobras 200* foi a suspensão das linhas de caráter abstrato na ampla superfície negra, um dos procedimentos de cunho alegórico que Tadeu Chiarelli considerou chave na série “Sobras”. Ao destituir a estrutura do portão de qualquer ponto de ancoragem referencial, Barros instaurou o completo desvio do sentido da imagem originária.

3.11 Os antecedentes da ação de se retirar da enunciação

Figura 123: A fotografia do negativo feito em Tirol, Áustria, em 1951. Acervo IMS (aquisição).⁴⁰²

Há um autorretrato⁴⁰³ de Geraldo de Barros, registrado em 1951, em Tirol, na Áustria, que foi utilizado como matéria prima para a elaboração de *Sem título* (Figura 124), uma das novas fotografias da série “Fotoformas” concebidas logo após o retorno do artista da Europa. Nessa imagem estão figuradas algumas casas e uma igreja no fundo da cena retratada. Não há nitidez em *Sem título*, característica que, a princípio, poderia ser interpretada como parte das experimentações acerca dos limites da linguagem fotográfica que Geraldo de Barros fazia no período. Todavia, como consta no negativo, o desfoque da imagem se deve ao fato do foco da objetiva ter sido regulado para o primeiro plano, em que estava localizado o artista. O

---

foi enviada à autora pela equipe do Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca-SP, por correio eletrônico em 24 ago. 2016).

⁴⁰² Ver nota 59.

⁴⁰³ De acordo com Michel Favre, naquela ocasião, Barros possuía uma câmera que contava com temporizador de disparo automático (informação concedida à autora via *Skype* em 29 mai. 2017). A partir desse dado, supõe-se que primeiro o artista posicionou o aparelho ao nível do chão (conforme é possível depreender do enquadramento a partir de um ângulo de cima para baixo). Em seguida, acionou o botão de disparo da câmera e posicionou-se diante da objetiva para produzir aquele autorretrato.

alargamento necessário para ampliar somente tal fração reduzida do negativo também pode ter contribuído para o desfoque da fotografia.⁴⁰⁴

De acordo com Geraldo de Barros, durante o ano em que viveu na Europa, ele não se considerava mais envolvido com o processo de elaboração da série “Fotoformas”.⁴⁰⁵ Não obstante, a fotografia *Sem título*, produzida a partir de um negativo registrado na ocasião, foi incluída no livro *Fotoformas – Geraldo de Barros*, de 1994, que continha cem imagens da série “Fotoformas” escolhidas pelo próprio artista.

Ou seja, depois da exposição *Fotoforma*, que ocorreu no MASP no começo de 1951, em uma das ocasiões nas quais retomou o processo de elaboração dessa série, tal negativo foi revisto pelo artista, que lhe concedeu destino alternativo às suas ambições originais. No caso, a fotografia *Sem título* foi concebida e ampliada por Geraldo de Barros em 1952.⁴⁰⁶

A série “Fotoformas” compõem-se de fotografias com tiragens realizadas ao menos em cinco períodos distintos. O primeiro, entre 1947 e 1951, antes da exposição *Fotoforma*. O segundo, entre 1952 e 1954, após o retorno de Barros da Europa.⁴⁰⁷ O terceiro, em 1975, quando o artista realizou algumas ampliações da série “Fotoformas” no laboratório de German Lorca, com auxílio da filha Fabiana e da assistente de Lorca.⁴⁰⁸ O quarto, em 1977, quando o artista autorizou tiragem de oito fotografias da série, realizada por Joaquim Cunha Bueno. E, por último, em 1993, quando Christophe Brandt,⁴⁰⁹ a partir de autorização do artista, produziu tiragem de 53 fotografias da série “Fotoformas” previamente selecionadas por Charles-Henri Favrod, curador-chefe do museu suíço na ocasião (GIRARDIN, 2013, p.114-115).

Há outra imagem da série “Fotoformas” produzida a partir do cenário que fora utilizado por Geraldo de Barros como fundo de um autorretrato que ele não chegou a ampliar. Não se trata do mesmo negativo, no entanto, acredita-se ser possível observar esse mesmo movimento de explorar porções da imagem nas quais ele não figurava. Menciona-se tal caso, pois a imagem

⁴⁰⁴ Ele também inverteu lateralmente a disposição da paisagem durante a ampliação.

⁴⁰⁵ Como o próprio artista sinalizou em entrevista concedida a Paulo Herkenhoff em 1988.

⁴⁰⁶ Barros ampliou os negativos que produziu durante o período em que viveu na Europa, somente após retornar ao Brasil em 1952. Entretanto, na legenda da Figura 124, preferiu-se respeitar as informações (o ano de 1951) que constavam na bibliografia consultada. Tal equívoco também pôde ser observado na datação atribuída à fotografia *Sem título*, da série “Fotoformas”, representada pela Figura 86, mostrada no item 3.5 – *As amplas áreas negras e brancas*. Informação fornecida por Fabiana de Barros em entrevista concedida à autora em 29 mai. 2017.

⁴⁰⁷ Ver nota 322.

⁴⁰⁸ Segundo Fabiana de Barros, em 1975, após encontrar as fotografias e os negativos da série (que haviam ficado guardados desde a exposição *Fotoforma*, que ocorrera no MASP, em 1951), ela produziu algumas ampliações desse material com a ajuda de um amigo e mostrou ao seu pai. A partir desse estímulo, Geraldo de Barros realizou novas ampliações da série “Fotoformas” no laboratório de German Lorca. Informações fornecidas em entrevista concedida à autora em 29 mai. 2017.

⁴⁰⁹ Do Atelier la Chambre Claire, localizado na cidade de Neuchâtel, Suíça.

produzida também figurou dentre o conjunto de cem fotografias da série “Fotoformas” escolhidas pelo artista no livro de 1994.

Figura 124: *Sem título*. Geraldo de Barros, Tirol, Áustria, 1951. Coleção Fabiana de Barros.⁴¹⁰

A partir de tais dados é possível depreender que o recurso à apropriação de arquivos de fotografias não foi a característica singular do processo de criação da série “Sobras”. Pelo contrário, a ação de retornar ao próprio acervo de fotografias, de reinterpretá-lo a partir da exploração de novas possibilidades, já havia sido realizada por Geraldo de Barros em função da série “Fotoformas”, décadas antes das limitações físicas que experienciou no final da vida. Tal fato problematiza inúmeras questões – que surgem de forma recorrente nas leituras críticas sobre esse último trabalho – acerca das motivações, dos propósitos e do estado de ânimo de Geraldo de Barros durante a produção da série “Sobras”.

Reinhold Misselbeck, diretor e curador-chefe do Museum Ludwig na ocasião, por exemplo, apontou a condição precária de saúde do artista, atrelada às limitações motoras e de fala, como a força motriz para a criação da série “Sobras”.⁴¹¹ Tal determinismo biográfico é observado em inúmeros trechos do texto, tais como: “Geraldo de Barros não tinha mais possibilidades de prosseguir seu trabalho de pintura: após um derrame, estava preso à cadeira-de-rodas e mal conseguia falar”. Ou ainda, “para Geraldo de Barros, o trabalho com fotografia foi a sua realização nos seus últimos anos de vida. Ele foi sua vida. Ele estava cheio de energia, que o seu próprio corpo o impedia de utilizar” (MISSELBECK, 1999, p.74-75).

Na análise tecida por Daniel Girardin, antigo curador-chefe do Musée de l’Elysée, observa-se o mesmo direcionamento de viés biográfico. O estudioso afirma ainda que a exposição *Geraldo de Barros peintre et photographe*, que ocorreu no museu suíço, em 1993,

⁴¹⁰ Fotografia em papel de gelatina/prata. Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.111.

⁴¹¹ O texto “A Última Fase”, do pesquisador alemão, tratou-se da primeira análise crítica acerca da série “Sobras”. As interpretações de cunho demasiadamente biográfico talvez tenham sido pautadas pelo calor da hora, Geraldo de Barros acabara de falecer.

teria fornecido “nova energia” para Barros retomar a prática fotográfica “abandonada na metade da década de 1950”, apesar de sua saúde se encontrar severamente prejudicada naquele momento. As grandes áreas brancas e negras das fotografias da série “Sobras”, para Girardin, representariam os dilemas artísticos e humanos que afligiram o artista nesses últimos anos de vida. Nessa derradeira série, Barros teria “criado condições para uma forma de abstração assombrada pelos fantasmas de sua arte e por sua condição humana” (GIRARDIN, 2013, p.11).

Figura 125: *Sem título*. Tirol, Áustria, 1951. Coleção Fabiana de Barros.⁴¹²
 Figura 126: Contato de 1951 relativo a *Sem título*. Acervo IMS (aquisição).

Quando Geraldo de Barros realizou de forma sistemática a série “Sobras”, sua coordenação motora e fala, de fato, estavam drasticamente limitadas devido às quatro isquemias que sofrera desde o final da década de 1970. No entanto, esse movimento de olhar de forma retrospectiva para suas fotografias se iniciara antes do artista sofrer a primeira isquemia em 1979. Conforme mencionado previamente, ele já havia revisitado seu arquivo fotográfico em três ocasiões.⁴¹³ Dessa forma, constata-se que o procedimento de “configurar suas fotografias a partir de outras fotografias” na série “Sobras” (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.39) não foi um recurso condicionado pelo contexto biográfico, mas uma opção guiada por propósitos artísticos, que o artista acionou de forma deliberada.

A partir da segunda metade da década de 1970, Geraldo Barros foi convidado a integrar inúmeras exposições cujas temáticas também o levaram a repassar produções anteriores.⁴¹⁴ Em 1976, participou da exposição *O jovem desenho dos anos 40*, na Pinacoteca-SP, com organização de Aracy Amaral. No ano seguinte, colaborou com a exposição *Projeto construtivo*

⁴¹² Segundo o documento *Variações de enquadramento – Fotografias Geraldo de Barros – 1947-1954*, no verso da fotografia consta o carimbo do Foto Cine Clube Bandeirante e o título *Árvore e linha* dado à imagem por Geraldo de Barros (BARROS; FAVRE, 2015, p.54). Fotografia em papel de gelatina/prata (desenho sobre negativo com ponta-seca). Fonte: FERNANDES JUNIOR (org.), 2006, p.32. Essa ampliação possivelmente também foi produzida somente em 1952, após o artista retornar da Europa.

⁴¹³ Entre 1952 e 1954, em 1975 e 1977.

⁴¹⁴ Salvo quando indicadas fontes alternativas, as informações listadas a partir desse momento foram obtidas na cronologia produzida por Giovanna Bragaglia (BRAGAGLIA, 2014, p.284-297).

brasileiro na arte, realizada no mesmo local, além de na sequência no MAM-RJ, também organizada por Amaral (AMARAL, 2015).⁴¹⁵

Figura 127: *Autorretrato*. Tirol, Áustria, 1951. Coleção Fabiana de Barros.⁴¹⁶

Ainda em 1977, apresentou a exposição individual *12 anos de pintura, 1964 a 1976*, com organização de Radha Abramo, no MAM-SP, com as pinturas produzidas a partir da apropriação de imagens do ambiente das artes gráficas e da publicidade (ABRAMO, 1977).

Em 1979, Barros foi forçado a sair da diretoria da Hobjeto devido à primeira isquemia cerebral sofrida, que paralisou parcialmente o lado direito de seu corpo. Apesar disso, o artista seguiu produzindo e, com a ajuda de um assistente, criou nova série de pinturas a partir da releitura de sua produção ligada ao movimento de arte concreta da década de 1950. Nesse ano, integrou a 15ª Bienal de São Paulo, quando forneceu ao público os projetos gráficos de cinco pinturas geométricas, permitindo que qualquer pessoa reproduzisse tais obras a partir da execução das etapas descritas por ele.

Ao longo da década seguinte, produziu mais de 200 obras em laminado plástico de cunho geométrico, com a ajuda do marceneiro José Soares de Oliveira, o Zezinho, dentro das instalações da Hobjeto. Em 1986, exibiu a série “Jogos de Dados” na 42ª Bienal de Veneza, a convite de Radha Abramo, organizadora da seção brasileira. Segundo Barros, o objetivo desse trabalho foi radicalizar as propostas que defendera junto ao Grupo Ruptura, em 1952.

Essa maratona de exposições culminou na mostra *Geraldo de Barros, peintre et photographe*, que ocorreu no Musée de L’Elysée, em 1993, quando também foi realizada a última tiragem da série “Fotoformas” que o artista teve a chance de supervisionar.

⁴¹⁵ Consultou-se o fac-símile da primeira edição do catálogo organizado por Aracy Amaral, em 1997. A publicação do fac-símile contou com a supervisão geral de Amaral e com a organização de Ivo Mesquita.

⁴¹⁶ Fonte: BARROS (org.), 2013, p.26.

Em 1994, a exposição *Geraldo de Barros, fotógrafo* foi promovida pelo MIS-SP, quando foi lançado o livro *Fotoformas*, com imagens selecionadas pelo próprio artista e textos de Max Bill e Charles-Henri Favrod.

No mesmo ano, o Centro Cultural São Paulo exibiu a mostra *Fotografia Contaminada*,⁴¹⁷ com curadoria de Tadeu Chiarelli, na qual foram reunidos diversos artistas (entre os quais Geraldo de Barros) que se apropriaram da fotografia para explorarem esse meio a partir de propósitos não atrelados às especificidades formais de sua linguagem, mas guiados pela vontade de estabelecerem diálogos híbridos entre diferentes modalidades poéticas, como performance, literatura, teatro e cinema. Essas duas últimas modalidades, segundo Chiarelli, foram marcantes na maneira por meio da qual Geraldo de Barros apropriou-se da linguagem fotográfica em seu autorretrato, representado pela Figura 19. Além disso, em sua análise, o autor sinalizou a possibilidade de interpretar aquele autorretrato a partir de outra chave conceitual que não a do concretismo, em geral aplicada às produções do artista do mesmo período (CHIARELLI, 1994).

Em 1995, a Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, remontou a exposição *Fotoforma*, tal como exibida no MASP, em 1951. No mesmo ano, foi publicado o livro seminal *A fotografia moderna no Brasil*, resultado da pesquisa pioneira de Helouise Costa e Renato Rodrigues acerca do Foto Cine Clube Bandeirante, que despertou o interesse sobre a produção fotográfica brasileira de cunho modernista (COSTA; RODRIGUES, 2004). Por fim, em 1996, o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, realizou a exposição *Geraldo de Barros: precursor*, com a curadoria de Sérgio Pizoli.

Nesse mesmo ano, Geraldo de Barros principiou nova releitura de sua produção fotográfica. Os trâmites iniciais do processo de criação da série “Sobras” foram conduzidos de forma reservada por ele, que preferiu não tornar público o fato de estar desenvolvendo tal trabalho. De forma recorrente, a posição de destaque nos circuitos artísticos nacional e internacional, que o artista conquistara no começo dos anos 1990, é apontada pela fortuna crítica acerca da obra de Geraldo de Barros como o acontecimento que suscitou nele a vontade de rever sua obra fotográfica e, conseqüentemente, de produzir a série “Sobras”.⁴¹⁸

Contudo, considero que todo o conjunto de exposições, mencionado anteriormente, precisa ser levado em consideração em qualquer tentativa de aproximação crítica do processo de criação da série “Sobras”, pois elas atuaram, de forma coletiva, no sentido de obrigar Barros

⁴¹⁷ Já mencionada no capítulo I. Ver nota 32.

⁴¹⁸ Ver: (MISSELBECK, 1999, p.74-84); (FAVRE, 1999, p.127-137); (GIRARDIN, 2013, p.4-11); (WHITELEGG, 2013); (BRAGAGLIA, 2014, p.284-297); (WHITELEGG, 2017); (ESPADA, 2018, p.154-156).

a revisar suas produções do passado. Além disso, tampouco deve-se obliterar as diversas retomadas da série “Fotoformas” ocorridas antes de 1993.

De maneira programática, a produção desse último trabalho ocorreu, de fato, durante os dois últimos anos da vida do artista. Porém, a dimensão completa desse processo só pode ser abarcada se inserida no movimento distendido de releitura da própria obra que Barros vinha realizando desde meados da década de 1970.

Além disso, a percepção desse conjunto amplo de fatores, também reforça a premissa de que o recurso à apropriação do arquivo familiar de fotografias, assim como outros procedimentos acionados na série “Sobras”, não foi consequência das debilidades físicas e da condição de saúde fragilizada do artista. Partindo do exemplo apontado anteriormente – o gesto de se retirar das imagens originais – constata-se como certas experimentações já haviam sido testadas por Barros décadas antes dos seus últimos anos de vida.

Considerações Finais

No princípio deste estudo tentou-se ir ao encontro de diversas demandas expressadas, de forma latente, por terceiros.⁴¹⁹ Nos primeiros meses da pesquisa, de forma indiscriminada, tais expectativas alheias guiaram os esforços investidos na tentativa de compreensão do que era a série “Sobras”. Em função dessas solicitações, tentou-se preencher incontáveis lacunas observadas nos inventários dos diferentes acervos que possuíam materiais relativos ao processo de produção do último trabalho de Geraldo de Barros.

Dessa forma, o primeiro ano do estudo foi dedicado à organização do maior número de materiais remanescentes do processo de criação da série “Sobras”.⁴²⁰ Tal inventariamento teve como ponto de partida os esforços iniciados pela família do artista,⁴²¹ a partir da consulta aos documentos disponíveis no acervo do IMS. Baseou-se ainda nas inúmeras análises críticas realizadas anteriormente acerca desse trabalho. E, sobretudo, partiu-se do contato direto com as obras, sempre que possível.

O resultado desse exercício de levantamento e tentativa de organização dos dados averiguados foi a ampliação cada vez maior do número de obras que aparentemente precisariam ser levadas em consideração em qualquer tentativa de se esboçar alguma leitura crítica acerca da série “Sobras”. Ao longo desse mergulho dentro de tal arquivo, que sempre se alargava, percebi estar à deriva, perdida em relação aos rumos a seguir. Refém da vontade de dar conta de tudo em um único e inicial esforço de compreensão da obra de Geraldo de Barros – doce ingenuidade, e certa arrogância, de uma jovem pesquisadora.

Graças ao papel da orientação, no entanto, deu-se vários passos na busca por escolher um tema mais delimitado e devidamente construído sobre o qual dissertar. Sob conselho do orientador, procurou-se eleger uma imagem, a que despertasse maior interesse e, a partir dessa fotografia, *Sobras 185*, todo o texto e as questões colocadas pelo estudo deveriam ser estruturadas. Dessa forma, foi por causa dessa imagem que a temática do autorretrato se transformou no eixo central da pesquisa. Em função dela ainda que – na expectativa de entrever possíveis diálogos travados, assim como peculiaridades apresentadas por *Sobras 185* – se optou por retornar aos demais autorretratos produzidos por Geraldo de Barros ao longo de sua trajetória.

---

⁴¹⁹ Representados pelas diferentes instituições que guardam partes específicas do acervo de materiais privados e de obras de Geraldo de Barros, por certas expectativas do mercado artístico em obter mais informações acerca da série “Sobras”, entre outros.

⁴²⁰ Aos quais se teve acesso durante o levantamento de dados.

⁴²¹ Em especial, por Fabiana de Barros e Michel Favre.

A escolha por *Sobras 185* e, conseqüentemente, pelo autorretrato foi ditada em parte por certas preferências da pesquisadora. Talvez houvesse temas de maior demanda para a comunidade científica e para o circuito artístico, no entanto, motivações particulares levaram-me a optar pela temática em questão. Não obstante, espero ter demonstrado a validade de olhar de forma mais profunda para o conjunto vasto, diversificado e complexo, de autorretratos de Geraldo de Barros.⁴²²

A metodologia acionada no estudo foi focada na análise de um corpo de obras – os autorretratos de Geraldo de Barros que foram localizados durante o levantamento de dados – e não partiu de definição *a priori* do que constituiria o autorretrato. Pelo contrário, nunca se objetivou chegar a um conceito que abarcasse por completo todos os autorretratos de Geraldo de Barros, muito menos as incontáveis ocasiões nas quais os artistas e os demais sujeitos inseridos em outros contextos sociais, exploraram esse gênero.

Buscou-se compreender, em certo sentido, a pluralidade de funções e significados do autorretrato na obra de Geraldo de Barros. Entretanto, não se considera ter sido possível abarcar por completo esse tema. Sem dúvida, a proposta deste texto não foi estabelecer nenhum tipo de análise conclusiva sobre a obra de Geraldo de Barros, mas antever a diversidade pragmática de tal gênero na trajetória do artista. O objetivo foi apenas estabelecer alguns itens significativos de sua carreira, com o intuito de se somar aos trabalhos de outros estudiosos que já se debruçaram sobre as singularidades dessa obra e acerca do seu papel no ambiente artístico brasileiro das últimas décadas.

Neste sentido, as leituras críticas antecedentes acerca dos autorretratos de Geraldo de Barros tiveram papel crucial no direcionamento dado à pesquisa. Elas permitiram antever essa possibilidade de acionar o gênero em questão como chave analítica de aproximação dos diferentes momentos e das diversas posturas que Barros adotou perante à arte. Essa metodologia foi adotada pela estudiosa Heloisa Espada, quando afirmou que na Figura 31, Barros aludiu às suas concepções acerca do papel da arte e de sua função como artista moderno (ESPADA, 2014, p.21).

Segundo a pesquisadora, os primeiros autorretratos de Barros acompanharam todo o processo de transição vivenciado por ele, durante o qual, a princípio, estabeleceu certo diálogo com correntes expressionistas, calcadas no ideal romântico de valorização do sujeito criador. Passando pelas primeiras experimentações com o meio fotográfico – durante as quais também incorporou princípios da Gestalt e da arte virgem, propagados por Mário Pedrosa –, e pela

---

⁴²² De forma atrelada a esse primeiro objetivo, almeja-se também ter sido possível propor interpretação alternativa e complementar da série “Sobras” a partir da chave do autorretrato, viés de análise que se originou da própria obra.

eventual incorporação mais direta das tendências construtivas, calcadas na valorização da racionalidade e objetividade da arte, que marcaram sobretudo as interações que o artista estabeleceu com a arte concreta.

De forma específica, em seus autorretratos, segundo a pesquisadora, Barros experimentou as possibilidades do meio fotográfico, explorando a técnica que estava conhecendo, e desrespeitando as regras da “boa” fotografia em muitos casos.⁴²³ A autora enfatizou também que nessas imagens já era possível entrever a postura que ele teria diante da fotografia “como lugar de artifício e de construção, mais do que de documentação”.

Em outros momentos, a estudiosa utilizou do estudo do gênero do autorretrato para comunicar sua percepção do ambiente artístico brasileiro em determinados momentos da trajetória do artista, como no contexto específico do Foto Cine Clube Bandeirante. Em *Marginal, marginal...* (Figura 24), além de detectar certas alusões às fotografias da série “Fotoformas” de ênfase geométrica,⁴²⁴ Espada também identificou que o artista demonstrara ter consciência do caráter pioneiro de suas experimentações formais. Nesse autorretrato, para a autora, Barros procurou demonstrar a percepção que tinha de si mesmo como alguém à margem de seu meio social, em função de sua postura artística (ESPADA, 2006).

Espada pontuou igualmente que, nos autorretratos, a questão da identidade aparecia como problema secundário para Barros. Para ela, ficou claro – ponto que compartilhou com o estudioso Rubens Fernandes Junior – o caráter de encenação da atitude de Geraldo de Barros diante da câmera fotográfica (FERNANDES JUNIOR, 2006a). Para os dois autores – que deram sequência à análise anteriormente formulada por Tadeu Chiarelli na exposição *A Fotografia Contaminada*, de 1994 – a encenação foi a característica mais importante dos autorretratos desse período. Para o pesquisador mais velho, especificamente, Barros, em seus autorretratos, não corrompia o referente fotográfico por meio de intervenções sobre o negativo, mas por meio de suas diferentes atuações para a objetiva.

