

Geraldo de Barros e a fotografia como conceito

*Paulo Henrique Camargo Batista*¹
*Luciana Martha Silveira*²

Resumo

Este trabalho procura, através da produção fotográfica – *Fotoformas* – de Geraldo de Barros (1923-1998), refletir, inicialmente, sobre o tipo de intervenção necessário ao ato de elaboração de um trabalho de proposta estética, quando produzido pela mediação de aparelhos de codificação, normalmente operados de forma programática. Através dos trabalhos de Geraldo de Barros, exemplificar como uma imagem técnica (fotográfica), produzida a partir de um aparato fotográfico analógico, também pode ser considerada como uma interpretação científica passível de um resultado plasticamente criativo. Partindo das concepções de Arlindo Machado e Vilém Flusser, conjecturar sobre as possibilidades conceituais de a fotografia ser analisada como *símbolo* ou transformação do real, reconsiderando suas alternativas de classificação nesse campo teórico ao pensar as *Fotoformas* como uma possibilidade de intervenção na prática comum por estabelecer uma estratégia de rompimento com o processo de dependência da programação do aparelho.

Palavras-chave: Fotografia como símbolo. Geraldo de Barros. Intervenção. Fotoformas.

Abstract

Through the photographic production – *Fotoformas* – of Geraldo de Barros (1923-1998) this article attempts to reflect, at first, on the category of necessary intervention to the elaboration of an aesthetic proposal work, when produced by the mediation of code devices, usually operated in a programmatic way. Through the works of Geraldo de Barros, to exemplify how a technical images (photographic images), produced by an analogical photographic apparatus, can also be considered as a scientific interpretation that can results in a creative plastic answer. Leaving of the conceptions of Arlindo Machado and Vilém Flusser, to conjecture about the conceptual possibilities of the photography to be analyzed as *symbol* or transformation of the reality, reconsidering its alternatives of classification in this theoretical field when thinking the *Fotoformas* as an intervention possibility in the common praxis, by establishing a strategy of disruption with the process of dependence on device programming.

Keywords: Photography as symbol. Geraldo de Barros. Intervention. Photoforms.

1 Mestre em Tecnologia pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE/UTFPR) e Professor de Fotografia no curso de Comunicação Social do Centro Universitário Franciscano (Unifae), Curitiba, PR. E-mail: phcamargo@gmail.com

2 Professora/pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE/UTFPR). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. E-mail: Martha@utfpr.edu.br

Introdução

A condução deste estudo foi baseada na escolha dos trabalhos chamados Fotoformas, realizados pelo artista brasileiro Geraldo de Barros (1923-1998), reconhecido em nossa história das artes (PIZOLI, 1996) por apresentar uma proposta vanguardista de linguagem fotográfica própria e essencialmente aberta a uma pluralidade de interpretações e experimentações, bem como nas outras áreas em que atuou (*design* gráfico e de objetos, gravura, pintura, desenho), sempre buscando estabelecer uma relação de interação entre arte, tecnologia e sociedade.

Este artigo pretende traçar uma breve reflexão sobre as possibilidades conceituais da fotografia como símbolo ou transformação do real, a partir da necessidade de se reconsiderar suas alternativas de classificação nesse campo teórico, tomando, assim, como ponto referencial, o artigo “A fotografia como expressão do conceito”, de Arlindo Machado (2001). Através dos trabalhos de Geraldo de Barros (figura 1), exemplificaremos como uma imagem técnica, produzida a partir de um aparato fotográfico analógico, também pode ser considerada uma interpretação científica e, no, caso das Fotoformas, passível de um resultado plasticamente criativo através de seu referente, afirmando, assim, sua natureza possivelmente simbólica. (MACHADO, 2001).



Figura 1: Geraldo de Barros.
Auto-retrato, 1949. MISSELBECK,
Reinhold. Fotoformas – Geraldo
de Barros 1923-1998. Munich:
Prestel, 1998. p. 130.

Neste trabalho, nos limitaremos a observar alguns dos procedimentos analógicos que serviram como base referencial para o desenvolvimento das possibilidades de criação técnica, conceitual e de desenvolvimento tecnológico, que podemos pontuar em propostas fotográficas, como no exemplo das Fotoformas de Geraldo de Barros, tão atuais em conceito como em resultado estético e proposta de linguagem.

Ao tentarmos um posicionamento buscando entender ou delinear algum tipo de análise contextualizada numa produção imagética como as *Fotoformas*, provavelmente teremos que fazê-lo considerando algumas bases fundamentais na ontologia e usando como suporte para essa aproximação exploratória o estudo de semiótica. Assim, nos apoiamos na Teoria dos Signos de Charles S. Peirce, bem como nas observações de Phillipe Dubois, Lucia Santaella e Vilém Flusser sobre as questões da ontologia da imagem fotográfica e conjuntamente em suas relações com a semiótica.

Seguindo por essa perspectiva, porém de maneira mais superficial, tentaremos também levantar questões que poderão servir para uma posterior e mais aprofundada análise sobre as possibilidades de manipulação, como de resultados técnicos e estéticos explorados na elaboração analógica de imagens fotográficas, tomando como exemplo as *Fotoformas* produzidas por Geraldo de Barros em contraponto às realizadas pelas atuais tecnologias digitais de manipulação e constituição de imagens.

Vilém Flusser utiliza a expressão “caixa preta” (FLUSSER, 2002, p. 24) para ilustrar suas reflexões na direção das chamadas *imagens técnicas*, imagens produzidas de forma programática ou com uma tendência automatizada e que fazem parte de um sistema, em geral fechado, para quem o opera e sempre mediado por um aparelho.

Como foi dito por Arlindo Machado, ao repensar as *imagens técnicas* (MACHADO, 2002), existe uma discussão inevitável no círculo de quem produz imagens, mais especificamente falando, do círculo de artistas que a produzem através de algum dispositivo e/ou processo tecnológico. Essa discussão diz respeito ao tipo de intervenção necessário ao ato de elaboração de um trabalho produzido de forma programática pela mediação dos aparelhos de codificação.

Estamos considerando para esse desenvolvimento teórico que a produção de uma imagem fotográfica, ou “trabalho fotográfico”, é realizada a partir da intencionalidade e expressão das opções de quem a produz, e, nesse sentido, o aparelho (máquina fotográfica) funciona como extensão dessas escolhas.

Vilém Flusser (2002) se refere a essas escolhas como sendo sempre limitadas pela quantidade de regulagens e combinações determinadas pela estrutura do aparelho. “