Para Tadeu Chiarelli, Barros realizou certo movimento introspectivo de buscar se conhecer por meio dos próprios autorretratos durante sua juventude e nos seus primeiros anos como artista. Nesse exercício, segundo Chiarelli, o artista estabelecera diálogos claros com o universo visual do cinema daquela época (CHIARELLI, 1994).

A estudiosa Helouise Costa, por sua vez, considerou que a Figura 31 – tido por Heloisa Espada como o autorretrato mais emblemático do artista – poderia ser entendida como metáfora

---

⁴²³ O mesmo ocorreu nos autorretratos nos quais explorou as técnicas do desenho e da pintura, o que foi o caso de seus primeiros autorretratos produzidos no contexto de sua atuação como aluno do pintor japonês Yoshiyia Takaoka.

⁴²⁴ Na transparência do vidro, na silhueta construída pelo contraluz, e na estrutura formada pela esquadria da janela.

do movimento de renovação cultural que a sociedade brasileira experimentara durante os anos 1940 e 1950. A luz que banha o olhar de Barros na imagem representaria as novas correntes artísticas que estavam sendo absorvidas pelo meio cultural naquele período (COSTA, 2005).

Contudo, o que a imagem não dava conta de sinalizar era o caráter coletivo desse processo de incorporação de novas tendências artísticas que vieram a caracterizar o modernismo na fotografia brasileira. Em seu autorretrato, Barros aparece como um sujeito empenhado de forma solitária nesse processo de renovação, uma vez que a luz banhava somente seu olhar.

Após esse período inicial, marcado por certo viés narcisista e pela valorização exacerbada da figura do artista e da noção de autoria, Geraldo de Barros produz dois “quase autorretratos” durante a década de 1960, inserido no contexto de atuação coletiva junto ao Grupo Rex. Foi possível perceber nessas duas imagens (Figura 60 e Figura 72) certo destaque dado à ideia de arte como fruto do trabalho coletivo, assim como à figura do espectador como participante ativo da criação artística. Ancorado nas ideias do artista francês Marcel Duchamp, essas imagens parecem ter funcionado como elementos de passagem entre os modelos de pensamento adotados pelo artista nos extremos de sua vida.

Dessa maneira, nas leituras de Heloisa Espada, Rubens Fernandes Junior, Helouise Costa e Tadeu Chiarelli, de diferentes formas, os autorretratos de Geraldo de Barros puderam ser vistos como sínteses visuais das propostas artísticas defendidas pelo artista em determinados momentos, ou do que ele buscava realizar nesses períodos. Acredita-se que na série “Sobras”, tal possibilidade analítica também se apresentou como alternativa passível de ser explorada. Nesse último processo de criação, que foi realizado de forma programática nos dois últimos anos de vida e restou inacabado, Geraldo de Barros retomou procedimentos, questões, temas e motivos, além de diversas imagens produzidas por ele mesmo ou apropriadas de outros.

Os termos “retomou” e “inacabado” são importantes e se ligam intrinsecamente ao título atribuído a tal processo criativo. “Sobras” define algo que ainda não se esgotou, mas que já não é mais a mesma coisa que uma vez fora. Propõe-se aqui interpretar o termo “Sobras” como o que ainda resta e não somente o que foi deixado para trás. Julga-se que quando se nomeia algo como “Sobras”, automaticamente, coloca-se o que foi sinalizado como tal em um estado de indefinição permanente. “Sobras” representa algo que não foi descartado, mas que tampouco fora plenamente explorado.

De um lado, “Sobras” são o excesso, isto é, algo que sobrou por não ter sido utilizado, em função de existirem outras coisas passíveis de serem desfrutadas antes. De outro, sinalizam certa carência contingente. Em outras palavras, por não terem sido acionadas em determinado

instante, mas ainda poderem ser utilizadas no porvir, o termo “Sobras” não implica uma ausência imanente, mas conjuntural.

Privação e excesso. Tal condição de indefinição quanto à essência está presente no uso do termo “Sobras”. Ao nomear suas fotografias por tal termo, parece que Geraldo de Barros buscou deixar difusos os contornos da série. Essa indefinição borrou os limites entre o que deveria integrar o corpo de obras do trabalho e o que correspondia a materiais utilizados no processo de criação.⁴²⁵ Essa indistinção foi o que levou Heloisa Espada a diagnosticar certo movimento de expansão do corpo de materiais que compõem a série, permitindo que, a cada exposição, novos materiais sejam mostrados ao público, sem que pareçam itens estranhos transplantados à força ao corpo de obras que integram a série (ESPADA, 2018).⁴²⁶

Geraldo de Barros deixou seu último trabalho inacabado em função de seu falecimento. Isso é um fato. Contudo, a sutileza do nome que escolheu dar àquele grupo de imagens provavelmente já previa essa incompletude como característica inerente ao seu último processo poético, tanto em função de sua dinâmica experimental, quanto do viés processual de suas ações.

O caráter inacabado e precário, seja pela morte do artista, ou pelo próprio título que ele lhe deu, é uma condição inerente à série “Sobras”. Seus contornos não são claros. A condição de estar em processo, em trânsito, de não se fechar em uma definição última, em um sentido pleno, também salta aos ouvidos ao se ouvir o termo “Sobras”. Elas estão a meio caminho do que já foi, tal como ruínas, resquícios físicos de algo já perdido, conforme apontado por Tadeu Chiarelli. E a meio caminho do que podem se tornar. Por terem sido, em sua maioria, deixadas por anos dentro de gavetas, elas mantiveram a chance de ainda serem redescobertas por alguém. Esse esquecimento inicial permitiu que elas sobrevivessem e se transformassem em outra coisa, tão indefinida quanto o que costumavam ser, mas, não obstante, algo distinto.

As fotografias apropriadas por Geraldo de Barros na série “Sobras”, em um primeiro momento, se apresentaram como imagens em excesso devido à condição de falta que apresentaram no momento em que a família as produziu, como dito por Tadeu Chiarelli, fossem porque foram produzidas a mais, fossem porque não foram consideradas boas o suficiente para serem utilizadas para algo (CHIARELLI, 2014). Ou seja, elas se transformaram em excesso a partir de uma falta.

E, ao se apropriar novamente delas, jogando com a percepção difundida da ideia do arquivo de ser um local de morada da memória, como colocado por Jacques Derrida (DERRIDA, 2001), ou seja, o único acesso – mesmo que falso – a determinado passado, Barros

---

⁴²⁵ Como foi descrito mais detalhadamente no Anexo I.

⁴²⁶ Tal análise de Espada foi abordada mais profundamente no Anexo I.

inverte a percepção da ausência que aquelas imagens comportavam. Se antes a falta que elas possuíam as fizeram ser descartadas em gavetas, agora, a falta que elas apresentam – da própria figura do artista, dos amigos e dos familiares, entre outros – potencializa a força daquelas imagens. O espectador sente as ausências que emanam delas como algo impossível de ser alcançado e projeta suas próprias angústias naquele corpo de fotografias, pressupondo ainda que similar movimento teria sido realizado pelo próprio artista enquanto as produzia.

Qualquer espectador deposita suas próprias projeções em imagens diante das quais se posta, o que interfere diretamente no significado que ele depreenderá delas. Considera-se que na série “Sobras”, independente do artista estar imerso em emoções desoladoras ou não, ele foi capaz de articular tais sensações, colocando-as em tensão nas colagens da série por meio dos diversos jogos visuais que elaborou.

Em sua última obra, Geraldo de Barros comprovou a máxima pela qual ficara marcado, a de que um negativo seria de quem o manipulasse e não de quem o registrasse (BARROS, 2013a, 271). Ou seja, a melancolia que sentimos ao visualizarmos a série é mais um jogo estruturado pelo artista – com o intuito de despertar afetos equivalentes de desconsolo e desamparo no público – do que um reflexo dos sentimentos que ele sentia naquele momento. Um último jogo lúdico, conforme pontuado por Heloisa Espada acerca da série “Fotoformas”, que incitou a melancolia presente em cada um de nós.

Referências Bibliográficas

Livros, catálogos e trabalhos acadêmicos:

ABRAMO, R. **Geraldo de Barros: 12 anos de pintura (1964-1976):** catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1977. Catálogo de exposição.

ADES, D. Duchamp's Masquerades. In: CLARKE, G (org.). **The portrait in photography.** London: Reaktion Books Ltd, 1992. p.94-114.

ALMEIDA, J. G. M. de. **Fotografia e práticas artísticas:** os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970. 2013. 284 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

AMARAL, A. **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte:** 1950-1962. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

BANDEIRA, J. Geraldo de Barros: Pintura de contrainformação. In: ESPADA, H. (org.). **Geraldo de Barros e a fotografia.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p.176-185.

BARROS, G. de. Tratado da Fotografia. In: BARROS, F. de (org.). **Geraldo de Barros: isso.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013a. p.271.

_____. A sala de fotografia. In: BARROS, F. de (org.). **Geraldo de Barros: isso.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013b. p.273-275.

_____. O que é móvel modulado Hobjeto. In: BARROS, F. de (org.). **Geraldo de Barros: isso.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013c. p.277.

_____. Da produção em massa de uma pintura. In: BARROS, F. de (org.). **Geraldo de Barros: isso.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013d. p.279-280.

_____. Da retomada de alguns objetos – Forma da Arte Concreta. In: BARROS, F. de (org.). **Geraldo de Barros: isso.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013e. p.281-285.

_____. Bienal de Veneza. In: BARROS, F. de (org.). **Geraldo de Barros: isso.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013f. p.287.

BARROS, F. de. Geraldo de Barros. In: BARROS, F. de (org.). **Geraldo de Barros: isso.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013g. p.9-14.

BARTHES, R. **A câmara clara: notas sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELTING, H. **Face and mask: a double history.** Princeton: Princeton University Press, 2017.

BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BORGES, J. L. El idioma analítico de John Wilkins. In: _____, **Jorge Luis Borges: Obras completas – 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

BURCKHARDT, J. **O retrato na pintura italiana do Renascimento**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Fap-Unifesp, 2012.

BUSSELLE, M. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

CHIARELLI, D. T. **Apropriações**: catálogo. São Paulo: Paço da Artes, 1990. Catálogo da exposição Apropriações.

_____. **Entre apropriações**: catálogo. São Paulo: Paço da Artes, 1992. Catálogo da exposição Apropriação 91.

_____. **A Fotografia Contaminada**: catálogo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1994. Catálogo de exposição.

_____. **Arte internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

_____. **Nelson Leiner: arte e não Arte**. São Paulo: Takano, 2002a.

_____. **Apropriação/Coleção/Justaposição**: catálogo. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002b. Catálogo da exposição Apropriações/Coleções.

_____. Sobras: problematizando a obra de Geraldo de Barros. In: ESPADA, H. (org.). **Geraldo de Barros e a fotografia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p.204-211.

_____. **Marcelo Zocchio e a repulsa à dimensão volátil da imagem**: catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016. Catálogo da exposição Marcelo Zocchio e a imagem materializada. p.35-43.

CLARO, M. **Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

_____. **Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária** – São Paulo, 1963-1967. 2012. 197 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COPJEC, J. Introduction. In: _____ (ed.). **Shades of noir**. London / New York: Verso, 1993. p.VII-XII.

COSTA, C. T. da. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. São Paulo: Alameda/Edusp, 2005.

COSTA, H.; SILVA, R. R. da. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTA, H. O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo. In: PEDROSA, A. (org.). **Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante**. São Paulo: MASP, 2016. p.13-25.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: Uma Impressão Freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2012.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCOCK, G. (org.). **A nova arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. p.71-74.

ESPADA, H. **Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros**. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. Verdadeira, só a arte concreta. In: _____ (org.). **Geraldo de Barros e a fotografia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p.8-11.

_____. Fotoformas: luz e artifício. In: _____ (org.). **Geraldo de Barros e a fotografia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p.12-35.

_____. Geraldo de Barros no Foto Cine Clube Bandeirante. In: _____ (org.). **Geraldo de Barros e a fotografia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p.36-51.

_____. Sobras of Geraldo de Barros: A Project in Process. In: BRIZUELA, N.; ROBERTS, J. **The Matter of Photography in the Americas**. Stanford: Stanford University Press, 2018. p.154-156.

FABRIS, A. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FAVRE, M. Biografia. In: MISSELBECK, R. (org.). **Geraldo de Barros: Fotoformas**. Munique: Prestel, 1999, p.127-137.

_____. Cronologia. In: FERNANDES JUNIOR, R. (org.). **Sobras: Geraldo de Barros**. São Paulo: Cosac Naify, 2006a, p.161-175.

_____. O roteiro de Sobras. In: BARROS, F. de (org.). **Geraldo de Barros: isso**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2013. p.35-37.

FERNANDES JUNIOR, R. (As) simetrias. In: _____ (org.). **Sobras:** Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006a, p.14-27.

_____. Sobras. In: _____ (org.). **Sobras:** Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006a. p.29-39.

_____. (org.). **Fotoformas:** Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006b.

GIRARDIN, D. Abstraction et sens de la forme. In: _____ (org.). **Geraldo de Barros: Fotoformas – Sobras.** Lausanne: IDPURE éditions, Musée de l'Elysée, 2013. p.4-11.

HALL, J. **The Self-Portrait: A Cultural History.** New York: Thames & Hudson Inc., 2014.

HICKS, R.; NISPEROS, C. **Hollywood Portraits: classic shots and how to take them.** London: Collins & Brown Limited, 2000.

KRAUSS, R. **O fotográfico.** São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

LOPES, F. C. “Éramos o time do rei”: A experiência Rex. 2006. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

_____. **A experiência Rex: “Éramos o time do rei”.** São Paulo: Alameda Editorial, 2009.

MACHADO, A. **A ilusão especular.** São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MEYER, R. Warhol's Clones. In: DORENKAMP, M; HENKE, R. (ed.). **Negotiating Lesbian & Gay Subjects.** New York: Routledge, 1995. p.93-122.

MISSELBECK, R. A Última Fase. In: _____ (org.). **Geraldo de Barros: Fotoformas.** Munique: Prestel, 1999. P.74-84.

MOHOLY-NAGY, L. Del pigmento a la luz (1936). In: FONTCUBERTA, J. (org.). **Estética Fotográfica.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013. p.185-197.

NOCHLIN, L. Why have there been no great women artists?. In: HESS, T. B.; BAKER, E. C. (ed.). **Art and Sexual Politics.** New York: Macmillan, 1971.

PEDROSA, M. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: ARANTES, O. (org.). **Forma e Percepção estética: textos escolhidos de Mário Pedrosa II.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p.107-177.

HEFFNER, H. PEREIRA, Agostinho Martins – Vila Fernando, Portugal, 1924. Diretor. In: RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. A. de (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.422-423.

SALLES, C. A. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

_____. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. **Redes de criação**: Construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2015.

TOMKINS, C. **Duchamp**: a biography. New York: The Museum of Modern Art, 2014.

VERNET, M. Film noir on the edge of Doom. In: _____ (ed.). **Shades of noir**. London / New York: Verso, 1993. p.1-31.

Publicações periódicas:

AUTOR NÃO IDENTIFICADO. Geraldo de Barros, 12 anos depois do Grupo Rex. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 de abr. 1977. Acervo IMS (cópia digitalizada).

Boletim Foto Cine. São Paulo, n.43, nov. 1949.

_____. São Paulo, n.45, jan. 1950.

CYPRIANO, F. SP vê “Sobras” de Geraldo de Barros. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 dez. 2005. Fonte: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55916.shtml>. Acesso em: 7 de mai. 2018.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Sobras, vidros e a eternidade. **Revista Zum**, São Paulo, n.3, out. 2012. Semestral. São Paulo: Instituto Moreira Salles, out. 2012. p.94-111.

MORAES, A. de. Paisagem da memória. **Whish Report**, 2010. Acervo IMS (cópia digitalizada).

SILVA, Q. da. Notas de arte: Dois Pintores. **Diário da Noite**, São Paulo, 29 jan. 1948. Acervo IMS (cópia digitalizada).

VASCONCELOS, J. Itinerários (Geraldo de Barros). **Diário de São Paulo**, São Paulo, 14 jun. 1979. Acervo IMS (cópia digitalizada).

Rex Time. São Paulo, do n.1 (3 jun. 1966) ao n.4 (10 mar. 1967).

Materiais Audiovisuais:

À BEIRA DO ABISMO. Direção: Howard Hawks. Produção: Howard Hawks. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures Inc., 1946. Vídeo formato avi (114 min), p&b.

A MÍSTICA. Direção: John Cromwell. Produção: Pandro S. Berman. Estados Unidos: RKO Radio Pictures Inc., 1934. Vídeo formato avi (87 min), p&b.

BECO SEM SAÍDA. Direção: William Wyler. Produção: Samuel Goldwyn. Estados Unidos: Samuel Goldwyn Productions, 1937. Vídeo formato avi (92 min), p&b.

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Produção: Hall B. Wallis. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures Inc., 1942. Vídeo formato avi (102 min), p&b.

DEPOIMENTO DE GERALDO DE BARROS – PROJETO MEMÓRIA DA FOTOGRAFIA. Entrevistador: Carlos Romani. São Paulo: Produção Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura. Depoimento realizado em 17 de agosto de 1994. Vídeo formato mp3 (99 min), cor.

FAVRE, M. **Sobre_Fotoformas_IMS**. 2014a. Gravação em mp3.

_____. **20141218_TUTORIAL_IMS**. 2014b. Gravação em mp3.

JOGANDO A VIDA. Direção: Fred Niblo. Produção: Charles R. Rogers. Estados Unidos: RKO Pictures, 1931. Vídeo formato avi (65 min), p&b.

PACTO DE SANGUE. Direção: Billy Wilder. Produção: Joseph Sistrom. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1944. Vídeo formato avi. (107 min), p&b.

RELÍQUIA MACABRA. Direção: John Huston. Produção: Hal B. Wallis. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures Inc., 1941. Vídeo formato avi (101 min), p&b.

RUA DA VAIDADE. Direção: George Stevens. Produção: Pandro S. Berman. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1937. Vídeo formato avi (83 min), p&b.

SOBRAS EM OBRAS: GERALDO DE BARROS. Direção de Michel Favre. Produção: Fabiana de Barros e Cláudio Kahns. Suíça, Tradam Production; Brasil, Tatu Filmes e TV Senac de São Paulo, 1999. Vídeo formato dvd (74 min), cor.

VIVENDO NA DÚVIDA. Direção: George Cukor. Produção: Pandro S. Berman. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1935. Vídeo formato avi (95 min), p&b.

Mídia Eletrônica:

BAUDELAIRE, C. O público moderno e a fotografia. **Revista FACOM**, São Paulo, n.17, 2007. Fonte: <www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>. Acesso em: 16 set. 2015.

CHIARELLI, D. T. **O Artista como Autor/ O Artista como Editor**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013. Catálogo de exposição. Fonte: <www.mac.usp.br/mac/expos/2013/autor_editor/home.htm>. Acesso em: 25 set. 2016.

COSTA, H. Escola Paulista de Fotografia – uma vanguarda possível?. In: SEMINÁRIO VANGUARDA E MODERNIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS, 2005, Campinas. **Anais eletrônicos...** Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2005. Palestra. Fonte: <<http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos-pdf/helouise-costa.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

ESPADA, H. O autorretrato fotográfico na obra de Geraldo de Barros. In: COLÓQUIO DO CÔMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, XXIV, 2004, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Salvador: CBHA, 2004. Comunicação. Fonte: <www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/anais2004.html>. Acesso em: 01 jan. 2016.

FRANK, N. Un nouveau genre ‘policier’: L’aventure criminelle. **L’Ecran Français**, Paris, n.61, 28 ago. 1946. Fonte: <<https://moncinemaamoi.blog/2016/08/28/laventure-criminelle-par-nino-frank/>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

LANGFORD, M. **Michael Snow: life & work**. Toronto: Art Canada Institute, 2014. Fonte: <https://www.aci-iac.ca/content/art-books/14/Art-Canada-Institute_Michael-Snow.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2018.

WHITELEGG, I. **Geraldo de Barros: What Remains**: catálogo. London: The Photographer’s Gallery, 2013. Catálogo de exposição. Fonte: <<https://thephotographersgallery.org.uk/viewpoints/2/what-remains>>. Acesso em: 6 mai. 2018.

_____. **Fortunately, there are remains**: catálogo. Chicago: Document Space, 2017. Fonte: <<http://documentspace.com/wp-content/uploads/2017/02/Geraldo-de-Barros-exhibition-at-Documnet-2017.pdf>>. Acesso em: 6 mai. 2018.

Inéditos:

BARROS, F. de.; FAVRE, M. **Catálogo *Filemaker***. Material disponível no acervo do IMS. O documento não está datado (2238p.). Enviado pela equipe do IMS via correio eletrônico à autora em 06 jun. 2016.

_____. **Geraldo de Barros – Sobras – Edições existentes**. Material disponível no acervo do IMS. O documento está datado como de 12 dez. 2014 (16p.).

_____. **Variações de enquadramento – Fotografias Geraldo de Barros – 1947-1954.**

Material disponível no acervo do IMS. O documento está datado como de 18 ago. 2015 (133p).

BARROS, G. [Carta] 17 set. 1951, Paris [para] BUENO, J. C., São Paulo. 7f. Informa sobre os locais por onde viajou na Europa e lista obras que visualizou.

HERKENHOFF, P. **Entrevista concedida por Geraldo de Barros.** Material datilografado disponível no acervo do IMS. As perguntas foram formuladas em 19 abr. 1988.

Entrevistas realizadas:

BARROS, F. de. Entrevista realizada em São Paulo, em 24 fev. 2017.

_____. Entrevista realizada via Skype, em 29 mai. 2017.

Acervos Consultados em Visitas Presenciais:

Instituto Moreira Salles (RJ): Visitas realizadas entre 01 e 03 de jun. 2016.

Acervo Sesc de Arte Brasileira (SP): Visitas realizadas entre set. e out. 2016.

Museu da Imagem e do Som (SP): Visita realizada em 11 mar. 2017.

ANEXOS

4 Anexo I

Do que se trata a série “Sobras”, afinal?

4.1 As exposições da série “Sobras”

Em “*Sobras*” of *Geraldo de Barros: A Project in process* (2018), a pesquisadora Heloisa Espada teceu um histórico a respeito das sucessivas aparições públicas da série “Sobras”. A autora notou a ocorrência de certo movimento de expansão dos itens que compõem a série a cada exposição. Da primeira, ocorrida em 1999, no Museum Ludwig, em Colônia, na Alemanha,⁴²⁷ até a exposição de sua curadoria (ocorrida no IMS, no Rio de Janeiro, em 2014, e no Sesc Belenzinho, em São Paulo, em 2015), ela percebeu a entrada de registros físicos do percurso criativo do artista no corpo final da obra, fazendo com que a série, com o passar do tempo, adquirisse novas configurações.

A autora pontuou como os restos dos documentos e materiais do processo criativo da série começaram a ser exibidos em conjunto com as ampliações fotográficas aprovadas pelo artista, a partir da exibição com curadoria de Rubens Fernandes Junior, ocorrida na Galeria Luciana Brito, em São Paulo, entre dezembro de 2005 e março de 2006. Contatos originais, pedaços de negativos, assim como as matrizes de negativos sobre vidro que deram origem às ampliações, além das colagens de fotografias, diapositivos e negativos sobre vidro, e das colagens sobre papel de reproduções em livros da série “Fotoformas” – cujo destino não era conhecido nem pela família do artista –, passaram a ser exibidos ao público para que este realizasse as próprias conexões.

Segundo a estudiosa, o título “Sobras” atualmente identifica todas as colagens, documentos de processo e materiais afins, que foi preservado pela família após a morte do artista. Tal expansão do corpo de obras que integram a série mostra-se como única possibilidade viável de compreensão do processo criativo do artista nesse último trabalho. Segundo ela, “a dimensão total dessa experiência criativa é revelada somente quando a perspectiva do observador se expande para incluir o processo que deu origem às *Sobras*” (ESPADA, 2018, p.155).⁴²⁸

O intuito de Espada em delinear tal movimento de ampliação do corpo de obras que compõem a série representa um problema a ser resolvido. A constatação de tal dificuldade se deu logo no início da presente pesquisa e resultou em exercício próprio de tentativa de

⁴²⁷ Na qual foram exibidas somente as 66 ampliações em papel de gelatina e prata selecionadas pelo curador alemão Reinhold Misselbeck.

⁴²⁸ Tradução livre do original: “the full dimension of this creative experience is revealed only when one’s perspective expands to include the process that gave rise to the *Sobras*”.

inventariar os diferentes objetos e documentos que compõem a série. Realizar tal sistematização possibilitou perceber certos aspectos do processo de Geraldo de Barros até então não descritos pela crítica especializada.

Antes, no entanto, de apresentar tal inventariamento, é vital repassar as principais análises críticas e diferentes configurações de exibição que foram dadas à série “Sobras”. Esse exercício visa rever a bibliografia especializada, buscando listar pontos em comum dessas análises, assim como as interpretações divergentes. As diferentes análises serão apresentadas a partir de exposições-chave⁴²⁹ no percurso de expansão da série “Sobras”, mencionadas por Heloisa Espada em seu texto.

Serão analisadas as seguintes exposições: as duas edições de *Geraldo de Barros: Fotoformas* (1999-2000),⁴³⁰ *A(s)simetrias* (2005), *Geraldo de Barros: What Remains* (2013), *Geraldo de Barros e a Fotografia* (2014) e *Fortunately, there are remains* (2017). Os livros e textos críticos publicados pelos curadores das mostras listadas acima, ou por pesquisadores convidados pela curadoria, também serão abordados a cada seção.

Neste segundo caso, incorpora-se à reflexão as considerações tecidas pelo pesquisador Tadeu Chiarelli em “Sobras: problematizando a obra de Geraldo de Barros”, produzido em função da publicação organizada por Heloisa Espada, em 2014. A breve análise de Fabiana de Barros acerca da última obra do pai, disponível na introdução ao livro *Geraldo de Barros: isso* (2013), organizado por ela, também será incluída na revisão da literatura crítica acerca da série. Assim como as considerações do gênero Michel Favre⁴³¹ a respeito do interesse que Barros demonstrou pela problemática da apropriação de imagens de arquivos, presentes no texto “O roteiro de *Sobras*” (incluído na mesma publicação).

Desta forma, este item estrutura-se da seguinte maneira. Primeiro, são revistas as principais interpretações acerca da série “Sobras”, partindo-se das exposições apontadas por Heloisa Espada, assim como das análises dos textos curatoriais e críticos realizados pelos organizadores ou por estudiosos convidados por eles. A partir de tal divisão propõe-se algumas possibilidades complementares de interpretação da série “Sobras”, elaboradas a partir dos dados levantados na organização dos documentos do processo criativo do artista.

4.1.1 *Geraldo de Barros: Fotoformas* (1999-2000):

⁴²⁹ Entende-se por isso aquelas que apresentaram certo ineditismo no que tange aos novos materiais mostrados ao público.

⁴³⁰ A terceira edição da exposição aconteceu no Sesc Pompéia, em São Paulo, em 1999. No entanto, não foi possível localizar informações detalhadas acerca desse evento.

⁴³¹ Michel Favre é casado com Fabiana de Barros.

A série “Sobras” foi exibida publicamente pela primeira vez na mostra retrospectiva *Geraldo de Barros: Fotoformas* que ocorreu sucessivamente em três locais distintos. Inicialmente, no Museum Ludwig, em Colônia, na Alemanha, entre 26 de agosto de 1999 e 25 de janeiro de 2000. Posteriormente, no Sesc Pompéia, em São Paulo, entre 3 de novembro e 3 de dezembro de 1999. E, por último, no Musée de l’Elysée, em Lausanne, na Suíça, durante os meses de julho a setembro de 2000.

Apesar de compartilharem o mesmo título, cada edição apresentou diferentes obras de Geraldo de Barros. Em comum, exibiram somente as fotografias da série “Sobras”, recém incorporadas aos respectivos acervos. O Museum Ludwig exibiu 66 fotografias desse trabalho, além de exemplares da série “Fotoformas”.

A mostra no Sesc Pompéia contou apenas com as mesmas imagens da série “Sobras” presentes no evento anterior. Todavia, em São Paulo, de forma paralela, aconteceu a exposição *Geraldo de Barros* na Galeria Luciana Brito, entre 8 de novembro de 1999 até 30 de janeiro de 2000, quando foram exibidas obras produzidas por Geraldo de Barros ao longo de toda sua trajetória, incluindo os móveis realizados a partir de seus desenhos.

Na edição ocorrida no Musée de l’Elysée, por sua vez, foram dispostas doze fotografias da série a mais do que nas duas edições anteriores. A inauguração da mostra nessa instituição aconteceu sete meses depois das precedentes. Durante esse intervalo, a família viabilizou a ampliação de mais doze exemplares do trabalho, que doou posteriormente para os museus suíço e alemão.

***

A primeira reflexão crítica acerca da série “Sobras” foi o texto “A Última Fase”, elaborado por Reinhold Misselbeck para o catálogo da mostra realizada no Museum Ludwig. A análise do autor se estruturou a partir de três pressupostos principais.

Em primeiro lugar, a condição precária de saúde do artista, atrelada às restrições nas habilidades motoras e de fala, atuaram como força motriz para a realização da série. Tal determinismo biográfico pode ser observado em inúmeros trechos, tais como “Geraldo de Barros não tinha mais possibilidades de prosseguir seu trabalho de pintura: após um derrame, estava preso à cadeira-de-rodas e mal conseguia falar”. Ou ainda, “para Geraldo de Barros, o trabalho com fotografia foi a sua realização nos seus últimos anos de vida. Ele foi sua vida. Ele estava cheio de energia, que o seu próprio corpo o impedia de utilizar” (MISSELBECK, p.74-75).

Em segundo lugar, Misselbeck enfatizou sobretudo a dimensão construtivista do trabalho e suas conexões específicas com a série “Fotoformas”:

Nos anos 50, em princípio, ele trabalhou com exposições múltiplas, associadas com rotações de câmera, com o raspar e pintar, recortar e remontar de negativos, a regularidade geométrica de seus temas, submetidos aos cânones do abstrato. Na sua última fase, ele reutilizou uma parte desta técnica, para encaixar o material fotográfico já existente nesta tradição e para produzir obras que se encontrassem numa definição entre quadro e retrato (MISSELBECK, 1999, p.74-76).

Neste sentido, de um lado, a série “Sobras” revelou, na perspectiva de Misselbeck, “uma faceta completamente nova de sua visão de artista concretista”, a partir da descoberta de novas composições abstratas em suas próprias imagens. De outro, a percepção mais restrita de conexões entre esse último trabalho e a série “Fotoformas”, provavelmente, deveu-se ao contato breve de Misselbeck com a obra de Geraldo de Barros. Os dois haviam se conhecido em 1996, na mostra *Geraldo de Barros: Photographies*, última exposição em vida do artista, ocorrida na Galeria Alexandre Mottier, em Genebra, na Suíça, onde estiveram expostas as fotografias realizadas entre as décadas de 1940 e 1950.⁴³²

Por fim, em terceiro lugar, de acordo com estudioso, Geraldo de Barros deixara de lado a pesquisa fotográfica em princípios dos anos 1950 para retomá-la somente no final da vida a partir da apropriação e releitura de acervo de imagens previamente produzidas em décadas anteriores (MISSELBECK, 1999, p.75).

Um ponto interessante da análise de Misselbeck refere-se à observação de que as amplas áreas negras e brancas, presentes em inúmeras fotografias da série, configuraram-se na característica formal mais marcante do trabalho. De acordo com o autor, Barros aplicou a racionalidade geométrica do concretismo às fotografias familiares, produzidas de forma descompromissada e livre, com o intuito de criar áreas de suspensão que destacassem os elementos essenciais da composição original de cada foto.

Ao eliminar todo excesso, e preservar certos elementos mínimos, Barros transformou os indícios referenciais das imagens apropriadas – ou seja, paisagens, objetos, pessoas etc. – em “acessórios narrativos”, partes secundárias dos novos arranjos abstratos que ordenara. Para Misselbeck, essa decisão de desvirtuar as mensagens originalmente transmitidas por aquelas imagens, demonstrou como as fotografias familiares se tornaram mera matéria-prima para o trabalho de criação do artista (MISSELBECK, 1999, p.77-78).

---

⁴³² Informação repassada via correio eletrônico à autora por Roberto Vignolla, diretor-sócio da Galeria, em 30 jan. 2017.

4.1.2 *A(s)simetrias* (2005):⁴³³

Os “bastidores” da série “Sobras”, ou seja, os documentos e materiais utilizados no seu processo de criação começaram a emergir publicamente na exposição *A(s)simetrias*, organizada por Rubens Fernandes Junior, na Galeria Luciana Brito, em São Paulo, entre 12 de dezembro de 2005 a 11 de março de 2006. A mostra contou com exemplares das séries “Fotoformas” e “Sobras” – dispostos no térreo da Galeria –,⁴³⁴ além das pinturas concretas dos anos 1950, dos quadros em fórmicas da década de 1980, e das pinturas a partir da apropriação de imagens do universo da publicidade, realizadas entre as décadas de 1960 e 1970.

Figura 128: Registro da exposição *A(s)simetrias*. Galeria Luciana Brito, 2005.⁴³⁵

A proposta de curadoria visou colocar a produção derradeira de Geraldo de Barros em diálogo com as produções anteriores e mais conhecidas. Segundo Fernandes Junior, tais conexões visaram mostrar que “em toda sua carreira, há um mesmo pulsar”.⁴³⁶ Dessa forma, em uma parede, obras de diferentes séries estavam organizadas em três níveis. No alto, os trabalhos construtivos dos anos 1980. No nível intermediário, as fotografias da série “Fotoformas”. E, à altura dos olhos do espectador médio, as imagens da série “Sobras”, que foram dispostas em grupos de quantidades variadas, sob a proteção do que parece ser uma

⁴³³ Os dados apresentados nesta seção foram obtidos a partir da publicação *Geraldo de Barros: Sobras mais Fotoformas*, de 2006, organizada por Rubens Fernandes Junior; da reportagem realizada por Fábio Cypriano para o jornal *Folha de S. Paulo* e dos dados disponíveis no *site* da Galeria Luciana Brito. Tentativas de entrevistar Fernandes Junior, e de ter acesso ao acervo da Galeria Luciana Brito, foram realizadas em mais de uma ocasião sem sucesso.

⁴³⁴ No que tange à série “Sobras”, foram exibidas 93 fotografias das 380 existentes (segundo inventariamento existente na ocasião).

⁴³⁵ Fonte: <<http://www.lucianabritogaleria.com.br/exhibitions/68>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

⁴³⁶ Entrevista concedida por Rubens Fernandes Junior ao jornal *Folha de S. Paulo* (CYPRIANO, 2005).

mesma moldura de *passe-partout*, como se pode observar a partir de registro da mostra (Figura 128).⁴³⁷

Figura 129: Registro da exposição *A(s) simetrias*. Galeria Luciana Brito, 2005.⁴³⁸

De certa maneira, a escolha por exibir as imagens da série aglomeradas em uma mesma moldura parece ter tido o intuito de enfatizar a dimensão experimental e intuitiva do trabalho de criação da série “Sobras”. Neste sentido, tais aproximações intencionaram emular certo movimento de conexão entre as imagens que o próprio artista teria vivenciado durante a apropriação e manipulação daquele arquivo fotográfico.

Essa ênfase no caráter processual do percurso criativo de Geraldo de Barros igualmente podia ser percebida na vitrine nomeada pelo curador como “Sala de Processo”, na qual era possível “acompanhar” o trabalho de conformação das colagens da série “Sobras” (Figura 129).

***

Na publicação, lançada após a exposição, Rubens Fernandes Junior dividiu a série “Sobras” em três subséries: as *Sobras*, as *Sobras (vidros)* e as *Sobras (colagens)*.

A primeira categoria foi representada no livro pelas ampliações fotográficas em papel de gelatina e prata das colagens de negativos entre placas de vidro. Apesar de não haver menção aos negativos sobre vidro, infere-se que eles tenham sido incluídos nessa subdivisão provavelmente por terem sido considerados peças de trabalho para a produção das fotografias.⁴³⁹

⁴³⁷ Na publicação, organizada pelo autor, pôde-se observar essa mesma lógica conectiva a partir da qual diferentes fotografias compartilharam uma mesma moldura na exposição. Por exemplo, as fotografias da série nas quais estão figuradas diferentes cenas com árvores foram dispostas em páginas consecutivas no livro, e colocadas em um suporte comum na mostra (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.46-54).

⁴³⁸ Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=zGY9d8cnOA4>>. Acesso em: 07 mai. 2018.

⁴³⁹ As 249 colagens de negativos sobre vidro da série “Sobras” foram exibidas ao público pela primeira vez somente na exposição organizada por Heloisa Espada, como será analisado a seguir.

A subsérie seguinte, *Sobras (vidros)* diferenciou-se, segundo Fernandes Junior, pelo fato de não ser composta por matrizes reproduzíveis como a primeira, mas de peças únicas. Nessa segunda categoria, foram incluídas tanto as colagens de fotografias entre placas de vidro, quanto as colagens de negativos mesclados com diapositivos e fotografias entre placas de vidro.

Por fim, no grupo *Sobras (colagens)*, o autor reuniu as colagens fixadas sobre papel que Geraldo de Barros fizera a partir da releitura de algumas de suas próprias imagens.

***

A ênfase experimental, o caráter processual, a atitude antinaturalista, a dessacralização do referente original dos registros, a descoberta de novas imagens em suas próprias fotografias por meio de “pequenas e precisas intervenções”, são características que Rubens Fernandes Junior observou como dados comuns entre as séries “Fotoformas” e “Sobras”. Para ele, em conjunto, tais qualidades constituíram a peculiar “sintaxe inquieta” de Geraldo de Barros (FERNANDES JUNIOR, 2006a).

No entanto, apesar da farta partilha de características entre os trabalhos, para o estudioso, diferentes motivações impulsionaram o artista a realizar cada um deles. Em sua visão, as imagens das Fotoformas provieram do “confronto entre a extrema racionalidade” de Geraldo de Barros e “sua necessidade experimental” (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.23). Já na série “Sobras”, “suas imagens fotográficas são fruto de sua limitação física em permanente confronto com seu ímpeto criativo (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.39).

Desta maneira, na interpretação do pesquisador, a série “Sobras” teria sido fruto, em particular, do estado debilitado de saúde e do quadro emocional melancólico do artista nos últimos anos de sua vida.⁴⁴⁰ Para ele, Barros buscou encontrar novas imagens em suas fotografias antigas com o objetivo de não apenas expressar “a nostalgia de um tempo passado”, mas também de lutar contra certa “melancolia passiva e complacente” e de sublimar sua condição física (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.39).

De acordo com o pesquisador, os amplos espaços negros e brancos, que eram a principal peculiaridade formal da série “Sobras”, apresentavam duas funções: de um lado atuavam como elementos construtores do espaço – por meio do contraste entre luz e sombra –, ou seja, as áreas negras representariam a privação da luz, e as brancas o seu excesso. De outro, resultavam em brechas de sentido que se abriam para serem completadas pela imaginação dos espectadores.

---

⁴⁴⁰ Postura drasticamente distinta das fotografias que realizara em sua juventude, quando o artista se guiara, de acordo com Rubens Fernandes Junior, por impulsos calcados em seus posicionamentos artísticos.

As áreas vazias das colagens da série “Sobras” permitiriam que o público depreendesse novos significados a cada vez que se colocasse em confronto com tais imagens (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.37).

Por meio dessa estratégia, Barros anulou qualquer resquício factual das fotografias, e eliminou a função documental das mesmas, ao instaurar nesses “interstícios a sintaxe construtivista que o acompanhou por toda a vida”. Além disso, através desses espaços vazios, a tristeza que Rubens Fernandes Junior depreendeu na série, teria emergido. Para ele, por intermédio de tal recurso plástico, Barros conduziu “seu trabalho em direção a uma contemplação melancólica”. Esses procedimentos também fizeram com que tudo fosse silêncio e recolhimento naquelas fotografias (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.37-38).

Em sua análise, o estudioso destacou ainda certas fotografias de esquiadores como exemplo característico da capacidade construtiva de Geraldo de Barros de introduzir a ideia de movimento em imagens estáticas por meio de sutis estratégias de intervenção. Sem se referir a nenhuma de forma específica, ele enumerou diferentes procedimentos que foram acionados pelo artista nesse corpo de imagens: a superposição e colagem de imagens distintas (por meio das quais, para o pesquisador, Barros radicalizou a experiência da montagem, da justaposição e da fragmentação de imagens);⁴⁴¹ a visão superior;⁴⁴² os recortes grosseiros dos personagens,⁴⁴³ entre outros.

Para Rubens Fernandes Junior, tais colagens demonstraram igualmente a vontade de Geraldo de Barros de sublimar a condição de limitação motora a qual estava submetido. A imobilidade física do artista teria sido a motivação por trás do gesto de se apropriar de imagens nas quais apareciam pessoas esquiando, e de manipula-las com o intuito de enfatizar a impressão de deslocamento. Nesse espaço visual construído a partir de sua capacidade imaginativa, Barros teria a possibilidade de reconciliar seus anseios internos com a realidade contingente que o circundava (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.37).

---

⁴⁴¹ Em *Sobras 086* (Figura 371), é possível observar a exploração de defeito originalmente presente no negativo escolhido para ampliação como estratégia aparente de montagem (Figura 372). Ou seja, provavelmente, durante o registro das cenas, os dois frames se sobrepuseram na câmera. Dessa forma, a intervenção do artista consistiu meramente na constatação de tal falha, pois ele não precisou intervir para justapor as duas imagens. Já em *Sobras 107* (Figura 383), é possível observar certa ilusão de profundidade como resultado da sobreposição de negativos com registros de esquiadores a diferentes distâncias da câmera (Figura 384), o que gerou proporções de corpos variadas.

⁴⁴² Como exemplo desse recurso, verifique *Sobras 122A* (Figura 396) e *Sobras 122B* (Figura 398).

⁴⁴³ Direcionamento presente em *Sobras 192* (Figura 447).

Figura 130: *Sobras 022*.⁴⁴⁴ Figura 131: *Sobras 022*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Um exercício de aplicação dos apontamentos de Rubens Fernandes Junior foi esboçado para exemplificar como as áreas negras e brancas conferiram dinâmicas visuais próprias às colagens da série “Sobras”. Observe as transformações efetuadas entre as *Sobras 022* (Figura 130) e *Sobras 059* (Figura 132). Tais colagens provavelmente foram produzidas a partir do mesmo negativo duplicado por Ana Moraes a pedido de Geraldo de Barros.⁴⁴⁵ Todavia, apesar dessa origem compartilhada, elas sofreram intervenções que lhes conferiram resultados drasticamente opostos.

Em *Sobras 022*, o artista optou por suprimir somente duas pequenas porções do negativo: um trecho irregular localizado no topo da imagem e outro ainda menor situado na base do quadro. O espaço vazio ficou descoberto na placa de vidro, o que resultou no surgimento de áreas negras na ampliação final. Perceba como tais decisões conferiram ao cenário em *Sobras 022* uma dimensão relativa aparentemente maior do que o aspecto encolhido que ele apresenta em *Sobras 059*.

Nessa segunda colagem, Barros seguiu caminho alternativo, excluindo parcela maior de elementos da imagem original. Essa solução, isoladamente, não resultou em diferença significativa. Ela precisou ser atrelada ao procedimento de vedar por completo o restante do quadro com fita adesiva preta, e à decisão de escurecer as baixas luzes da cena, de forma mais acentuada. Em conjunto, esses três fatores conferiram a essa colagem características antagônicas a *Sobras 022*.

⁴⁴⁴ Imagem resultante do escaneamento e revelação digital dos negativos sobre vidro que integram a série “Sobras”. Tais matrizes ainda não foram ampliadas pela família apesar de terem sido aprovadas por Geraldo de Barros. Fonte: <www.geraldodebarros.com.br>. Acesso em: 23 mai. 2016. Válido para todas as fotografias da série “Sobras” – listadas neste trabalho – que não integram o acervo do Sesc-SP.

⁴⁴⁵ Pressupõe-se que tais colagens tenham sido produzidas a partir do mesmo negativo duplicado por Ana Moraes a pedido de Geraldo de Barros. Ou seja, supõe-se que ela fotografou uma cópia ampliada a partir do negativo original para reconvertê-la em matriz reproduzível, como foi o caso das *Sobras 024* (Figura 330) e *Sobras 057* (Figura 328), como demonstrado no capítulo III.

Figura 132: *Sobras 059*. Figura 133: *Sobras 059*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

A segunda estratégia garantiu que não vazasse nenhuma luz através das áreas bloqueadas sobre o papel fotográfico durante a ampliação, o que acarretou na disposição da cena em uma vasta superfície branca. O tamanho exacerbado dessa área de suspensão foi obtido de forma deliberada por Barros, que manipulou o espaço visual ao jogar com o controle da escala dos elementos da composição, fazendo com que a mesma paisagem retratada em *Sobras 022* parecesse muito menor nessa segunda colagem.

A segunda estratégia de escurecer ainda mais certas parte da cena, por sua vez, tornou menos discerníveis os elementos principais da paisagem – compostos pela edificação ao fundo e pela charrete acoplada a um vagão de condução de passageiros, no primeiro plano –, que adquiriram, por tal motivo, aparência ainda mais tímida frente à ampla superfície branca que domina o quadro.

4.1.3 *Geraldo de Barros: What Remains (2013) e Fortunately, there are remains (2017)*

Duas mostras tematizando as produções fotográficas de Geraldo de Barros foram organizadas pela curadora inglesa Isobel Whitelegg. A primeira, *What Remains*, aconteceu na The Photographer's Gallery, em Londres entre 8 de janeiro e 7 de abril de 2013. E a segunda, *Fortunately, there are remains*, ocorreu entre 25 de fevereiro e 8 de abril de 2017, na *Document Space*, em Chicago.

Segundo Isobel Whitelegg, Geraldo de Barros concentrou-se sobre a fotografia em dois períodos de sua trajetória: durante a produção da série “Fotoformas”, que ela localizou entre 1949 e 1951, e durante a série “Sobras” nos dois últimos anos de sua vida, entre 1996 e 1998. Para a autora, em conformidade com as análises anteriores, esse último trabalho foi provocado pelo interesse conquistado pela série “Fotoformas” desde a exposição ocorrida no Musée de l’Elysée em 1993. Essa nova atenção do circuito nacional e estrangeiro serviu como estímulo para o artista retomar a pesquisa fotográfica a partir dos mesmos anseios que o guiaram durante

a juventude. Inclusive, de acordo Whitelegg, a estratégia de composição a partir do recorte de negativos teria sido um eco da série “Fotoformas” (WHITELEGG, 2013, p.1-3).

Figura 134: Registro da exposição *What Remains*. The Photographer's Gallery, 2013.⁴⁴⁶

Em ambas curadorias, no que tange à série “Sobras”, a pesquisadora pareceu dar prosseguimento às considerações gerais tecidas por Rubens Fernandes Junior, partindo das três subdivisões apontadas pelo brasileiro como eixo da apresentação desse trabalho ao público internacional. Dessa maneira, organizou os grupos a partir dos materiais utilizados na produção das colagens. O primeiro incluiu as ampliações em papel de gelatina e prata, produzidas a partir das colagens de negativos recortados sobre placas de vidro. O segundo, também intitulado *Vidros*, englobou as montagens de fotografias, contatos esmaecidos e negativos sobre placas de vidro que resultaram em foto-objetos, de acordo com Whitelegg. O terceiro, por fim, foi composto pelas colagens realizadas a partir da apropriação das imagens presentes no livro que continha cem fotografias da série “Fotoformas” eleitas por Barros, publicado pela Editora Raízes, em 1994. Por tal motivo, para a autora, nesse último grupo as conexões com a série da década de 1940 foram mais diretas (WHITELEGG, 2013, p.2-3).

Nos textos produzidos para as duas exposições, Isobel Whitelegg reforçou a leitura esboçada por Rubens Fernandes Junior, que enfatizara o caráter experimental e intuitivo do processo de criação de Geraldo de Barros na série em questão. Da mesma maneira, na edição de 2013, tal qual o estudioso, ela dispôs alguns vestígios físicos dos testes realizados pelo artista, para que o público pudesse compreender mais facilmente os mecanismos poéticos acionados durante a produção das colagens. Um dos registros do evento mostra como foram agrupados restos de papéis recortados, peças de negativos sobre vidro, assim como cópias nos formatos originais dos negativos utilizados nas colagens (Figura 134).⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Fonte: <<http://www3.panomatics.com/nextgen/lon/thephotographersgallery/003/index.html>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

⁴⁴⁷ No documentário *Sobras em obras: Geraldo de Barros*, dirigido por Michel Favre, de 1999, é possível acompanhar parte do encontro de Geraldo de Barros e sua filha Fabiana com o curador suíço Charles-Henri Favrod. Nessa sequência, pode-se averiguar que o artista também se utilizou das ampliações fotográficas dos negativos apropriados na série em seus formatos originais, ou seja, em preto

Figura 135: Registro da exposição *What Remains*. The Photographer's Gallery, 2013.⁴⁴⁸

A partir das demais imagens da exposição, pôde-se averiguar também que os exemplares de ambas as séries foram ordenados de forma contínua nas paredes da Galeria. Arranjo que ia ao encontro do texto curatorial que sublinhava as fortes ligações e diálogos estabelecidos pelo artista, entre os dois momentos nos quais explorara o meio fotográfico de forma programática. A título de exemplo, na Figura 135, a primeira obra, localizada na extrema esquerda do quadro, era *Sobras gdb_9027* (Figura 208), uma das colagens sobre papel da série “Sobras” pertencentes ao acervo da Galeria Luciana Brito.⁴⁴⁹ No meio encontravam-se ampliações fotográficas desse último trabalho aprovadas por Geraldo de Barros. No polo direito, por sua vez, observava-se *Homenagem a Stravinsky*, de 1949, pertencente à série “Fotoformas”.

Para o presente estudo, o ponto alto da leitura de Isobel Whitelegg está concentrado na apreciação a respeito do privilégio vivenciado por Geraldo de Barros de ser testemunha de seu processo de historização. Essa constatação corrobora a importância atribuída, no capítulo III, ao par de procedimentos que o artista acionou na série “Sobras”: se, de um lado, ele se retirou de todas as fotografias para as quais anteriormente posara, de outro, se manteve na única na qual aparecia portando uma câmera que, por sua vez, bloqueava seu semblante.

Em certa medida, o que aqueles registros preservaram não poderia jamais ser recuperado, tampouco modificado. Suas fotografias e sua autoimagem foram cristalizadas no passado pelas leituras críticas e pelo transcorrer da vida. Contudo, suas ações no presente, as releituras poéticas que realizou daquele material, lhe deram a oportunidade de reescrever sua

---

e branco ou colorido. Elas serviram de guia para a ordenação das peças sobre vidro, e auxiliaram Favrod a compreender os procedimentos executados por Barros em cada colagem.

⁴⁴⁸ Fonte: <<http://www3.panomatics.com/nextgen/lon/thephotographersgallery/003/index.html>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

⁴⁴⁹ No item 4.3.4 *Colagens de fotografias e imagens recortadas de livros sobre papel* será demonstrado como esses materiais foram transformados em suportes de experimentações para Geraldo de Barros, e não necessariamente representavam etapas finais do processo criativo do artista, não sendo portanto obras – no sentido tradicional do termo – tais como as fotografias das séries “Fotoformas” e “Sobras”.

própria história.⁴⁵⁰ Dentre os futuros espectadores de suas imagens, o artista foi quem ocupou o primeiro lugar da fila. Ele foi o primeiro a tornar mais complexa a operação de ser colocado nos escaninhos da História da Arte, “seu próprio processo de historização” (WHITELEGG, 2017, p.3).

Fenômeno que Duchamp, por seu turno, descrevera como o julgamento que a história impõe a qualquer artista ao definir “as virtudes de uma obra de arte, através de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista (DUCHAMP, 2013, p.72).

Longe de aceitar passivamente esse lugar e o “valor social” que lhe estavam sendo conferidos pelas narrativas tecidas pela crítica, nesse último autorretrato Geraldo de Barros aparece munido da câmera – elemento metonímico de todo meio fotográfico – para reescrever sua própria história a partir de um olhar que se direcionou aos registros do passado para atualizá-los no presente da nova intervenção poética.

***

Arelado à exposição *Geraldo de Barros: What Remains*, ocorrida em 2013, foi lançado o catálogo *Geraldo de Barros: Fotoformas – Sobras*, organizado pelo curador-chefe do Musée de l’Elysée na ocasião, Daniel Girardin. A publicação listou as 195 fotografias do artista pertencentes ao acervo suíço naquele momento.⁴⁵¹ E contou com o texto “Da abstração ao sentido da forma, uma experiência fotográfica no Brasil moderno”, originalmente escrito por Girardin para o livro organizado por Misselbeck, em 1999. Na primeira versão, o pesquisador enfatizara as diferentes, e até mesmo contraditórias, referências acionadas por Barros na série “Fotoformas” (nomes como Max Bill, Paul Klee e Moholy-Nagy foram alguns exemplos citados). Na análise mais recente, foi incluído trecho a respeito da série “Sobras”.

Nessa reflexão é possível observar as mesmas teses que orientaram aquelas de Misselbeck. Da mesma maneira, Girardin também pontuou que na série “Sobras” Geraldo de Barros se guiou pelos valores de racionalidade e geometria da Arte Concreta, que inspiraram todo o restante de sua obra. Além disso, também concedeu demasiada ênfase às condições precárias da saúde do artista que, apesar dessas limitações, teria encontrado “nova energia” para

⁴⁵⁰ Tradução livre do original: “It hopes to convey the attitude of an artist who, fortunate enough to be witness to the beginnings of his own historicisation, chose to submit his photographic practice to a further degree of chronological disobedience” (WHITELEGG, 2013, p.1).

⁴⁵¹ Dentre as quais: 56 tiragens *vintage* da série “Fotoformas”, produzidas entre 1947 e 1954, por Geraldo de Barros; 8 originais tardios da mesma série, ampliados por Joaquim Cunha Bueno mediante autorização do artista, em 1977; 53 originais tardios da série “Fotoformas”, ampliados por Christophe Brandt, sob autorização do artista, em 1993. E 78 tiragens *vintage* da série “Sobras”, também ampliadas por Brandt em 1998 (GIRARDIN, 2013, p.112-113).

retomar a prática fotográfica, “abandonada na metade da década de 1950”, por conta da visibilidade internacional conquistada pela série “Fotoformas”, no início da década de 1990.⁴⁵²

Ainda, segundo Girardin, as grandes áreas brancas e negras das fotografias da série “Sobras” representariam os dilemas artísticos e humanos que afligiram o artista nos últimos anos de vida. Neste sentido, para o autor, Barros teria “criado condições para uma forma de abstração assombrada pelos fantasmas de sua arte e por sua condição humana” (GIRARDIN, 2013, p.11).⁴⁵³

4.1.4 *Geraldo de Barros: isso (2013)*

No livro *Geraldo de Barros: isso* (2013), organizado por Fabiana de Barros, foram incluídas somente as fotografias em preto e branco,⁴⁵⁴ denominadas como *Sobras* por Rubens Fernandes Junior, e as colagens sobre vidro, identificadas pelo pesquisador por *Sobras (vidros)*. Não são citadas as colagens sobre papel – que o mesmo chamou de *Sobras (colagens)*.⁴⁵⁵

De acordo com Fabiana de Barros, a principal característica visual da série “Sobras” são os jogos visuais representados pelas grandes áreas negras e brancas. Para ela, esse tipo de composição começou a ser explorado pelo pai nos últimos quadros em fórmica, produzidos nos anos anteriores, sobretudo, após a série “Jogos de Dados”, quando as pinturas se tornaram em sua maioria brancas e negras. Além disso, os materiais utilizados nas fórmicas, na interpretação de Fabiana de Barros, possuíam para seu pai “o mesmo sentido e significado da fotografia ou dos móveis, isto é, o de um suporte próprio à era da reprodutibilidade e socialização da arte” (BARROS, 2013g, p.9-14).

Outro ponto semelhante entre os trabalhos diz respeito à presença de um assistente para auxiliar o artista a executar as tarefas necessárias para a produção das obras, uma vez que ele estava impossibilitado de fazê-lo devido às limitações motoras decorrentes das isquemias. Por fim, para Fabiana de Barros, o título “Sobras” embutiu as “noções de morrer, limpar as gavetas, usar as sobras de uma vida inteira” (BARROS, 2013g, p.9-14).

⁴⁵² Tradução livre do original: “After the exhibition *Geraldo de Barros peintre et photographe*, at the Musée de l’Elysée in 1993, the artist, whose health was already impaired, found a new energy and returned to the practice of photography dropped in the middle of the fifties to focus on graphic design, furniture design and painting” (GIRARDIN, 2013, p.10).

⁴⁵³ Tradução livre do original: “Leaving ample space for the black forms of imagination, oblivion or self-censorship in his photo-collages, photomontages or photograms, de Barros created the conditions for a form of abstraction haunted by the ghosts of his art and by his human condition” (GIRARDIN, 2013, p.11).

⁴⁵⁴ As fotografias da série presentes no livro organizado por Fabiana de Barros foram as mesmas selecionadas por Favre para o documentário *Sobras em obras: Geraldo de Barros* (FAVRE, 2013, p.37).

⁴⁵⁵ No inventário feito para o IMS por Fabiana de Barros e Michel Favre, tais colagens tampouco foram listadas. Elas pertencem à coleção particular de Fabiana de Barros e não foram repassadas à instituição.

Na mesma publicação, Michel Favre relatou que, em 1993, por ocasião da abertura da exposição *Fotoformas*, no Musée de l'Elysée de Lausanne, Geraldo de Barros e a esposa Electra foram visitar a filha Fabiana e ele na Suíça. Nessa ocasião, Barros e Favre tiveram a oportunidade de conversar longamente sobre projetos futuros e questões ligadas às artes em geral, tais como a reapropriação de imagens no cinema ou o uso de arquivos familiares por artistas. Favre assinalou que as dificuldades físicas de Barros não o impediram de expor suas ideias, nem de demonstrar caloroso interesse pelos recentes documentários do gênero, que tensionavam as fronteiras entre ficção e documental.

Ainda de acordo com Favre, a exposição do Musée de l'Elysée, que ocorrera em 1993, e a publicação do livro da Editora Raízes no ano seguinte, representaram papel significativo na retomada de Geraldo de Barros de sua pesquisa fotográfica. Processo que, segundo o gênero, se adequou perfeitamente aos impedimentos físicos que limitavam os movimentos do artista:

Geraldo conseguia desenvolver um trabalho artístico que lhe fosse possível: dirigia uma assistente que, segundo suas instruções, decupava negativos de família. O artista buscava esse material numa gaveta ao alcance da mão a partir da poltrona na qual passava a maior parte do tempo (FAVRE, 2013, p.35-37).

Mesmo que a série “Sobras” tenha surgido da vontade de Geraldo de Barros, “sempre presente, de criar apesar dos imprevistos da vida”, as diversas condicionantes biográficas não necessariamente explicam a fatura das fotografias em questão. Os quadros em fórmica, por exemplo, que foram produzidos logo após Barros sofrer a primeira isquemia, no final da década de 1970, contaram com o auxílio de José Soares, o Zezinho, responsável por executar os esboços fornecidos pelo artista. Essas obras, contudo, nunca foram submetidas a leituras calcadas nas condições de saúde do artista. Em geral, foram interpretadas em função da retomada dos ideais da arte concreta, empreendida por Barros a partir do final da década de 1970.

4.1.5 Geraldo de Barros e a Fotografia (2014)

Na exposição *Geraldo de Barros e a fotografia* (2014), organizada pela pesquisadora Heloisa Espada, foram exibidas sessenta ampliações em papel de gelatina e prata da série “Sobras”. Dentre elas, a maior parte dos exemplares pertencia ao acervo do Sesc-SP. Contudo, em função do evento, a autora solicitou que algumas das cópias de trabalhos,⁴⁵⁶ que não

---

⁴⁵⁶ Presentes, em regime de comodato, no acervo do IMS.

coincidiavam com as opções selecionadas por Reinhold Misselbeck, fossem emolduradas para a mostra, mediante os mesmos padrões das cópias do Sesc-SP.⁴⁵⁷

Na mesma sala também foi exposto o conjunto completo de 249 colagens de negativos,⁴⁵⁸ assim como o bloco menor de colagens de fotografias e negativos sobre vidro.⁴⁵⁹ A disposição estruturada por Heloisa Espada consistiu em exibir lado a lado todas as colagens sobre placas de vidro da série e não teve o intuito de emular qualquer aspecto processual ou movimento intuitivo que Geraldo de Barros possa ter tido na realização desse trabalho, como ocorreu nas propostas de curadoria de Rubens Fernandes Junior e Isobel Whitelegg.

Na publicação *Geraldo de Barros e a fotografia*, de 2014, organizada pela autora, foram exibidas diversas fotografias em preto e branco, algumas colagens de negativos sobre vidro, assim como poucas colagens de negativos, diapositivos e fotografias sobre vidro, que foram separadas em categoria à parte (denominada *Vidros*), seguindo provavelmente a divisão estabelecida por Rubens Fernandes Junior. A autora não mencionou as colagens sobre papel.⁴⁶⁰

4.1.6 “Sobras: problematizando a obra de Geraldo de Barros”: a alternativa alegórica.

No texto “Sobras: problematizando a obra de Geraldo de Barros”, o estudioso Tadeu Chiarelli se debruçou novamente sobre a problemática da apropriação.⁴⁶¹ Segundo ele, essa última produção de Barros exige uma atenção maior por parte de pesquisadores e críticos, devido às incoerências que afirmou perceber nos esforços de interpretação, até então realizados, sobre esse corpo de imagens.

⁴⁵⁷ Não foi possível confirmar o número total, nem quais imagens específicas foram escolhidas pela curadora.

⁴⁵⁸ Presentes no acervo do IMS, em regime de comodato.

⁴⁵⁹ Pertencentes ao acervo pessoal de Fabiana de Barros.

⁴⁶⁰ No livro *Geraldo de Barros: isso*, de 2013, organizado por Fabiana de Barros, está apresentada divisão semelhante. Tampouco há menção das colagens sobre papel.

⁴⁶¹ Há quase três décadas, o estudioso Tadeu Chiarelli empreende esforços para tentar compreender a multifacetada questão da apropriação como operação poética adotada por artistas em seus processos criativos. O estudioso interpela esse fenômeno a partir de série de questionamentos, entre os quais: como tal procedimento impõe qualidades à obra, participando de sua configuração? Qual o contexto histórico no qual determinado artista estava inserido e qual o conjunto de fatores que o levou a fazer uso dessa estratégia? Quais as intenções dele ao recorrer à apropriação? Quais os significados resultantes dessa escolha? Nesse sentido, o pesquisador atua a partir de diferentes frentes: tanto no âmbito da produção teórica de conhecimento acadêmico – a partir da publicação de artigos, textos críticos e monografias sobre a produção de artistas específicos, como Jorge de Lima, Alberto da Veiga Guignard, Nelson Leirner, entre outros –, quanto por meio da organização e curadoria de exposições que abordam a questão da apropriação na arte brasileira a partir de perspectivas mais panorâmicas – como exemplo, pode-se citar as duas edições de *Apropriações*, realizadas no Paço das Artes, em São Paulo, em 1990 e 1991; a *Apropriações/Coleções*, exibida em 2002, no Santander Cultural, em Porto Alegre; e a *O Artista como Autor/O Artista como Editor*, que ocorreu no MAC-USP Ibirapuera, de 2013 a 2015.

A primeira incoerência que observou estava nas reflexões sobre o conjunto de procedimentos por meio dos quais Barros recorreu à apropriação. Ao analisar a conduta adotada pelo artista na série “Sobras”, Chiarelli enumerou as três estratégias que considerava norteadoras nesse trabalho: deslocamento espaço-temporal, justaposição de imagens e suspensão.

O deslocamento espaço-temporal estaria na transposição daquelas fotografias, antes esquecidas numa gaveta para o espaço de destaque da galeria, assim como da função de fazer referência a um acontecimento do passado para sua recriação no presente; o procedimento de justaposição se daria a partir de pedaços de diferentes fotografias, diapositivos ou negativos agrupados em um mesmo suporte; por fim, o efeito de suspensão teria sido obtido não apenas pela retirada de pedaços das imagens (o que comprometeu o enunciado original das mesmas), mas também quando o artista, em diversos momentos, circundou aqueles fragmentos de fotografias com amplas áreas vazias negras ou brancas (CHIARELLI, 2014, p.210).

De acordo com o autor, essas operações foram apontadas por José Luis Brea como “as novas estratégias alegóricas da arte”, que começaram a ser incorporadas amplamente por artistas, sobretudo a partir dos anos 1970 (BREA, 1991 apud CHIARELLI, 2014, p.209).

No entanto, na leitura de Chiarelli, as razões que levaram tal corrente de artistas, conhecida como “apropriacionista”, a recorrer a tais procedimentos, não se aproximam das motivações de Barros. Na série “Sobras”, o autor não percebeu a mesma “razão cínica”, que guiara o projeto daqueles artistas.⁴⁶² Por essa razão, concluiu que tal ausência de cinismo e ironia na série “Sobras” abriria uma primeira lacuna interpretativa, que comprovava a imprescindibilidade de análises mais profundas sobre tal produção (CHIARELLI, 2014, p.210).

Figura 136: *Fênix*. São Paulo, 1949. Acervo SESC-SP.⁴⁶³

⁴⁶² Cujo propósito era o de questionar o *status quo* da arte daquela época a partir de obras marcadas fortemente pelo teor irônico de suas propostas (FOSTER, 2014 apud CHIARELLI, 2014, p.201).

⁴⁶³ Fotografia em papel de gelatina/prata (desenho sobre negativo com ponta-seca e nanquim). Fonte: ESPADA (org.), 2014, p.79.

Chiarelli também observou certa incongruência na interpretação de Rubens Fernandes Junior quando este afirmou que o tom fortemente melancólico da série “Sobras” resultara sobretudo das limitações físicas de Barros, que o teriam levado a se voltar para o passado em uma postura nostálgica de revisão de sua vida e de toda sua obra.

De um lado, Chiarelli concordou com Fernandes Junior acerca do sentimento de melancolia que se desprenderia daquelas imagens. Contudo, divergiu quanto à ligação estabelecida entre essa característica específica da obra e a conjuntura biográfica do artista naqueles últimos anos de vida. Chiarelli explicou a contradição dessa afirmação, mostrando como tal melancolia já estava presente na série “Fotoformas”, realizada durante a juventude de Geraldo de Barros, e nas pinturas das décadas de 1960 e 1970.

Figura 137: *Homenagem a Paul Klee*. São Paulo, 1949c. Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins.⁴⁶⁴

A fotografia *Fênix* (Figura 136) foi um dos exemplos citados por Tadeu Chiarelli. Nessa imagem, produzida a partir da apropriação de uma fotografia que Barros realizara enquanto transitava por um cemitério⁴⁶⁵ (dado que pode ser depreendido das lápides visíveis na imagem), Chiarelli percebeu certa alegoria de vida e morte elaborada a partir da junção dos elementos visuais registrados durante a captura da imagem aos acrescentados posteriormente, diretamente no negativo, por meio de incisões de gravura e de desenhos feitos a nanquim.⁴⁶⁶

Para o estudioso, a constatação de tais conversações com questões desalentadoras como a morte e a transitoriedade da vida, que Barros empreendera poeticamente, desestabilizaria o

⁴⁶⁴ Desenho sobre negativo com ponta-seca e nanquim. Essa fotografia também foi realizada a partir de negativo produzido no Cemitério da Quarta Parada. Fonte: FERNANDES JUNIOR (org.), 2006b, p.36.

⁴⁶⁵ Trata-se do Cemitério da Quarta Parada localizado entre os bairros Brás, Tatuapé, Belenzinho e Mooca, na cidade de São Paulo.

⁴⁶⁶ Em raciocínio similar, perceba como *Sobras 185* (Figura 436) contém a alegoria do arquivo a ser desbravado. A fotografia mostra Barros encarando sua imagem especular na superfície externa de uma gaveta fechada, a “mesma” que foi reaberta no processo de criação da série “Sobras”, quando ele novamente se debruçou sobre seu arquivo de fotografias familiares. O caráter ruinoso da memória, das suas “sobras”, seria representado pelas manchas negras, obtidas a partir da supressão de elementos da composição, que impossibilitariam o fechamento do sentido da imagem.

retrato unívoco – em geral, pintado pela crítica⁴⁶⁷ – de um artista motivado *somente* por convicções otimistas e utópicas em relação ao futuro do país e à capacidade de transformação social operada a partir da arte concreta.

Em *Homenagem a Paul Klee* (Figura 137),⁴⁶⁸ o pesquisador verificou outra faceta típica do procedimento de apropriação, que consistia na alusão ao estilo do artista homenageado, o que configura-se novamente em uma atitude de cunho alegórico. Dado que, segundo o autor, comprovava ainda mais a necessidade de se empreender análise profunda da obra de Barros a partir de tais procedimentos alegóricos de apropriação (CHIARELLI, 2014, p.210).⁴⁶⁹

Ou seja, para Chiarelli, o acento melancólico não foi um elemento peculiar à configuração das colagens que integram a série “Sobras”. Pelo contrário, diferente do proferido de forma majoritária pelas principais análises críticas, Barros não poderia ser definido somente como um artista ligado às vertentes construtivas históricas, e ao seu projeto utópico de transformação da realidade por meio da arte.

Para ele, somente ao abarcar a “potência ao mesmo tempo construtora e destruidora” que será possível compreender de forma mais plena algumas produções de Geraldo de Barros. Segundo Chiarelli, é necessário perceber o viés não projetivo da obra dessa artista, e certa “atitude melancólica e desesperançada perante a arte e a vida”. Atitude que para o pesquisador, Barros não teria tido somente na série “Sobras”, mas também em algumas imagens da série “Fotoformas” e nas pinturas das décadas de 1960 e 1970 (CHIARELLI, 2014, p.209).⁴⁷⁰

Caberia a poética de Geraldo de Barros nos escaninhos da arte concreta, estabelecida como a vertente que implantaria o projeto construtivo brasileiro? Para que coubesse, seria necessário não perceber *Sobras* como alegorias, nem aquelas fotografias do final da década de 1940 como tentativas (de resto, infrutíferas) de superação da finitude da vida. E essa operação de vestir a obra de Geraldo de Barros no uniforme talvez estreito demais (para ele) do

⁴⁶⁷ Tadeu Chiarelli enfatizou o pioneirismo da iniciativa de Heloisa Espada que, ao reunir documentos históricos com dados concretos sobre o conjunto heterogêneo de referências acionadas por Geraldo de Barros na realização das *Fotoformas*, contribuiu para a compreensão do contexto específico de formação da primeira geração de fotógrafos modernos no Brasil (CHIARELLI, 2014, p.207).

⁴⁶⁸ Para Chiarelli, esse tipo de procedimento de apropriação também se observa na fotografia *Homenagem a Picasso*, de 1949.

⁴⁶⁹ Outras duas premissas que podem ser consideradas, de forma complementar às apontadas por Chiarelli, são: em primeiro lugar, o franco posicionamento do artista em prol da apropriação que, ainda bastante jovem, teceu a seguinte afirmação: “Um negativo achado, todo riscado e empoeirado, se fornecer um bom resultado fotográfico, a Fotografia é de quem a realiza e não de quem expôs o negativo” (BARROS, 2013a, p.271); e, em segundo lugar, os diálogos estabelecidos com os conceitos de *readymade* assistido introduzidos por Marcel Duchamp, conforme abordado no capítulo II, quando Barros elaborou um poema a partir da apropriação dos verbetes que intitulavam enciclopédias comercializadas no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960.

⁴⁷⁰ Conforme foi observado no capítulo II, de fato, para Geraldo de Barros, suas pinturas das décadas de 1960 e 1970 não teriam a capacidade de mudar o mundo – postura distinta da dimensão utópica presente em muitas de suas produções atreladas à arte concreta –, o que, de qualquer forma, não anulava o teor crítico presente nelas.

concretismo ficará ainda maior caso se queira integrar definitivamente ao todo de sua poética aquela produção que se convencionou chamar de sua fase pop. O que é a maioria das obras produzidas por Barros nos anos 1960 e 1970 além de, talvez, uma segunda manifestação de procedimentos alegóricos já presentes em algumas obras de *Fotoformas* e, posteriormente, mais bem entendidos com suas *Sobras* do final da vida? Imagens produzidas a partir de pintura sobre colagens de retalhos de fotografias publicitárias, o que são aqueles trabalhos se não alegorias, se não retalhos de enunciados em busca de um sentido jamais projetivo?

4.2 O processo de elaboração da série “Sobras”⁴⁷¹

No final de 1995, Geraldo de Barros pediu à sua filha Fabiana de Barros para encontrar alguém para auxiliá-lo em novo trabalho que envolveria a reelaboração de arquivo familiar de fotografias, contatos não ampliados, diapositivos, e negativos abandonados em caixas e gavetas por décadas.⁴⁷² A pessoa que o auxiliaria deveria ser fotógrafa, entender de processos de revelação e ampliação em laboratório, ser gentil e paciente ao se comunicar com o artista, cuja fala e atividades motoras estavam debilitadas em função das isquemias cerebrais que sofrera.

De início, Barros queria que a filha Fabiana fosse sua assistente nesse trabalho. Entretanto, como ela já morava na Suíça na ocasião, entrou em contato com uma amiga, a fotógrafa Ana Moraes,⁴⁷³ que aceitou a função e começou a auxiliar o artista, indo à sua residência duas vezes por semana e passando a tarde inteira trabalhando com ele no que viria a ser chamado de série “Sobras”.

Assim, eles começaram um processo de ordenação dos materiais fotográficos que estavam nas caixas, buscando fotografias e contatos não ampliados que correspondessem aos negativos em *p&b* e coloridos encontrados. A partir do material ordenado, Ana Moraes começou a recortar os negativos, seguindo instruções do artista, que ia selecionando os pedaços que comporiam cada colagem. Após o término desse processo, eles começaram a fixar essas colagens sobre as placas de vidro, como é possível observar em *Sobras 101dg* (Figura 380).⁴⁷⁴

Depois de algum tempo, Ana Moraes começou a buscar laboratórios fotográficos em São Paulo para ampliar essas colagens compostas, em sua maioria, por pedaços de negativos. Testes foram feitos em vários estabelecimentos, mas nenhum conseguia assimilar o que o artista queria. Marcos Ribeiro⁴⁷⁵ foi o primeiro laboratorista que compreendeu e foi capaz de executar o que Barros almejava. *Sobras 101dg*,⁴⁷⁶ inclusive, foi um dos primeiros testes realizados⁴⁷⁷.

⁴⁷¹ As informações que constam neste texto – quando não mencionadas fontes alternativas – foram obtidas em entrevista presencial concedida à autora por Fabiana de Barros em 24 de fev. 2017.

⁴⁷² Nesse acervo, também havia fotografias produzidas por parentes e amigos do artista, como Fabiana de Barros e, possivelmente, Cláudio e Radha Abramo. Algumas foram capturadas por Ana Moraes, como será apresentado adiante, a pedido de Geraldo de Barros, durante o processo de realização da série. Eles costumavam passear por lugares de São Paulo e ela registrava aquilo que Barros lhe solicitava.

⁴⁷³ Tentativas de entrevistar Ana Moraes foram realizadas sem sucesso.

⁴⁷⁴ Presente no Anexo II.

⁴⁷⁵ Atualmente, proprietário do *MR Estúdio Digital*. Infelizmente não foi possível contatá-lo para tentar marcar uma entrevista em função da disponibilidade de tempo da pesquisa.

⁴⁷⁶ As siglas “d” e “g” – correspondentes aos termos em francês direita (“droite”) e esquerda (“gauche”) – sinalizam que duas colagens presentes em uma mesma placa de vidro devem ser ampliadas separadamente. Tal nomenclatura foi estabelecida por Fabiana de Barros e Michel Favre que residem na Suíça, país onde o francês é um dos idiomas oficiais.

⁴⁷⁷ Nesse momento, de acordo com Fabiana de Barros, foram ampliadas cerca de dez imagens, entretanto, ela não tinha a informação acerca de quais teriam sido escolhidas por seu pai.

Perceba que, no mesmo suporte de vidro, estão fixadas duas colagens distintas formadas por retratos do arquiteto Plinio Croce, amigo de Barros (Figura 138 e Figura 139).⁴⁷⁸ A colagem superior é composta por duas porções do mesmo negativo, que foram recortadas e fixadas ligeiramente distantes uma da outra. Para compor a colagem inferior, de forma particular, Barros justapôs a matriz negativa de outro retrato de Croce com uma porção positiva da mesma imagem. Ou seja, ele selecionou um fragmento de filme e uma porção de fotografia já ampliada desse mesmo negativo.

Por tal motivo, a ampliação dessa segunda colagem foi um desafio a mais para Marcos Ribeiro, que, para atingir os resultados esperados por Barros, precisou deixá-la exposta à luz no ampliador por horas, enquanto vedava com máscara a parte negativa da imagem. A partir desses testes bem-sucedidos, Ribeiro auxiliou o artista a estabelecer as diretrizes das futuras ampliações em papel de gelatina e prata dos negativos sobre vidro da série “Sobras”, que seriam realizadas somente após a morte do artista.

Um ano após o início do projeto, Barros foi visitar a filha e o genro em Genebra. Durante a estadia na Europa, eles apresentaram o trabalho a Charles-Henri Favrod, diretor do Musée de l’Elysée na ocasião.⁴⁷⁹ No encontro, o artista mostrou o conjunto de colagens de negativos sobre vidro ao suíço. O título “Sobras” já havia sido escolhido para o trabalho.⁴⁸⁰

Após esse encontro, Fabiana de Barros mostrou os negativos sobre vidro a Reinhold Misselbeck, curador do Museum Ludwig, em Colônia, que conhecera em 1996, conforme relatado anteriormente.⁴⁸¹ A partir do reencontro com Barros e do contato com esse novo trabalho, Misselbeck propôs à família a realização de exposição sobre a obra do artista, que conteria fotografias da série “Fotoformas” e da série “Sobras”. Com tal propósito, junto com Barros e com Fabiana, Misselbeck selecionou inicialmente 66 imagens da série “Sobras” que foram ampliadas por Christophe Brandt no Atelier la Chambre Claire, em Neuchâtel, na Suíça.⁴⁸²

⁴⁷⁸ E idealizador do projeto da residência do sítio de Barros em São Roque, segundo informação presente na matéria publicada na revista *Whish Report* (MORAES, 2010).

⁴⁷⁹ Desde a exposição *Geraldo de Barros, peintre e photographe*, de 1993, Favrod havia se tornado amigo e referência no circuito internacional de arte para Geraldo de Barros e Fabiana de Barros.

⁴⁸⁰ Michel Favre registrou o encontro, que ocorreu na Suíça, em 1997, no qual Geraldo de Barros e sua filha Fabiana mostraram as colagens de negativos sobre vidro da série “Sobras” para Charles-Henri Favrod. Nessa cena, eles já se referiam à série pelo título “Sobras”.

⁴⁸¹ A partir desse momento, Reinhold Misselbeck também se tornou referência para Fabiana de Barros.

⁴⁸² Os custos de tal trâmite foram viabilizados a partir de convênio estabelecido entre a família do artista, Museum Ludwig, Musée de l’Elysée, Sesc-SP e Galeria Luciana Brito. Cada parte recebeu uma tiragem das oito que foram realizadas naquele primeiro momento. Christophe Brandt ficou com duas por ser o laboratorista responsável pelas ampliações (como é de praxe no meio).

Figura 138: Prova aprovada referente a *Sobras 101D*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

Figura 139: Prova aprovada referente a *Sobras 101G*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

Geraldo de Barros não chegou a ver tais ampliações, embora elas tenham sido realizadas mediante suas orientações. Ao todo ele aprovou cerca de 280 possibilidades diferentes de ampliações fotográficas para as 249 colagens de negativos sobre vidro da série,⁴⁸³ que tinham sido produzidas pelo próprio Christophe Brandt no formato 13 cm x 18 cm em papel Ilford Multigrade PE (a Figura 138 e Figura 139 são exemplares desse conjunto). Nesses primeiros testes aprovados, o tamanho das imagens praticamente coincidiu com o do papel. O que não foi o caso das 66 ampliações realizadas na sequência, cujas imagens apresentaram dimensões médias de 9 cm x 13 cm, e foram impressas em papel Ilford Multigrade PE no formato de 40 x 30 cm. Ambas configurações foram autorizadas pelo artista.

Conforme dito anteriormente, as fotografias da série “Sobras” foram exibidas ao público pela primeira vez somente após a morte do artista. O Museum Ludwig, o Sesc Pompéia e o Musée de l’Elysée exibiram a mostra *Geraldo de Barros – Fotoformas*, com as fotografias da série “Sobras” junto com as demais obras de Geraldo de Barros que possuíam em seus respectivos acervos. Cada instituição emoldurou as fotografias a partir de critérios próprios, o que resultou inclusive em erros na maneira de dispor as imagens.⁴⁸⁴

O conjunto formado por essas 66 fotografias alcançou a conformação mais próxima das intenções do artista naquele momento. Não obstante, outras colagens, que Barros ainda não

⁴⁸³ No inventário do *Filemaker*, constam 255 provas-testes aprovadas. Não estão listadas as *Sobras 016*, *Sobras 042*, *Sobras 044*, *Sobras 063A*, *Sobras 086*, *Sobras 095*, *Sobras 102*, *Sobras 111*, *Sobras 131*, *Sobras 162G*, *Sobras 183*, *Sobras 185*, *Sobras 187*, *Sobras 192*, *Sobras 210*, *Sobras 217*, *Sobras 225*, *Sobras 228*, *Sobras 232B*, *Sobras 243*, *Sobras 244*, *Sobras 245*, *Sobras 246*, *Sobras 247*, *Sobras 248*, *Sobras 249*. De acordo com Michel Favre, a ausência dessas provas-testes aprovadas se deveu às ocasionais perdas ou à doação, por parte do artista, desses documentos a amigos e familiares. Informação enviada por correio eletrônico à autora em 06 de março de 2017. De fato, na lista de provas de laboratório há documentos referentes a quinze dessas provas perdidas. São elas: *Sobras 042*, *Sobras 044*, *Sobras 063A*, *Sobras 102*, *Sobras 111*, *Sobras 131*, *Sobras 183*, *Sobras 185*, *Sobras 187*, *Sobras 192*, *Sobras 210*, *Sobras 217*, *Sobras 225*, *Sobras 228* e *Sobras 232B*.

⁴⁸⁴ Como se pretende detalhar em oportunidade futura.

havia decretado como acabadas, atualmente são apresentadas como parte do trabalho, dispostas ao lado das fotografias e não junto aos resquícios físicos do processo.⁴⁸⁵

Mediante a ressalva de Fabiana de Barros de que as configurações finais de exibição pública da maior parte desses materiais nunca foram determinadas por seu pai, o próximo item será dedicado a descrevê-los. Além dessas ampliações fotográficas, e das placas de colagens de (em sua maioria) negativos sobre vidro, o estudioso Rubens Fernandes Junior apresentou dois grupos adicionais de materiais como obras integrantes da série, conforme exposto previamente.

O primeiro, identificado pelo autor como *Sobras (colagens)*, está representado neste estudo por 49 colagens compostas por fotografias coloridas, fotografias em *p&b* e reproduções da série “Fotoformas” recortadas de livros, montadas sobre papel.⁴⁸⁶ Como será apresentado mais adiante, conjectura-se que as colagens sobre papel consistiram em etapa intermediária do processo de produção da série “Sobras”, documentando estágios de experimentação no qual o artista explorou diferentes arranjos sobre esse suporte para serem fotografados e convertidos em negativos que, por sua vez, também passaram por novas seleções na etapa seguinte de montagem das colagens de negativos sobre vidro.

O segundo grupo, denominado pelo pesquisador como *Sobras (vidros)*, está representado por 38 colagens⁴⁸⁷ formadas pela mistura de negativos, diapositivos e fotografias, entre placas de vidro.⁴⁸⁸ Segundo Fabiana de Barros, esse grupo foi o último que seu pai produziu. Ainda de acordo com ela, mesmo quando Barros já estava internado, ele queria que ela voltasse logo ao Brasil para continuarem trabalhando na série. O que, infelizmente, não foi possível, pois, o artista faleceu em São Paulo em 17 de abril de 1998.⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ Isso ocorreu na exposição *What Remains*, de 2013, como demonstrado anteriormente (Figura 135).

⁴⁸⁶ De acordo com Michel Favre, grande parte dessas colagens foram doadas a amigos ou jogadas fora pela família, portanto, provavelmente devem existir mais exemplares não localizados. Informação enviada à autora via correio eletrônico em 06 mar. 2017.

⁴⁸⁷ De acordo com documento *Geraldo de Barros – Sobras “Vidros”* (enviado à autora por Michel Favre via correio eletrônico em 06 de mar. 2017).

⁴⁸⁸ As colagens estão nomeadas de acordo com a nomenclatura estabelecida por Fabiana de Barros e Michel Favre. Porém, preferiu-se acrescentar o termo *Sobras* antes das siglas *gdb_xxxx* para facilitar sua menção no texto e mostrar que determinada peça se refere a uma das colagens que atualmente compõem a série.

⁴⁸⁹ Geraldo de Barros faleceu em decorrência de uma embolia pulmonar.

4.3 Inventariamento dos diferentes tipos de materiais que integram a série “Sobras”⁴⁹⁰

O que fazer, então, diante da grande quantidade de informações? Com essa pergunta, estou tocando na questão metodológica que estará presente ao longo de toda esta publicação. Diante da diversidade e da profusão de materiais, fica clara a necessidade de estabelecimento de relações entre os diferentes documentos, sem perder de vista as relações entre as informações oferecidas pela documentação e a obra em questão. Temos de nos entregar à observação dos documentos, com os quais lidamos e, assim, retirar, deles próprios, generalizações relativas às buscas e aos procedimentos de criação. Para que isso aconteça devemos nos apropriar de um olhar interpretativo relacional, que seja capaz de superar nossas tendências para a segmentação das análises e que se habilite a estabelecer nexos e nomeá-los. As descrições de segmentos isolados devem, assim, abrir espaço para interpretações das relações que os conectam. A ação do artista, por sua vez, não pode ser tomada como etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos de uma rede, que podem ser retomados a qualquer momento. Nossa leitura deve ser capaz de interconectar esses pontos e localizá-los em um corpo teórico, formado por conceitos também inter-relacionados, para que gere conhecimento sobre criação (SALLES, 2010, p.16).

O presente inventariamento e a provisória divisão da série “Sobras” em grupos foram realizados, a princípio, como partes integrantes dos esforços de compreensão do que a compunha e de quais eram os propósitos de Geraldo de Barros nesse trabalho.⁴⁹¹ Eles foram norteados pelos fundamentos e diretrizes metodológicas da Crítica de Processo, formulada pela estudiosa Cecília Salles, e centraram-se no levantamento sistemático de dados acerca do que constitui e de como se deu o processo de criação dessa série.⁴⁹²

⁴⁹⁰ Instituições visitadas: Acervo Geraldo de Barros, atualmente sob a guarda do IMS (pesquisa empreendida entre 01 e 03 de junho de 2016); Acervo do Sesc-SP (buscas realizadas entre setembro e outubro de 2016); MIS-SP (visita realizada em 11 de março de 2017). Instituições com obras de Geraldo de Barros consultadas (informações enviadas à autora via correio eletrônico): MASP (22 de agosto de 2016); Pinacoteca de São Paulo (24 de agosto de 2016); Museum Ludwig (21 de fevereiro de 2017). Publicações consultadas: Misselbeck (org.), 1999; FERNANDES JUNIOR (org.), 2006a e 2006b; BARROS (org.), 2013; GIRARDIN (org.), 2013; ESPADA (org.), 2014. Principais endereços eletrônicos que serviram de base para o inventariamento: <www.geraldodebarros.com> (acesso em 23 de mai. 2016); <www.lucianabritogaleria.com.br> (acesso em 16 de fev. 2017). As entrevistas concedidas por Fabiana de Barros à autora (em 24 de fev. e 28 de mai. 2017), somadas às informações e documentos enviados por Michel Favre via correio eletrônico complementam o presente inventário.

⁴⁹¹ Neste ínterim, contudo, chegou-se à conclusão de que qualquer segmentação da série “Sobras”, apesar de servir como uma ferramenta útil de análise, mostra-se arbitrária e restritiva, pois não dá conta de abranger a complexidade da proposta de Geraldo de Barros que, ademais, restou inacabada.

⁴⁹² De maneira geral, não se adotou os termos específicos, que Salles formulou para denominar os conceitos desenvolvidos em seus estudos. Não obstante, mesmo não tendo sido plenamente mencionada, tal linha de pensamento embasou toda a pesquisa, desde a colocação das questões iniciais, passando pela escolha da temática do autorretrato como eixo central da dissertação em função das pistas deixadas pelos documentos de processo, até a estruturação dos textos presentes nesses anexos.

Buscou-se igualmente compreender a conjuntura de realização dessa série em um panorama mais amplo que considerasse não apenas o quadro de saúde debilitado do artista, mas também que partisse da lógica interna ao processo de criação da série “Sobras”, e levasse em consideração o contexto cultural e artístico em que estava inserido, assim como o conjunto de influências que agiam sobre ele e as questões que trazia consigo naquele momento.

Tais indagações se justificavam pela carência de estudos focados no processo de produção da série “Sobras” sob a perspectiva da lógica interna da obra. Ou seja, quais foram os recursos artísticos, propósitos e motivações de Geraldo de Barros nesse último trabalho? Quem o auxiliou em cada etapa do processo? Quais possibilidades de encaminhamento das obras foram rejeitadas? O que ele ainda pretendia fazer com aquelas colagens? Quais peças ou fotografias em papel de gelatina e prata aproximaram-se mais daquilo que o artista pretendia com a série?

Admite-se que as questões levantadas acima – que impulsionaram a presente tentativa de compreensão do que constitui a série “Sobras” – estão longe de terem sido plenamente respondidas.⁴⁹³ Contudo, considera-se que os resultados esboçados problematizam as principais leituras e concepções vigentes acerca dos propósitos e das motivações que guiaram Barros nesse último trabalho.⁴⁹⁴

Refutar tais análises prévias nunca foi o propósito deste estudo. Pelo contrário, partiu-se delas com o intuito de contribuir com os esforços de compreensão da respectiva série. Nesta perspectiva, no entanto, ao longo da pesquisa, sentiu-se a necessidade de relativizar o valor absoluto conferido a qualquer estado de ânimo de Geraldo de Barros que, mais do que um indivíduo enfermo e idoso, era um artista que sempre inovou em sua trajetória artística, como pontuado por Rubens Fernandes Junior em suas análises.

Até o presente, foram realizados o levantamento e a averiguação de dados acerca da criação e da constituição da série “Sobras”. Tal trabalho foi executado por meio de revisão da literatura crítica fundamental sobre o artista, de entrevistas com envolvidos no processo de realização da série, do inventariamento e análise das colagens e fotografias que a integram, em conjunto com os documentos de processo deixados por Barros.

Por documento de processo entende-se:

Os documentos de processo são [...] registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a

⁴⁹³ Sobretudo porque, após o exame de qualificação, o eixo central dos questionamentos se deslocou para o problema do autorretrato no conjunto da obra de Geraldo de Barros.

⁴⁹⁴ Certa postura abatida e desconsolada frente à velhice e às limitações físicas causadas pelas sucessivas isquemias que sofreu.

forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices de processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo (SALLES, 2013, p.26-27).

Após a sistematização das informações obtidas nesses procedimentos, iniciou-se exercício de acompanhamento e observação das transformações que as imagens apropriadas por Geraldo de Barros foram sofrendo nas diferentes etapas do processo de criação da série em estudo. A partir de exames particulares e do estabelecimento de conexões entre essas imagens, foi possível observar certas persistências, tanto nos procedimentos criativos acionados, quanto nos critérios internos a tal processo criativo.

Considera-se que investigar tais recorrências possam auxiliar na compreensão mais ampla dos princípios estéticos e éticos que direcionaram Geraldo de Barros na criação da série “Sobras”. A temática do autorretrato como eixo central do estudo surgiu exatamente da necessidade de se eleger uma dessas reincidências e tendências criativas,⁴⁹⁵ de forma a conseguir examiná-la de forma mais profunda.

Reitera-se que a proposição de Heloisa Espada de se compreender a série “Sobras” a partir de sua dimensão processual – mediante a qual considera-se que as barreiras entre obra e processo, apesar de difusas, não se pulverizaram – mostra-se como alternativa sensata, dada às configurações imprecisas de tal processo criativo que restou inacabado. Nessa acepção, reforça-se que as distinções realizadas entre o que seriam imagens apresentadas como obra ou como parte do processo não visaram diminuir nem eximir de valor as etapas de criação do trabalho.

Pelo contrário, em diversos momentos, partiu-se desses materiais para tentar compreender de forma mais profunda as fotografias que receberam o aval de Geraldo de Barros, e os prováveis rumos que daria àquelas indagações. O que se buscou ponderar foram certas pressuposições que levaram às avaliações de determinados componentes do processo como etapas finais da criação. Na presente perspectiva, essa atitude prejudica o devido entendimento das engrenagens colocadas em ação pelo artista em sua última pesquisa poética.

De forma geral, identificou-se que a série “Sobras” atualmente está composta por colagens de materiais fotográficos e gráficos sobre diferentes suportes, e por ampliações fotográficas realizadas a partir de algumas dessas colagens. Optou-se por catalogar tais obras em quatro grandes conjuntos:

4.3.1 Colagens de negativos recortados – alguns com incisões de gravura e/ou pintados a nanquim – fixados com fitas adesivas pretas e brancas entre placas de vidro;

---

⁴⁹⁵ Dentre as inúmeras observadas durante a análise das fotografias do acervo do Sesc-SP, de forma atrelada ao levantamento e exame crítico dos documentos remanescentes de tal processo criativo.

4.3.2 Ampliações fotográficas em papel de gelatina e prata de algumas das colagens de negativos sobre vidro;

4.3.3 Colagens de fotografias e/ou negativos montados entre placas de vidro;

4.3.4 Colagens sobre papel compostas por ampliações fotográficas e/ou por materiais gráficos;

4.3.1 Colagens de negativos entre placas de vidro:

Foram identificadas 249 peças de colagens entre placas de vidro que compõem esse grupo.

Dessas, 243 são colagens de pedaços de negativos em *p&b* e coloridos (alguns também riscados e pintados) fixados com fitas adesivas branca⁴⁹⁶ e preta⁴⁹⁷. Além de frames específicos de negativos, o artista também fez uso das terminações dos filmes, assim como de negativos com defeitos.

Dos seis itens restantes, há cinco placas de vidro que não foram pensadas, a princípio, como partes integrantes da série. *Sobras 032* (Figura 301), *Sobras 100* (Figura 497), *Sobras 160dg* (Figura 414), *Sobras 031ab* (Figura 140) e *Sobras 246* (Figura 141), inicialmente, eram bases de apoio para a fixação de dois materiais usados na produção das colagens: as fitas adesivas pretas e a tinta nanquim utilizada para pintar os negativos.

Ana Moraes costumava aproveitar placas de vidro para fixar a tinta aplicada na pintura dos negativos. Uma delas se transformou em *Sobras 032*. Além disso, ela também conservava pedaços de fitas adesivas pretas que sobravam das tiras que manipulava para fixar as colagens. Esse é o caso em *Sobras 031ab*, *Sobras 100*, *Sobras 160dg* e *Sobras 246*. Em certos momentos, Geraldo de Barros viu tais placas e falou “Está pronto! Não mexe mais! Faz parte da obra!”.⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ No início do processo de realização da série “Sobras”, Geraldo de Barros utilizou somente fitas adesivas brancas para vedar determinadas áreas da imagem e para fixar os negativos sobre vidro, como se pode observar em *Sobras 079* (Figura 360), *Sobras 080abc* (Figura 364) e *Sobras 081ab* (Figura 368). Entretanto, segundo Fabiana de Barros, esse material não era resistente, descolava-se facilmente, causando muito resíduo e atrapalhando o processo de produção, além de não isolar devidamente áreas dos negativos ou das superfícies de vidro que o artista desejava. Por tal razão, posteriormente, Barros passou a utilizar fita preta na produção das próximas colagens. Algumas já realizadas permaneceram somente com a fita branca, outras foram reforçadas com o novo material. A coexistência desses materiais pode ser vista em *Sobras 101dg* (Figura 380), *Sobras 107* (Figura 384), *Sobras 207* (Figura 468) e *Sobras 239abcd* (Figura 521).

⁴⁹⁷ Tal material era utilizado por Fabiana de Barros na produção cenográfica de espetáculos de balé, para vedar os vãos entre as placas de linóleo dos palcos. Esse procedimento de segurança evitava que as bailarinas tropecassem. Ela percebeu que esse material poderia ser mais eficaz e começou a trazer alguns rolos para seu pai sempre que vinha ao Brasil. Como tal material não existia para compra no país, era preciso economizá-lo. Por conta disso, Ana Moraes guardava os pedaços descartados, caso fosse necessário utilizá-los mais tarde.

⁴⁹⁸ Fala transcrita da entrevista concedida por Fabiana de Barros à autora em 24 de fev. 2017.

Dessa forma, tais bases de apoio temporário acabaram se transformando em matrizes reprodutíveis integrantes da série.

Figura 140: *Sobras 031ab*. Fonte: Acervo IMS (comodato).⁴⁹⁹

Em duas situações, foi possível localizar a correspondência entre pedaços de fitas adesivas utilizados em determinada placa de negativo e o contorno de tais figuras em outras placas de negativos.

Em primeiro lugar, entre *Sobras 100* (Figura 497) e *Sobras 230* (Figura 493). *Sobras 100* foi composta apenas por pedaços de fita adesiva preta com diferentes formatos. No maior deles, localizado no canto superior direito da placa de vidro, há duas formas vazadas similares ao barco figurado em *Sobras 230*. No canto inferior esquerdo da placa, por sua vez, há outra tira de fita preta da qual, da mesma maneira, foi suprimida uma porção com o contorno semelhante ao do barco de *Sobras 230*. Um pouco mais acima, na mesma placa de vidro, nota-se a forma cheia do barco composta por fita preta.

Em conjunto com a incorporação das placas de vidro, que serviram como anteparos provisórios dos materiais utilizados nas colagens, tais repetições⁵⁰⁰ indicam como a produção da série “Sobras” foi um processo de caráter demasiadamente empírico e experimental. Constatação que corrobora as prescrições de Heloisa Espada acerca da necessidade de se considerar o processo criativo do artista como elemento significativo para apreensão mais global das fotografias da série.

⁴⁹⁹ Colagem de negativos recortados e fixados com fita adesiva preta entre placas de vidro. Geraldo de Barros, 1996-1998. Dimensões variadas. Visualizadas em 06 de jun. 2016 no formato digital por meio da Base de dados *Cumulus*. Válido para todas as placas de negativos sobre vidro da série “Sobras” atualmente no acervo do IMS.

⁵⁰⁰ Segundo Fabiana de Barros, seu pai era intransigente e obstinado em relação ao que almejava. Por essa razão, solicitava que Ana Moraes refizesse cada procedimento – riscos, cortes, desenhos, justaposições, ampliações etc. – até que fosse alcançado os resultados que ele desejava. Contudo, tais objetivos eram mutáveis, não estavam definidos de antemão, mas iam sendo vislumbrados na contingência do processo.

Figura 141: *Sobras 246*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 142: *Sobras 244*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Em segundo lugar, entre *Sobras 244* (Figura 142) e *Sobras 246*.⁵⁰¹ Na primeira obra há uma ondulação feita com fita adesiva preta, que corresponde à forma vazada (e com rotação de 180 graus) da fita adesiva de formato irregular localizada no canto superior esquerdo do negativo de *Sobras 246*.

Por fim, *Sobras 101dg* (Figura 380), mencionada anteriormente, se diferencia, pelos materiais que a compõem, das demais 243 colagens desse grupo. Essa peça de vidro compreende duas colagens distintas. A primeira, que está localizada na porção superior, é formada apenas por pedaços de negativos. A segunda, fixada na parte de baixo, consiste não apenas de negativos, mas também de um pedaço de fotografia.

4.3.2 Ampliações Fotográficas em papel de gelatina e prata

Foram encontrados cerca de 280 registros de ampliações em papel de gelatina e prata da série “Sobras”. Tais ampliações correspondem às variações possíveis dos 249 negativos sobre vidro mencionados no Grupo 4.3.1. Tal diferença numérica decorre da existência de mais de uma colagem de negativo em alguns sanduíches de vidro,⁵⁰² como em *Sobras 101dg* (Figura 380) e *Sobras 092dg* (Figura 375). Além disso, a mesma colagem de negativo, em certos casos, foi ampliada mais de uma vez, sob critérios distintos, vindo a se tornar fotografias independentes. Tal é o caso de *Sobras 063ab* (Figura 340), que originou as fotografias *Sobras 063A* (Figura 339) e *Sobras 063B* (Figura 341), por meio do uso de máscaras durante o processo de ampliação, que cobriu partes distintas da imagem.

Há casos nos quais alguns critérios da ampliação foram o principal diferencial entre as imagens, como em *Sobras 235abc* (Figura 516) que resultou em *Sobras 235A* (Figura 517),

⁵⁰¹ Não foram encontradas ampliações correspondentes a esses dois negativos.

⁵⁰² A fita preta também foi utilizada para a delimitação das bordas de cada colagem.

Sobras 235B (Figura 515) e *Sobras 235C* (Figura 518). De forma aparente, tais versões se distinguem apenas pelo contraste entre os tons de luminosidade.

O acervo do Sesc-SP possui 66 ampliações fotográficas em papel de gelatina e prata da série “Sobras”⁵⁰³. O Musée de l’Elysée e o Museum Ludwig⁵⁰⁴ possuem doze ampliações fotográficas *vintage* a mais que a instituição brasileira⁵⁰⁵. São elas:⁵⁰⁶

Figura 143: *Sobras 016*.⁵⁰⁷

Figura 144: *Sobras 042*.

Figura 145: *Sobras 044*.

Figura 146: *Sobras 095*.

⁵⁰³ As fotografias da série “Sobras” que integram o acervo do Sesc-SP estão listadas no Anexo II.

⁵⁰⁴ As informações que constam no catálogo *Geraldo de Barros – Fotoformas (1923-1998)*, organizado por Reinhold Misselbeck, em 1999, assim como os dados repassados pela equipe de documentação científica do Museum Ludwig (via correio eletrônico em 21 de fev. 2017), não conferem com os dados do documento *Geraldo de Barros – Sobras – Edições Existentes* (os números do catálogo também diferem dos enviados por correio eletrônico). Tais informações não interferem na presente pesquisa. Porém, podem ser úteis a exames futuros, por esse motivo, fica registrado este alerta.

⁵⁰⁵ Essas doze fotografias do Museum Ludwig e o Musée de l’Elysée foram ampliadas em 1999, por Christophe Brandt, para serem exibidas nas exposições que aconteceram nesses locais logo após o falecimento de Geraldo de Barros.

⁵⁰⁶ Fonte: (BARROS; FAVRE, 2014).

⁵⁰⁷ Imagem resultante do escaneamento e revelação digital dos negativos sobre vidro que integram a série “Sobras”. Tais matrizes ainda não foram ampliadas pela família apesar de terem sido aprovadas por Geraldo de Barros. Fonte: <www.geraldodebarros.com.br> . Acesso em: 23 mai. 2016. Válido para todas as fotografias em papel de gelatina/prata da série “Sobras” – listadas nesse trabalho – que não integram o acervo do Sesc-SP.

Figura 147: *Sobras 102.*

Figura 148: *Sobras 111.*

Figura 149: *Sobras 131.*

Figura 150: *Sobras 183.*

Figura 151: *Sobras 187.*

Figura 152: *Sobras 225.*

Figura 153: *Sobras 228*.

Figura 154: *Sobras 232B*.

Não foram encontradas ampliações dos negativos sobre vidro de *Sobras 244* (Figura 142), *Sobras 246* (Figura 140), *Sobras 243* (Figura 155), *Sobras 245* (Figura 156), *Sobras 247* (Figura 157), *Sobras 248* (Figura 158) e nem de *Sobras 249* (Figura 159).⁵⁰⁸

Figura 155: *Sobras 243*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 156: *Sobras 245*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 157: *Sobras 247*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 158: *Sobras 248*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

⁵⁰⁸ Não foi encontrada qualquer menção a tais imagens nem no *site* do artista, tampouco no inventário do *Filemaker* disponível no acervo do IMS.

Figura 159: *Sobras 249*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Em relação às condições de ampliação dos negativos sobre vidro estabelecidas por Geraldo de Barros é necessário mencionar alguns pontos:

1º, tais matrizes deveriam ser ampliadas em papel de gelatina e prata, ou seja, seriam fotografias em preto e branco. Testes em cor foram feitos, mas Barros detestou os resultados.

2º, as ampliações poderiam ter as dimensões de 30,5 cm x 24 cm, como nas fotografias do Sesc-SP,⁵⁰⁹ ou 13 cm x 18 cm, como nas provas-testes aprovadas. Fabiana de Barros relatou que chegou a mostrar a seu pai trabalhos como os de Jeff Wall e Andreas Gursky. Entretanto, apesar de ter gostado das obras desses artistas, Barros não queria que as fotografias da série tivessem dimensões monumentais.⁵¹⁰

3º, elas deveriam ser exibidas na vertical, em relação ao formato do papel, não às imagens.

4º, elas deveriam ficar apoiadas na parede, dispostas lado a lado.

5º, o artista não teria exigido que todas as fotografias da série “Sobras” fossem exibidas em sua totalidade.⁵¹¹ Elas poderiam ser vistas separadamente.

6º, Barros tampouco fazia questão de que as ampliações em papel de gelatina e prata produzidas a partir de um mesmo negativo fossem exibidas pareadas.⁵¹² Essa coexistência ocorre em *Sobras 025ab* (Figura 294), *Sobras 063ab* (Figura 340), *Sobras 122ab* (Figura 397), *Sobras 231ab* (Figura 499) e *232ab* (Figura 507).

7º, *Sobras 185* (Figura 436) deveria ser anunciada como um autorretrato. O único da série “Sobras”.

⁵⁰⁹ As ampliações do Sesc-SP foram feitas em papel Multigrade Baryte.

⁵¹⁰ De acordo com Fabiana de Barros, as primeiras ampliações feitas por Marcos Ribeiro foram um pouco maiores. Apesar dela não se lembrar das dimensões exatas, aproximavam-se do tamanho do formato A4. Esse foi o limite de tamanho que Barros teria permitido.

⁵¹¹ Diferente da série “Jogos de Dados”.

⁵¹² Entretanto, tal liberdade de exibição não anula os jogos de contraposição possíveis de serem observados em algumas dessas ampliações.

4.3.3 Colagens de fotografias e/ou negativos entre placas de vidro

Foram encontradas 38⁵¹³ colagens compostas por negativos, diapositivos e fotografias, justapostos entre placas de vidro.⁵¹⁴ São elas:

Figura 160: *Sobras gdb_9001*. Acervo Fabiana de Barros.⁵¹⁵

Figura 161: *Sobras gdb_9002*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 162: *Sobras gdb_9003*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 163: *Sobras gdb_9004*. Acervo Fabiana de Barros.

⁵¹³ De acordo com documento *Geraldo de Barros – Sobras “Vidros”* (enviado à autora por Michel Favre via correio eletrônico em 06 de mar. 2017).

⁵¹⁴ Ver nota 488.

⁵¹⁵ Colagens de fotografias, diapositivos e negativos recortados e fixados com fita adesiva preta entre placas de vidro posteriormente colocadas em passe-partout. Geraldo de Barros, 1996-1998. Dimensões variadas. Fonte: Documento *Geraldo de Barros – Sobras “Vidros”* (enviado via correio eletrônico por Michel Favre em à autora em 06 de mar. 2017). Válido para todas as colagens do Grupo 4.3.3.

Figura 164: *Sobras gdb_9005*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 165: *Sobras gdb_9006*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 166: *Sobras gdb_9007*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 167: *Sobras gdb_9008*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 168: *Sobras gdb_9009*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 169: *Sobras gdb_9010*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 170: *Sobras gdb_9011*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 171: *Sobras gdb_9012*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 172: *Sobras gdb_9013*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 173: *Sobras gdb_9014*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 174: *Sobras gdb_9015*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 175: *Sobras gdb_9016*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 176: *Sobras gdb_9017*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 177: *Sobras gdb_9034*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 178: *Sobras gdb_9036*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 179: *Sobras gdb_9037*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 180: *Sobras gdb_9038*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 181: *Sobras gdb_9039*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 182: *Sobras gdb_9040*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 183: *Sobras gdb_9041*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 184: *Sobras gdb_9042*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 185: *Sobras gdb_9043*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 186: *Sobras gdb_9044*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 187: *Sobras gdb_9045*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 188: *Sobras gdb_9046*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 189: *Sobras gdb_9047*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 190: *Sobras gdb_9048*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 191: *Sobras gdb_9049*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 192: *Sobras gdb_9050*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 193: *Sobras gdb_9075*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 194: *Sobras gdb_9076*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 195: *Sobras gdb_9077*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 196: *Sobras gdb_9078*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 197: *Sobras gdb_9079*. Acervo Fabiana de Barros.

De acordo com Rubens Fernandes Júnior, as obras que compõem esse grupo diferem daquelas do grupo de colagens de negativos entre placas de vidro (4.3.1) somente por não terem a condição de funcionarem como matrizes reproduíveis:

Esta subsérie *Vidros* tem o mesmo procedimento da série *Sobras*, só que em vez de produzir uma matriz que vai gerar uma tiragem múltipla, ele transforma esta matriz numa peça única. O produto final é um objeto fotográfico que lembra um daguerreotipo, pois Geraldo utiliza em sua construção, indistintamente, fragmentos de positivos e de negativos, em cores ou em preto e branco. A fita adesiva delimita irregularmente a imagem. Ele monta fragmentos esmaecidos de imagens, em vidros com espessura de 1 mm, que superpostos criam uma ilusão de profundidade e tridimensionalidade. Mais uma vez, Geraldo provoca nossa percepção com uma imagem construída deixando os rastros e evidências do processo de criação (FERNANDES JÚNIOR, 2006a, p.127).

Entretanto, conforme visto anteriormente, para Barros, *Sobras 101dg* (Figura 380), composta por fragmentos de negativos e fotografias, deveria servir como matriz reproduível, mesmo com todos os inconvenientes de tal processo de ampliação. De forma objetiva, portanto, a partir dos dados coletados, a única diferença possível de ser apontada entre esses dois grupos

– se é que tal divisão deveria ser feita – é que o primeiro chegou a ser ampliado e o segundo não. Nesse sentido, não se pode afirmar que isso eventualmente não seria feito pelo artista.⁵¹⁶

Figura 198: Registros da exposição *Fotoforma*. Ao centro, está localizada fotografia *A menina do sapato*, 1949. Fonte: Acervo IMS (aquisição).⁵¹⁷

Por outro lado, em concordância com as considerações de Rubens Fernandes Júnior, há a possibilidade de que parte dessas colagens de fotografias e negativos sobre vidro tenham sido concebidas como foto-objetos. Tal recurso já havia sido explorado por Barros na exposição *Fotoforma*, que ocorreu no MASP, entre 2 a 18 de janeiro de 1951. De acordo com a estudiosa Heloisa Espada, as fotografias *A menina do sapato* (Figura 198) e *Máscara africana* (Figura 41), ambas de 1949, originalmente foram expostas como se fossem esculturas, apresentando recortes irregulares, sem molduras e apoiadas em pequenos pedestais (ESPADA, p.15, 2014).⁵¹⁸

Perante tal impasse, inclina-se à conclusão de que qualquer tentativa de subdivisão da série “Sobras” em grupos não contribui para compreensão mais profunda dos propósitos de Geraldo de Barros. Desconfia-se que, ao misturar fotografias e negativos em algumas colagens (e tentar ampliá-las), o artista buscou potencializar a tensão aura versus reprodutibilidade, que sempre rondou o binômio arte e fotografia.⁵¹⁹

4.3.4 Colagens de fotografias e imagens recortadas de livros sobre papel

⁵¹⁶ Fabiana de Barros declarou não saber o que seu pai intencionava com tais colagens. No entanto, sinalizou que Ana Moraes talvez tivesse conhecimento das intenções do artista.

⁵¹⁷ Visualizado em 06 de jun. 2016 por meio do arquivo em pdf “*Filemaker*”, que se refere ao documento organizado por Fabiana de Barros e Michel Favre das peças e demais itens do acervo de Geraldo de Barros, que estavam em posse do casal na época do repasse de parcela de tal conjunto ao IMS.

⁵¹⁸ Devido a critérios museológicos de conservação, atualmente elas são exibidas como fotografias bidimensionais, pregadas na parede e protegidas por moldura e *passe-partout* (ESPADA, p.15, 2014).

⁵¹⁹ Segundo Fabiana de Barros, ao entrar em contato com a obra de Walter Benjamin, na década de 1970, seu pai percebeu que seu propósito sempre fora o de destruir a aura da obra de arte.

As colagens que integram este grupo foram fixadas sobre diferentes tipos de papéis e não entre placas de vidro. De acordo com Michel Favre, grande parte delas foram doadas a amigos ou jogadas fora pela família.⁵²⁰ Até o presente momento, foram encontradas 49 colagens de fotografias e reproduções recortadas de livros montadas sobre papel. São elas:⁵²¹

Figura 199: *Sobras gdb_9018*. Acervo Fabiana de Barros.⁵²²

Figura 200: *Sobras gdb_9019*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 201: *Sobras gdb_9020*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 202: *Sobras gdb_9021*. Acervo Fabiana de Barros.

⁵²⁰ Informação enviada à autora via correio eletrônico em 06 mar. 2017.

⁵²¹ Ver nota 488.

⁵²² Colagens de fotografias e/ou reproduções fotográficas em livro sobre diferentes tipos de papéis. Geraldo de Barros, 1996-1998. Sem informações de dimensões. Acervo Fabiana de Barros. Fonte: Documento *Geraldo de Barros – Sobras “Vidros”*, enviado por Michel Favre à autora em 06 de mar. 2017. Válido para todas as colagens sobre papel, salvo quando indicado fonte alternativa.

Figura 203: *Sobras gdb_9022*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 204: *Sobras gdb_9026*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 205: *Sobras gdb_9024*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 206: *Sobras gdb_9025*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 207: *Sobras gdb_9023*. Acervo Luciana Brito Galeria.⁵²³

Figura 208: *Sobras gdb_9027*. Acervo Luciana Brito Galeria.

⁵²³ Fonte: Registros realizados pela autora em visita à exposição *Geraldo Industrial* na Galeria Luciana Brito, em 05 de nov. 2016. Igualmente válido para a Figura 208.

Figura 209: *Sobras gdb_9028*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 210: *Sobras gdb_9029*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 211: *Sobras gdb_9030*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 212: *Sobras gdb_9031*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 213: *Sobras gdb_9032*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 214: *Sobras gdb_9033*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 215: *Sobras gdb_9051*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 216: *Sobras gdb_9052*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 217: *Sobras gdb_9053*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 218: *Sobras gdb_9054*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 219: *Sobras gdb_9055*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 220: *Sobras gdb_9056*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 221: *Sobras gdb_9057*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 222: *Sobras gdb_9058*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 223: *Sobras gdb_9059*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 224: *Sobras gdb_9060*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 225: *Sobras gdb_9061*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 226: *Sobras gdb_9062*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 227: *Sobras gdb_9063*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 228: *Sobras gdb_9064*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 229: *Sobras gdb_9065*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 230: *Sobras gdb_9066*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 231: *Sobras gdb_9067*. Acervo Fabiana de Barros.⁵²⁴

Figura 232: *Sobras gdb_9068*. Acervo Fabiana de Barros.

⁵²⁴ No Anexo II, optou-se por repetir essa imagem em função de critérios de organização do documento. Dessa forma, ela também aparece como Figura 378.

Figura 233: *Sobras gdb_9069*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 234: *Sobras gdb_9070*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 235: *Sobras gdb_9071*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 236: *Sobras gdb_9072*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 237: *Sobras gdb_9073*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 238: *Sobras gdb_9074*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 239: *Sobras gdb_9080*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 240: *Sobras gdb_9081*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 241: *Sobras gdb_9082*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 242: *Sobras gdb_9083*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 243: *Sobras gdb_9084*. Acervo Fabiana de Barros.

Figura 244: *Sobras 06 Geraldo B034*. Acervo Fabiana de Barros.⁵²⁵

⁵²⁵ A denominação *06 Geraldo B034* constava na pasta *Sobras_G-Papéis*. Acrescentou-se o termo *Sobras*. Fonte: Acervo IMS (comodato). Consultado em 10 de jun. 2016.

Figura 245: *Sobras gdb_lbg_1*. Acervo Luciana Brito Galeria.⁵²⁶

Figura 246: *Sobras gdb_lbg_2*. Acervo Luciana Brito Galeria.

Figura 247: *Sobras gdb_lbg_3*. Acervo Luciana Brito Galeria.

Detectou-se que as colagens sobre papel consistiam em etapa intermediária do processo de produção da série “Sobras”, tendo sido um momento de experimentação no qual o artista explorou diferentes arranjos sobre papel para serem fotografados e convertidos em negativos que, por sua vez, também passariam por novas seleções na etapa de montagem das colagens correspondentes ao Grupo 4.3.1. Não obstante, apesar dessa condição provisória, as colagens sobre papel *Sobras gdb_9023* (Figura 207) e *Sobras gdb_9027* (Figura 208) atualmente estão protegidas por moldura *passe-partout*.⁵²⁷

De acordo com Isobel Whitelegg, dentro da série “Sobras”, Geraldo de Barros estabeleceu conexão mais direta com a série “Fotoformas” nesse conjunto de colagens sobre papel. A curadora chegou, inclusive, a afirmar que o artista se apropriara, de forma exclusiva,

⁵²⁶ As *Sobras gdb_lbg_1*, *Sobras gdb_lbg_2* e *Sobras gdb_lbg_3* não constam no arquivo da família, provavelmente estavam entre as que foram doadas por Geraldo de Barros. Optou-se por utilizar sigla *gdb_*, acrescida da sigla *lbg*, por estarem presentes no acervo da Galeria Luciana Brito. Geraldo de Barros, 1996-1998. Sem informações de dimensões. Acervo Galeria Luciana Brito. Fonte: <www.lucianabritogaleria.com.br> . Acesso em: 16 fev. 2017.

⁵²⁷ O desconhecimento à respeito das intenções de Barros, somado aos procedimentos de revestimento de tais colagens com moldura *passe-partout* – conforme constatado em algumas ocasiões –, pode levar os espectadores a observar tais colagens sobre vidro como obras de arte finalizadas, e não etapas intermediárias do processo criativo do artista.

das fotografias produzidas durante sua juventude como base para as colagens desse grupo (WHITELEGG, 2013, p.2-3).

Nos registros da mostra *What remains*, organizada por ela, em 2013, é possível averiguar o destaque dado à colagem sobre papel *Sobras gdb_9027*. A imagem, que surgiu da manipulação da cópia de uma das fotografias que integraram a série “Fotoformas” (Figura 248), foi apresentada ao lado das ampliações aprovadas pelo artista da série “Sobras” e dessa última (Figura 135). O mesmo destino não foi dado aos demais resquícios físicos utilizados na produção do último trabalho, que, por sua vez, foram arranjados de forma coletiva sobre uma mesa com proteção de vidro (Figura 134). Dentre tais materiais, não foram localizadas nenhuma das fotografias emblemáticas da produção das décadas de 1940 e 1950.

Figura 248: Fotografia pertencente à série "Fotoformas".⁵²⁸

Ao contrário dos dados fornecidos por Whitelegg, a síntese visual buscada por Geraldo de Barros nessas colagens sobre papel não se restringiu às fotografias da série “Fotoformas”. As primeiras ampliações produzidas a partir das colagens sobre vidro da série “Sobras” também foram apropriadas novamente pelo artista na produção desse grupo menor de colagens,⁵²⁹ assim como fotografias mais recentes, produzidas durante a realização desse último trabalho.

Há três tipos de imagens que foram utilizadas nessas colagens.

1º, ampliações dos negativos sobre vidro da série “Sobras”, que foram recortadas e refotografadas para se transformarem em novas colagens de negativos.

2º, fotografias da série “Fotoformas” reproduzidas no livro *Fotoformas – Geraldo de Barros*, publicado em 1994, pela Editora Raízes.

3º, ampliações de negativos contendo o registro de *outdoors* e cartazes publicitários.⁵³⁰

⁵²⁸ Fonte: <www.geraldodebarros.com>. Acesso em: em 14 de jul. 2016.

⁵²⁹ Algumas ampliações bem-sucedidas já haviam sido realizadas por Marcos Ribeiro. Esses testes provavelmente serviram de matéria prima para o artista nas colagens posteriores.

⁵³⁰ Os negativos representados pela Figura 261, Figura 262, Figura 263 e Figura 264, pelo que foi possível verificar, provavelmente foram produzidos por Ana Moraes a pedido de Geraldo de Barros, como será demonstrado a seguir. No entanto, no acervo de Geraldo de Barros no IMS, há outros negativos com registros de cartazes, encontrados em diferentes locais, que também foram utilizados pelo artista na produção de algumas fotografias da série “Sobras”. Não foi possível checar quando tais

Figura 249: *Sobras 125*.

Figura 250: *Sobras 125*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

À respeito da primeira fonte de imagens – as ampliações dos negativos sobre vidro da série “Sobras” – averiguou-se que uma fotografia obtida a partir da colagem de negativos *Sobras 125* (Figura 249) foi refotografada para ser reconvertida em negativo. Na colagem sobre vidro da série “Sobras” correspondente a essa ampliação, nota-se que o negativo correspondia ao filme *Perutz* (Figura 250), que Geraldo de Barros utilizou durante o período em que esteve na Europa em 1951. Já para refotografar a colagem sobre papel *Sobras_gdb9022* (Figura 203) foi utilizado o negativo Kodak 5063 Tx, lançado somente em 1996 (Figura 251).⁵³¹

Figura 251: Negativo recortado correspondente à colagem sobre papel *Sobras_gdb9022*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

***

fotografias teriam sido produzidas, nem por quem. Três possibilidades são consideradas: 1ª, elas podem ter sido realizadas por Geraldo de Barros no período entre as décadas de 1960 e 1970 no qual ele estava produzindo pinturas com colagens a partir de imagens apropriadas da publicidade e do universo das artes gráficas; 2ª, na entrevista que concedeu à autora, Fabiana de Barros comentou que, durante os anos 1970 e 1980, esteve muito envolvida com a prática fotográfica e produziu inúmeras imagens que ficaram guardadas junto com o acervo de fotografias familiar apropriado por Geraldo de Barros na série “Sobras” (nesse período, ela também atuou como assistente dele, auxiliando o pai no acabamento de algumas obras); 3ª, tais imagens teriam sido produzidas por Ana Moraes a pedido de Geraldo de Barros durante os passeios que realizavam por São Paulo.

⁵³¹ Fonte: <www.taphilo.com/Photo/kodakfilmnumxref.shtml>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Em relação à segunda fonte de imagens – as fotografias da série “Fotoformas” presentes no livro de 1994 –, é necessário esclarecer que a intenção inicial de Geraldo de Barros fora se apropriar diretamente dos sanduíches de negativos da série “Fotoformas”, produzidos entre as décadas de 1940 e 1950, sem a necessidade de recorrer às reproduções da publicação em questão. De acordo com Fabiana de Barros, seu pai não demonstrava apego àquele material, no sentido de preservá-lo intacto. Pelo contrário, a princípio ele pretendia reutilizá-lo no processo de criação da série “Sobras”.

Fabiana de Barros relatou episódio no qual seu pai lhe telefonou solicitando que trouxesse as placas de vidros com os negativos da série “Fotoformas”, que estavam com ela na Suíça, desde 1993, quando Christophe Brandt produzira novas tiragens da série. Ele queria reelaborar aqueles sanduíches de negativos e transformá-los em outra coisa. Fabiana de Barros relata que se negou a atender o pedido de seu pai, que ficou furioso com a recusa, afirmando que aquilo era dele e que, por tal motivo, poderia fazer o que quisesse. Contudo, percebendo que sua filha não lhe traria os negativos da série “Fotoformas”, ele pegou um dos exemplares do livro da Editora Raízes e começou a recortá-lo para converter tais imagens em negativos, passíveis de serem reproduzidos.⁵³²

Dessa maneira, foi por tal razão que as páginas do livro com as imagens da série “Fotoformas” foram fixadas sobre papel e fotografadas. Barros precisava produzir matrizes fotográficas que poderiam ser utilizadas como matéria-prima na montagem das colagens sobre vidro da série. Em alguns casos, o artista manipulou as reproduções da série “Fotoformas” antes de fotografá-las, suprimindo partes da imagem em um processo de redução aos componentes construtivos essenciais da composição, conforme descrito por Rubens Fernandes Junior (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.147).

Figura 252: *Sobras 127.*

Figura 253: *Sobras 166.*

⁵³² Informações fornecidas em entrevista concedida por Fabiana de Barros à autora em 24 fev. 2017.

A partir do exame dos documentos do processo criativo da série “Sobras”, foi viável detectar que, de fato, Geraldo de Barros procurara reduzir suas imagens aos elementos mínimos da composição, como pontuado por Fernandes Junior. Contudo, o estudioso se equivocou quanto ao fim que seria dado àqueles materiais, ao considerar tais colagens sobre papel unicamente como locais de chegada, de conclusão das intenções do artista.

Figura 254: Contato de 1977 referente ao negativo de 1951 utilizado em *Sobras 127*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 255: *Sobras 127*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Em inúmeros casos, ao contrário, as colagens sobre papel foram concebidas como etapas intermediárias do percurso criativo, servindo, no mínimo, a duas funções distintas: fornecimento de matéria-prima para subseqüentes manipulações, por meio da produção de novos negativos; e suportes físicos dos diversos testes realizados por Geraldo de Barros para experimentar diferentes composições que poderiam ser levadas adiante ou abandonadas em etapas futuras.⁵³³

Figura 256: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1974. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 257: *Sobras 166*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

⁵³³ Na produção dos negativos sobre vidro, acredita-se que antes do artista orientar Ana Moraes a cortar determinado negativo, eles produziam a respectiva cópia fotográfica para esboçar o que seria realizado com aquele frame fotográfico.

Mas, afinal, como se desenrolou tal processo de transformação? Como os vestígios físicos do processo de criação da série “Sobras” corroboram as afirmações proferidas acima?

Observe *Sobras 127* (Figura 252) e *Sobras 166* (Figura 253). A primeira foi produzida a partir de recorte do negativo em preto e branco, registrado possivelmente por Geraldo de Barros durante as viagens que realizou pela Europa, em 1951. A segunda resultou de fotografia colorida capturada por Geraldo de Barros – ou pela esposa, ou pelas filhas – em viagem de férias com a família em Bariloche, na Argentina, em 1974. O contato da imagem da década de 1950 (Figura 254), e a fotografia colorida dos anos 1970 (Figura 256), preservados no acervo do IMS, facilitaram a constatação de tais procedências.

Repare agora na colagem sobre papel *Sobras gdb_9019* (Figura 200). Ela foi composta por porções de *Sobras 127* e *Sobras 166*. Inclusive, foi possível novamente localizar as partes descartadas dessas ampliações no arquivo de materiais do processo de produção da série “Sobras” (respectivamente, Figura 258 e Figura 259).

Note que a matriz em cor, utilizada na colagem sobre vidro de *Sobras 166* (Figura 257), aparece no formato em preto e branco na colagem sobre papel, característica que ratifica a alegação de que *Sobras gdb_9019* foi produzida posteriormente, e a partir de ampliações fotográficas referentes a *Sobras 127* e *Sobras 166*.

Figura 258: Papel recortado referente a *Sobras 127* e *Sobras gdb_9019*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker)

Figura 259: Papel recortado referente a *Sobras 166* e *Sobras gdb_9019*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

Verifique também como a colagem sobre papel não era a conclusão do exercício experimental operado por Barros. Um documento complementar introduz a evidência de que o artista pretendia seguir intervindo na imagem, ao convertê-la em matriz reproduzível, eliminando sua condição de peça única (Figura 260). O que válida a ressalva, realizada

anteriormente, acerca das atuais condições de exibição de algumas das colagens sobre papel, que foram visualizadas protegidas por molduras *passee-partout*.⁵³⁴

Figura 260: Negativo relativo a *Sobras gdb_9019*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).⁵³⁵

***

Por fim, no que tange ao terceiro tipo de imagens utilizadas nas colagens sobre papel da série “Sobras” – as ampliações de negativos contendo o registro de *outdoors* e cartazes publicitários – cabe pontuar certos dados levantados que problematizam a contextualização da série como um trabalho meramente de apropriação e manipulação de imagens preservadas, durante décadas, no arquivo de fotografias da família Barros.

Figura 261: Negativo utilizado em *Sobras gdb_lbg_1*. Acervo IMS (Filemaker).⁵³⁶

Figura 262: Negativo utilizado em *Sobras gdb_lbg_2*. Acervo IMS (Filemaker).

⁵³⁴ Como foi o caso de *Sobras gdb_9027* (Figura 208) na qual Geraldo de Barros transformou em barco a fotografia de cunho abstrato da série “Fotoformas”, produzida em 1951 (Figura 248).

⁵³⁵ Negativo positivado digitalmente pela autora por meio da ferramenta “Ajustes-Inverter” do programa *Adobe Photoshop CC 2017*, conforme mencionado no capítulo I. Ver nota 59.

⁵³⁶ Não foram feitas alterações quanto à saturação das imagens. Não se sabe explicar porque os negativos estão em preto e branco, pois a linha *Kodak Gold 100* – geração 5 tratava-se de um de filme colorido. Fonte: <www.kodak.com/ek/uploadedFiles/Content/Consumer_Products/Films/E7022_Gold200.pdf>. Acesso em: 26 de mai. 2017.

Os exemplares das colagens sobre papel, presentes no livro *Sobras: Geraldo de Barros*, se diferiram do conjunto que o curador Rubens Fernandes Junior selecionou para a exposição *A(s)simetrias*. Por exemplo, *Sobras_gdb_lbg_1* (Figura 245), apesar de presente na exposição, não integrou a publicação organizada pelo autor.⁵³⁷ Outras três colagens coloridas sobre papel tampouco foram incluídas (Figura 246, Figura 247 e Figura 231).⁵³⁸

A exclusão dessas quatro colagens do conjunto presente na publicação, na atual perspectiva, inviabiliza uma compreensão mais profunda da dimensão total do processo criativo de Geraldo de Barros. Por que se considera tal ausência significativa? Por três motivos:

Em primeiro lugar, tais imagens reforçam a constatação, já esboçada, de que as colagens sobre papel consistiram em etapa intermediária do processo de produção da série “Sobras”, tendo sido um momento de experimentação de possíveis composições a serem realizadas com os negativos, como será analisado a seguir;

Figura 263: Negativo utilizado em *Sobras gdb_lbg_3*. Acervo IMS (Filemaker).

Figura 264: Negativo utilizado em *Sobras 092D*. Acervo IMS (Filemaker).

Em segundo lugar, permitem igualmente reparar que a série “Sobras” não se resumiu ao trabalho de apropriação de um arquivo de imagens, mas consistiu também na manipulação de fotografias produzidas em função desse mesmo processo criativo, que foram registradas por Ana Moraes, a pedido de Geraldo de Barros em 1996;

E, por fim, possibilitam notar que Barros estabeleceu diálogo na série “Sobras” não apenas com sua produção fotográfica dos anos 1940 e 1950, mas também com a série de

⁵³⁷ Informação obtida a partir do registro em vídeo da exposição *A(s)simetrias* realizado pela produtora VDV para a Galeria Luciana Brito em janeiro de 2006. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=zGY9d8cnOA4>>. Acesso em: 07 mai. 2018.

⁵³⁸ A partir do vídeo produzido pela VDV não foi possível observar se essas três colagens estavam presentes na exposição. Tentativas de entrevistar Rubens Fernandes Junior, e de ter acesso ao acervo da Galeria Luciana Brito, foram feitas em mais de uma ocasião, sem sucesso.

pinturas mescladas com colagens, que realizou ao longo das décadas de 1960 e 1970, a partir da apropriação de imagens do universo das artes gráficas e da publicidade.

Originalmente tais figuras presentes em *Sobras gdb_lbg_1* (Figura 245), *Sobras gdb_lbg_2* (Figura 246), *Sobras gdb_lbg_3* (Figura 247), *Sobras gdb_9067* (Figura 378) e *Sobras 092D* (Figura 376) compunham peça de divulgação publicitária afixada sobre tapumes de proteção do canteiro de obras da primeira filial brasileira da rede de restaurantes Kenny Rogers Roasters,⁵³⁹ inaugurada na Avenida Cidade Jardim, esquina com Rua Mário Ferraz, em julho de 1996,⁵⁴⁰ como identificou-se a partir dos negativos representados pela Figura 261, Figura 262, Figura 263 e Figura 264.

Atribui-se tais registros a Ana Moraes pela proximidade desse local à antiga sede da Hobjeto, localizada na antiga Rua Iguatemi, 960.⁵⁴¹ As duas locações ficavam a menos de um quilômetro de distância, percurso plausível de ser percorrido por Geraldo de Barros, conduzido em uma cadeira de rodas por ela, nas saídas fotográficas que realizavam pela cidade de São Paulo.⁵⁴²

Os diferentes planos e ângulos de tomada dos frames de negativos demonstram como Ana Moraes se movimentara em torno da construção para explorar diversos enquadramentos da instalação publicitária.⁵⁴³ Algumas tomadas foram produzidas de pontos na calçada oposta ao local, outras mais próximas dos tapumes, diversas opções que ainda seriam selecionadas pelo artista em etapas posteriores.

Dessa maneira, percebe-se como Geraldo de Barros a cada estágio do processo experimentou possibilidades e caminhos que nem sempre foram seguidos. A análise comparativa da Figura 264 com *Sobras gdb_9067* (Figura 231),⁵⁴⁴ *Sobras 092dg* (Figura 375) e *Sobras 092D* (Figura 376) é exemplar da qualidade empírica de tal pesquisa poética.

Note que o ângulo em que o rosto da mulher aparece em *Sobras 092D* não corresponde ao enquadramento percebido em *Sobras gdb_9067*, mas aproxima-se do frame de negativo da

⁵³⁹ O restaurante foi fundado na cidade de Coral Spring, Flórida, nos Estados Unidos, em 1991, pelo músico Kenny Rogers e pelo ex-governador do estado do Kentucky, John Y. Brown Jr. Fonte: <www.kennyrogersroasters.com/>. Acesso em: 26 mai. 2017.

⁵⁴⁰ As instalações da única filial brasileira foram construídas por meio de parceria entre as empresas Tecris Engenharia e Projetos e S&C – Schoueri & Coutinho Engenharia Ltda. Informações enviadas via correio eletrônico à autora por Augusto Coutinho, sócio proprietário da S&C, em 27 mai. 2017.

⁵⁴¹ Atualmente conhecida como Avenida Faria Lima, em torno da numeração 2100, próximo ao Shopping Iguatemi.

⁵⁴² A Hobjeto ainda existia nos anos 1990, apesar de já não funcionar mais, sendo vendida apenas em 1997 para a Móveis Corazza S.A (CLARO, 2012, p.137). Antes da venda, o artista costumava frequentar a sede da empresa e realizar pequenos passeios pelo entorno do local. Informação fornecida por Fabiana de Barros em entrevista concedida à autora em 24 fev. 2017.

⁵⁴³ Foram encontrados outros negativos com enquadramentos variados.

⁵⁴⁴ Não foi localizada a versão colorida do negativo em preto e branco utilizado em *Sobras gdb_9067*.

Figura 264, pois nesse observa-se o tronco da árvore contornando o rosto da figura feminina na altura dos óculos, tal como em *Sobras 092D*. Já na colagem sobre papel *Sobras gdb_9067*, a personagem feminina aparece centralizada entre a árvore e o poste de luz.

Essas diferenças conferiram sentidos distintos às imagens. Em *Sobras 092D*, a disposição das folhagens sobrepôs por completo o cabelo da mulher e velou parcialmente seu olhar, outorgando certo caráter amedrontador, senão grotesco, à personagem. Sensação corroborada pela escolha da ampliação em preto e branco, que anulou ainda mais a sensualidade e o aspecto de sedução conferidos pelo tom vermelho do batom da figura.

Já a eliminação do contexto em que as peças publicitárias estavam inseridas, combinada à decisão de apagar os diálogos, implicou no desvio suplementar em relação às intenções e à estrutura semântica criada pela ação publicitária original. Nas caixas de diálogo apareciam as seguintes frases:

“Vai querido, buzina! Tem que ter alguém aí dentro!” (fala da mulher) / “Se isso não abrir logo, eu entro com carro e tudo!” (fala do homem), que completavam a fotografia utilizada em *Sobras gdb_lbg_1*;

“Eu não aguento mais esperar!”, acompanhando *Sobras gdb_lbg_2*;

“Você nunca viu nada igual!” (fala do homem) / “Duvideodó!” (fala da mulher), que integrava a imagem utilizada em *Sobras gdb_lbg_3*.

A supressão dos textos e manutenção das caixas de diálogo configuraram certo esvaziamento, e possível subversão dos significados e propósitos do discurso publicitário, ao qual interessava a incitação ao desejo de consumo nos transeuntes. Sobretudo em *Sobras gdb_lbg_2*, o esvaziamento da caixa de texto, combinado à economia de elementos do cenário final no qual a ação se inseriu, proveu certo aspecto jocoso ao caráter excessivamente dramático da pose do sujeito.⁵⁴⁵

Tal proposta de cindir a superfície calculadamente consignada da imagem publicitária, a partir da perversão de seus mecanismos retóricos e simbólicos já havia sido explorada por Geraldo de Barros durante sua produção em pintura dos anos 1960 e 1970, que foram analisadas pelos estudiosos Tadeu Chiarelli e João Bandeira, conforme abordado no capítulo II.

***

De acordo com Cecília Salles, o grande interesse despertado pelos documentos de processo decorre da sensação de proximidade em relação ao momento da criação que eles

⁵⁴⁵ Tais considerações foram tecidas tendo por base a última configuração existente de *Sobras gdb_lbg_2*, que poderia ainda vir a ser modificada pelo artista.

proporcionam nos espectadores, críticos e estudiosos. “Tudo isso gera o fetiche que sempre envolve esses traços precários de um pensamento em criação e, principalmente, a proximidade da mão, da intimidade do artista”. Ainda segundo a autora, atualmente, o número de mostras que incluem documentos de processo, dispostos em concomitância com as obras de determinado artista, atingiu números significativos (SALLES, 2015, p.116). Diagnóstico que se mostra propício – com suas devidas peculiaridades – para a forma como a série “Sobras” veio a público, como descrito pela pesquisadora Heloisa Espada (ESPADA, 2017).

Neste sentido, detectou-se que o desenrolar histórico do movimento de exibição pública do último trabalho de Geraldo de Barros, em conjunto com os incontáveis jogos visuais tecidos pelo artista nas imagens da série, resultaram em armadilhas que precisam ser levadas em consideração em qualquer tentativa de exame de tais materiais. De forma específica, no atual esforço, optou-se por acompanhar os resquícios físicos de tal processo para tentar-se dar conta do movimento criativo colocado em ação pelo artista, sem cair no embuste de deixar-se paralisar pelo fetiche sedutor instaurado por eles (SALLES, 2015, p.13-14).

Procurou-se ir além da atração inicial colocada pela fragilidade e pela visualidade encantadora das peças de colagens sobre vidro, ou das colagens sobre papel e, com o intuito de não cair na “incontrolável tentação da valoração estética de fragmentos e ao encantamento que os cerca”, buscou-se perceber tais materiais em sua condição de transitoriedade e mutabilidade, evitando, assim, destinar a eles “de modo inadequado, um tratamento crítico e valorativo dado a uma obra entregue ao público” (SALLES, 2015, p.116).

O que se pretendeu foi contribuir com novos dados que forneçam compreensão mais profunda acerca dos propósitos do artista nesse último trabalho. Mais do que simplesmente constatar a condição processual e empírica da série “Sobras”, detectada por análises anteriores, procurou-se levar em conta tal aspecto processual à risca no instante mesmo de analisar a série.

Por tal motivo, não foi considerado adequado partir dessa retórica sedutora do processo como alavanca para potencializar a obra,⁵⁴⁶ e pressupor que a maioria dos materiais preservados do processo do artista na série “Sobras” deva ser vista como obras de arte finais. Acredita-se que realizar tal movimento é entrar em uma contradição, e anular a própria condição empírica, fluida e transitória do exercício criativo desenvolvido por Geraldo de Barros:

Os estudos sobre o processo têm como recurso metodológico básico o estabelecimento de relações. Um desenho, se visto de modo isolado, perde seu valor heurístico, deixa de apontar para descobertas sobre o ato criador. Todo documento, de modo geral, está inevitavelmente relacionado a outro e tem significado somente quando nexos são estabelecidos. Cada desenho é revitalizado, quando reconhecido e interpretado como parte de um organismo em atividade. Em outras palavras, ao separar este ou aquele elemento para

⁵⁴⁶ Por meio da exibição dos documentos e resquícios desse processo em paralelo com as obras.

análise, não se pode perder a noção do processo no qual se insere. O importante é compreender os movimentos do artista que o levam à obra. Este problema não envolve somente o tratamento dado aos desenhos. O mesmo acontece com todos os outros tipos de documentos, se observados fora de um contexto relacional (SALLES, 2015, p.117).

O desconhecimento a respeito das intenções do artista faz com que, muito provavelmente, o público observe a maior parte dos materiais – que atualmente são apresentados em conjunto com as ampliações fotográficas da série “Sobras” – como se fossem peças únicas, obras de arte “finais”, e não suportes intermediários do processo criativo de Geraldo de Barros. Essas colagens não correspondiam a “obras de arte finais”, mas a etapas intermediárias, que ainda adquiririam novos aspectos, ou seriam descartadas, caso o artista tivesse tido oportunidade de dar continuidade ao seu percurso poético.

Tomá-las como etapa final e não percebe-las a partir de sua condição processual de objetos em transformação coloca em risco grande parte da complexidade do processo criativo de Geraldo de Barros na série “Sobras”. Tal ressalva não visa desmerecer essas colagens, mas apenas constatar que elas não eram pontos de chegada, mas de passagem.

5 Anexo II

Fotografias em papel de gelatina e prata da série “Sobras” pertencentes ao acervo Sesc de Arte Brasileira (Sesc-SP).

As 66 fotografias em papel de gelatina e prata da série “Sobras”, que pertencem ao acervo do Sesc-SP, foram pareadas às colagens de negativos entre placas de vidro correspondentes, que atualmente estão sob a guarda do IMS. Contatos não ampliados, fotografias antigas, pedaços descartados de fotografias, restos de negativos não utilizados, assim como imagens disponíveis em livros, catálogos, *websites*, registros de obras produzidos durante a pesquisa, também foram inventariados em relação a cada fotografia do acervo do Sesc-SP. Nos casos em que foram constatadas relações⁵⁴⁷ entre determinada imagem desse acervo e demais obras da série “Sobras”, optou-se por incluir estas dentro do item relativo à imagem a que se referiam. A sistematização desse material foi feita em prol das necessidades da presente pesquisa.⁵⁴⁸ A princípio, ela permitiu compreender o que integrava a série “Sobras”. Posteriormente, possibilitou a constatação dos procedimentos que Geraldo de Barros acionou de forma recorrente na realização dessa série.

As fotografias em papel de gelatina/prata da série “Sobras”, que estão no acervo do Sesc-SP, são: *Sobras 008, Sobras 011, Sobras 013, Sobras 020, Sobras 021, Sobras 025A, Sobras 025B, Sobras 028, Sobras 032, Sobras 034, Sobras 037, Sobras 040, Sobras 046, Sobras 050, Sobras 053, Sobras 057, Sobras 061, Sobras 063A, Sobras 063B, Sobras 068, Sobras 069, Sobras 070, Sobras 079, Sobras 080C, Sobras 081A, Sobras 086, Sobras 092G, Sobras 101D, Sobras 107, Sobras 110, Sobras 113, Sobras 122A, Sobras 122B, Sobras 132, Sobras 141, Sobras 156, Sobras 159, Sobras 160G, Sobras 162G, Sobras 163, Sobras 164D, Sobras 169, Sobras 170, Sobras 181, Sobras 185, Sobras 186, Sobras 191, Sobras 192, Sobras 196, Sobras 199, Sobras 200, Sobras 207, Sobras 208, Sobras 210, Sobras 211, Sobras 215, Sobras 217, Sobras 230, Sobras 213A, Sobras 213B, Sobras 232A, Sobras 234, Sobras 235B, Sobras 239A, Sobras 240, Sobras 241.*

---

⁵⁴⁷ Relações tais como: a utilização de negativos semelhantes produzidos na mesma ocasião, porém, com variações sutis de enquadramento; negativos que foram duplicados para serem utilizados em diferentes colagens; demais possibilidades de ampliação, aprovadas pelo artista, da mesma colagem que não fazem parte do acervo do Sesc-SP; ampliações das colagens de negativos que foram fixadas nas mesmas placas de vidro em que estavam aquelas que deram origem às fotografias do Sesc-SP.

⁵⁴⁸ Ela dá continuidade ao inventariamento realizado por Fabiana de Barros Michel Favre das colagens e das fotografias que integram a série “Sobras”, assim como do restante dos materiais utilizados por Geraldo de Barros no processo de criação da respectiva série. Respeitou-se a nomenclatura estabelecida por eles.

5.1 Sobras 008

Figura 265: *Sobras 008*. Fonte: Acervo Sesc-SP.⁵⁴⁹
 Figura 266: *Sobras 008*. Fonte: Acervo IMS (comodato).⁵⁵⁰

Figura 267: Pedaço restante de negativo utilizado em *Sobras 008*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).⁵⁵¹

⁵⁴⁹ Fotografia em papel de gelatina/prata. Geraldo de Barros, 1996-1998, 30,5 cm x 24 cm (suporte). Visualizadas entre 13 ago. e 16 out. 2016. Válido para todas as fotografias da série “Sobras” pertencentes ao Acervo Sesc-SP.

⁵⁵⁰ Colagem de negativos recortados e fixados com fita adesiva preta entre placas de vidro. Geraldo de Barros, 1996-1998. Dimensões variadas. Visualizadas em 06 jun. 2016 no formato digital por meio da Base de dados *Cumulus*. Válido para todas as placas de negativos sobre vidro da série “Sobras” atualmente no acervo do IMS.

⁵⁵¹ Restos dos materiais utilizados por Geraldo de Barros no processo de criação da série “Sobras”. Dimensões variadas. Visualizados em 06 jun. 2016 por meio do arquivo em *pdf Filemaker*. Válido para todos os itens catalogados no Anexo II, exceto quando indicado.

Figura 268: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 008*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).⁵⁵²

⁵⁵² De acordo com Michel Favre, as provas de laboratório existentes no acervo da família são ampliações em papel *Ilford Multigrade PE*, 18 cm x 24 cm. Geraldo de Barros nunca visualizou tais ampliações, que eram provas de trabalho para o uso do laboratorista, com anotações no verso sobre em que pontos da imagem era necessário puxar ou diminuir a iluminação da foto, por exemplo. Christophe Brandt, laboratorista responsável pela ampliação das fotografias, repassou algumas dessas provas de laboratório para a família. Informações enviadas via correio eletrônico à autora em 6 mar. 2017.

5.2 Sobras 011

Figura 269: *Sobras 011*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 270: *Sobras 011*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 271: Pedaco restante de negativo utilizado em *Sobras 011*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.3 Sobras 013

Figura 272: *Sobras 013*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 273: *Sobras 013*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 274: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 013*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figuras 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283 e 284: Fotografias coloridas (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 285: *Sobras 033*.⁵⁵³

Figura 286: *Sobras 033*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

⁵⁵³ Imagem resultante do escaneamento e revelação digital dos negativos sobre vidro que integram a série “Sobras”. Tais matrizes ainda não foram ampliadas pela família apesar de terem sido aprovadas por Geraldo de Barros. Fonte: <www.geraldodebarros.com.br>. Acesso em: 23 mai. 2016. Válido para todas as fotografias da série “Sobras” – listadas nesse trabalho – que não integram o acervo do Sesc-SP.

5.4 Sobras 020

Figura 287: *Sobras 020*. Fonte: Acervo Sesc-SP.

Figura 288: *Sobras 020*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 289: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.5 Sobras 021

Figura 290: *Sobras 021*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 291: *Sobras 021*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 292: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.6 Sobras 025A e Sobras 025B

Figura 293: *Sobras 025A*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 294: *Sobras 025ab*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 295: *Sobras 025B*. Fonte: Acervo Sesc-SP.

Figura 296: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente à *Sobras 025A*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 297: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente à *Sobras 025B*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.7 Sobras 028

Figura 298: *Sobras 028*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 299: *Sobras 028*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

5.8 Sobras 032

Figura 300: *Sobras 032*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 301: *Sobras 032*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

5.9 Sobras 034

Figura 302: *Sobras 034*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 303: *Sobras 034*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 304: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.10 Sobras 037

Figura 305: *Sobras 037*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 306: *Sobras 037*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

5.11 Sobras 040

Figura 307: *Sobras 040*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 308: *Sobras 040*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 309: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 310: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 040*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.12 Sobras 046

Figura 311: *Sobras 046*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 312: *Sobras 046*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 313: Peça restante de negativo utilizado em *Sobras 046*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).
 Figura 314: Jorge Legal Ferreira, Claudio Abramo e Geraldo de Barros. Itália, 1951. Fotografia em papel de gelatina e prata. Fonte: FERNANDES JUNIOR (org.), 2006a, p.166.

5.13 Sobras 050

Figura 315: *Sobras 050*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 316: *Sobras 050*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 317: Peça restante de negativo utilizado em *Sobras 050*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).
Figura 318: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.14 Sobras 053

Figura 319: *Sobras 053*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 320: *Sobras 053*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 321: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 053*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 322.
Figura 323.

Figura 324.
Figura 325.

Figura 326.
Figura 327: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS
(*Filemaker*).⁵⁵⁴

⁵⁵⁴ Legenda também válida para a Figura 322, Figura 323, Figura 324, Figura 325 e Figura 326.

5.15 Sobras 057⁵⁵⁵

Figura 328: *Sobras 057*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 329: *Sobras 057*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 330: *Sobras 024*.
 Figura 331: *Sobras 024*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

⁵⁵⁵ O mesmo negativo utilizado em *Sobras 057* serviu de base para *Sobras 024*. Tal duplicidade leva a crer que Barros solicitou que Ana Moraes fotografasse uma cópia positiva do negativo em questão para duplicá-lo e utilizá-lo como matriz das duas colagens. Observa-se tais reutilizações do mesmo negativo em outras fotografias da série, como em *Sobras 023* e *058*, que não serão abordadas nesta pesquisa.

Figura 332: Pedaco restante de negativo utilizado em *Sobras 057*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

Figura 333: Papel recortado referente a *Sobras 057*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

Figura 334: Papel recortado referente a *Sobras 024*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

Figura 335: Papel recortado referente a *Sobras 057* (lado esquerdo) e a *Sobras 023* e *Sobras 058* (lado direito). Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

5.16 Sobras 061

Figura 336: *Sobras 061*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 337: *Sobras 061*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 338: Pedaco restante de negativo utilizado em *Sobras 061*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.17 *Sobras 063A e Sobras 063B*

Figura 339: *Sobras 063A*. Fonte: Acervo Sesc-SP.

Figura 340: *Sobras 063ab*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 341: *Sobras 063B*. Fonte: Acervo Sesc-SP.

Figura 342: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 063A*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 343: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 063B*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 344: Peça restante de negativo utilizado em *Sobras 063A*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.18 Sobras 068

Figura 345: *Sobras 068*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 346: *Sobras 068*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

5.19 Sobras 069

Figura 347: *Sobras 069*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 348: *Sobras 069*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 349: Peça restante de negativo utilizado em *Sobras 069*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).
 Figura 350: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 351: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 069*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.20 Sobras 070

Figura 352: *Sobras 070*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 353: *Sobras 070*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 354, 355, 356, 357: Fotografias coloridas (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 358: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 070*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.21 Sobras 079

Figura 359: *Sobras 079*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 360: *Sobras 079*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 361: Fotografia colorida (ampliação industrial) referente a *Sobras 079*, 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 362: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 079*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.22 Sobras 080C

Figura 363: *Sobras 080C*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 364: *Sobras 080abc*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 365: *Sobras 080A*.

Figura 366: *Sobras 080B*.

5.23 Sobras 081A

Figura 367: *Sobras 081A*. Fonte: Acervo Sesc-SP.

Figura 368: *Sobras 081ab*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 369: *Sobras 081B*.

Figura 370: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 081A*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.24 Sobras 086

Figura 371: *Sobras 086*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 372: *Sobras 086*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 373: Fotografia colorida (ampliação industrial) referente a *Sobras 086*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.25 Sobras 092G

Figura 374: *Sobras 092G*. Fonte: Acervo Sesc-SP.

Figura 375: *Sobras 092dg*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 376: *Sobras 092D*.

Figura 377: Fotografia colorida (ampliação industrial) referente a *Sobras 092G*, 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 378: *Sobras gdb_9067*. Acervo Fabiana de Barros.⁵⁵⁶

---

⁵⁵⁶ Essa imagem foi inserida anteriormente no Anexo I (Figura 231), junto aos itens que compõem o grupo de colagens sobre papel da série “Sobras”. A decisão de repeti-la teve o propósito de facilitar sua visualização junto aos materiais de *Sobras 092G*.

5.26 Sobras 101D

Figura 379: *Sobras 101D*. Fonte: Acervo Sesc-SP.

Figura 380: *Sobras 101dg*. Fonte: Acervo IMS (comodato).⁵⁵⁷

Figura 381: *Sobras 101G*.

Figura 382: *Sobras gdb_9068*. Acervo Fabiana de Barros.

⁵⁵⁷ Colagem de negativos e fotografias recortados e fixados com fita adesiva preta entre placas de vidro. Geraldo de Barros, 1996-1998. Dimensões variadas. Visualizadas em 06 jun. 2016 no formato digital por meio da Base de dados *Cumulus*.

5.27 Sobras 107

Figura 383: *Sobras 107*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 384: *Sobras 107*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 385: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 107*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.28 Sobras 110

Figura 386: *Sobras 110*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 387: *Sobras 110*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 388: Pedaço restante de negativo utilizado em *Sobras 110*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).
 Figura 389: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 390: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 110*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.29 Sobras 113

Figura 391: *Sobras 113*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 392: *Sobras 113*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 393: Pedaço restante de negativo utilizado em *Sobras 113*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).
 Figura 394: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 395: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 113*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.30 *Sobras 122A e Sobras 122B*

Figura 396: *Sobras 122A*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 397: *Sobras 122ab*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 398: *Sobras 122B*. Fonte: Acervo Sesc-SP.

Figura 399: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.31 *Sobras 132*

Figura 400: *Sobras 132*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 401: *Sobras 132*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 402, 403 e 404: Sequência de frames do documentário *Sobras em obras: Geraldo de Barros*.
 Direção de Michel Favre, 1999.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Nessa sequência, Charles-Henri Favrod rotaciona, mediante orientação de Geraldo de Barros, a colagem de negativos sobre vidro *Sobras 132* para visualizar corretamente a peça.

5.32 Sobras 141

Figura 405: *Sobras 141*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 406: *Sobras 141*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

5.33 Sobras 156

Figura 407: *Sobras 156*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 408: *Sobras 156*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 409: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.34 Sobras 159

Figura 410: *Sobras 159*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 411: *Sobras 159*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 412: Negativo similar ao utilizado em *Sobras 159*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.35 Sobras 160G

Figura 413: *Sobras 160G*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 414: *Sobras 160dg*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 415: *Sobras 160D*.

5.36 Sobras 162G

Figura 416: *Sobras 162G*. Fonte: Acervo Sesc-SP.

Figura 417: *Sobras 162dg*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 418: *Sobras 162D*.

Figura 419: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.37 Sobras 163

Figura 420: *Sobras 163*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 421: *Sobras 163*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 422: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.38 Sobras 164D

Figura 423: *Sobras 164D*. Fonte: Acervo Sesc-SP.

Figura 424: *Sobras 164dg*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 425: *Sobras 164G*.

Figura 426: Peça restante de negativo utilizado em *Sobras 164G*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 427: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 428: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 164D*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.39 Sobras 169

Figura 429: *Sobras 169*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 430: *Sobras 169*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

5.40 Sobras 170

Figura 431: *Sobras 170*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 432: *Sobras 170*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

5.41 Sobras 181

Figura 433: *Sobras 181*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 434: *Sobras 181*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 435: Negativo recortado semelhante ao utilizado em *Sobras 181*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.42 Sobras 185

Figura 436: *Sobras 185*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 437: *Sobras 185*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 438: Contato fotográfico do negativo utilizado em *Sobras 185*. Fonte: enviado à autora por Michel Favre via correio eletrônico em 28 abr. 2018.

Figura 439: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 185*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.43 Sobras 186

Figura 440: *Sobras 186*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 441: *Sobras 186*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 442: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 186*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.44 Sobras 191

Figura 443: *Sobras 191*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 444: *Sobras 191*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 445: Contato de 1977 referente ao negativo de 1951 utilizado em *Sobras 191* e resultado de teste para certificar a datação do contato como posterior à década de 1950. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

Figura 446: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 191*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

5.45 Sobras 192

Figura 447: *Sobras 192*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 448: *Sobras 192*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 449: Pedaco restante de negativo utilizado em *Sobras 192*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).
 Figura 450: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 451: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 192*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.46 Sobras 196

Figura 452: *Sobras 196*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 453: *Sobras 196*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 454: Peça restante de negativo utilizado em *Sobras 196*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).
Figura 455: Negativo similar ao utilizado em *Sobras 196*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 456: Fotografia p&b (ampliação industrial) . Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.47 Sobras 199

Figura 457: *Sobras 199*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 458: *Sobras 199*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 459: Peça restante de negativo utilizado em *Sobras 199*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).
Figura 460: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 461: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 199*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.48 Sobras 200

Figura 462: *Sobras 200*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 463: *Sobras 200*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 464: Contato (frente e verso), de 1951, com anotação de Geraldo de Barros. Imagem referente à *Sobras 200*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 465: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 466: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 200*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.49 Sobras 207

Figura 467: *Sobras 207*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 468: *Sobras 207*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 469: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).
 Figura 470: Frame do documentário *Sobras em obras: Geraldo de Barros*. Direção de Michel Favre, 1999.

5.50 Sobras 208

Figura 471: *Sobras 208*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 472: *Sobras 208*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 473: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 474: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 208*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.51 Sobras 210

Figura 475: *Sobras 210*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 476: *Sobras 210*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 477: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 478: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 210*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.52 Sobras 211

Figura 479: *Sobras 211*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 480: *Sobras 211*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 481: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 482 e 483: Fotografias em p&b. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 484: Contatos fotográficos. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.53 *Sobras 215*

Figura 485: *Sobras 215*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 486: *Sobras 215*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

5.54 Sobras 217

Figura 487: *Sobras 217*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 488: *Sobras 217*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 489 e 490: Contatos fotográficos referentes à *Sobras 217*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 491: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 217*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.55 Sobras 230

Figura 492: *Sobras 230*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 493: *Sobras 230*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 494: Contatos fotográficos referentes à *Sobras 230*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 495: Contatos fotográficos. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 496: *Sobras 100*.

Figura 497: *Sobras 100*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

5.56 Sobras 231A e Sobras 231B

Figura 498: *Sobras 231A*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 499: *Sobras 231ab*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 500: *Sobras 231B*. Fonte: Acervo Sesc-SP.

Figura 501 e 502: Pedacos restantes de negativos utilizados em *Sobras 213ab*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

Figura 503, 504 e 505: Fotografias coloridas (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

5.57 Sobras 232A

Figura 506: *Sobras 232A*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 507: *Sobras 232ab*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 508: *Sobras 232B*.

Figura 509: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 510: Prova de trabalho do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 232B*, 18 cm x 24 cm. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 511: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 232B*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.58 Sobras 234

Figura 512: *Sobras 234*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
Figura 513: *Sobras 234*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 514: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.59 Sobras 235B

Figura 515: *Sobras 235B*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 516: *Sobras 235abc*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 517: *Sobras 235A*.
 Figura 518: *Sobras 235C*.

Figura 519: Fotografia colorida. Fonte: FERNANDES JUNIOR (org.), 2006a, p.124.

5.60 Sobras 239A

Figura 520: *Sobras 239A*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 521: *Sobras 239abcd*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 522: *Sobras 239B*.

Figura 523: *Sobras 239C*.

Figura 524: *Sobras 239D*.

Figura 525, 526, 527: Contatos fotográficos referentes a *Sobras 239A*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

Figura 528: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 239A*. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

5.61 Sobras 240

Figura 529: *Sobras 240*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 530: *Sobras 240*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 531: Peça restante de negativo utilizado em *Sobras 240*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).
 Figura 532: Fotografia colorida (ampliação industrial), 1970-1980c. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 533: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 240*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

5.62 Sobras 241

Figura 534: *Sobras 241*. Fonte: Acervo Sesc-SP.
 Figura 535: *Sobras 241*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 536: A partir do segundo frame, da esquerda para a direita, contatos fotográficos referentes a *Sobras 090*, *Sobras 149* e *Sobras 241*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 537: Fotografia p&b (ampliação industrial) . Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

Figura 538: Frame do documentário *Sobras em obras: Geraldo de Barros*. Direção de Michel Favre, 1999.

Figura 539: Prova de laboratório do Atelier La Chambre Claire referente a *Sobras 241*. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

6 Anexo III

Fotografias da série “Sobras” produzidas a partir de negativos nos quais Geraldo de Barros originalmente aparecia, não ampliadas até o momento.

As trezes fotografias da série “Sobras”, que foram realizadas a partir de negativos nos quais Geraldo de Barros inicialmente figurava, foram associadas às correspondentes colagens de negativos entre placas de vidro, que atualmente estão sob a guarda do Instituto Moreira Salles. Essas imagens resultaram do escaneamento e revelação digital dos negativos sobre vidro que integram a série. Tais matrizes ainda não foram ampliadas pela família apesar de terem sido aprovadas por Geraldo de Barros. São elas: *Sobras 005, Sobras 024, Sobras 096, Sobras 143, Sobras 180, Sobras 184, Sobras 188, Sobras 189 e Sobras 236.*

6.1 Sobras 005

Figura 540: *Sobras 005*.⁵⁵⁹

Figura 541: *Sobras 005*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 542: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

---

⁵⁵⁹ Imagem resultante do escaneamento e revelação digital dos negativos sobre vidro que integram a série “Sobras”. Tais matrizes ainda não foram ampliadas pela família apesar de terem sido aprovadas por Geraldo de Barros. Fonte: <www.geraldodebarros.com.br>. Acesso em: 23 mai. 2016. Válido para todas as fotografias da série “Sobras” – listadas neste trabalho – que não integram o acervo do Sesc-SP.

6.2 Sobras 024

©geraldodebarros.com

Figura 543: *Sobras 024*.

Figura 544: *Sobras 024*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 545: Papel recortado referente a *Sobras 024* e *Sobras 057* (lado esquerdo) e a *Sobras 023* e *Sobras 058* (lado direito). Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

6.4 Sobras 143

Figura 551: *Sobras 143*.

Figura 552: *Sobras 143*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 553: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

Figura 554: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (Filemaker).

6.5 Sobras 180

Figura 555: *Sobras 180*.

Figura 556: *Sobras 180*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Que foi a
passe com uma
vista da Sierra
nevada? Foi no
Alhambra em
Granada

Figura 557: Frente e verso de contato fotográfico, de 1951.

Figura 558: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

6.6 Sobras 184

Figura 559: *Sobras 184*.

Figura 560: *Sobras 184*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 561: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

6.7 Sobras 188

Figura 562: *Sobras 188*.

Figura 563: *Sobras 188*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 564: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

6.8 Sobras 189

Figura 565: *Sobras 189*.

Figura 566: *Sobras 189*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figura 567: Contato de 1977 de negativo de 1951. Fonte: Acervo IMS (*Filemaker*).

6.9 Sobras 236

Figura 568: *Sobras 236*.

Figura 569: *Sobras 236*. Fonte: Acervo IMS (comodato).

Figuras 570 e 571: Frente e verso de contato fotográfico, de 1951.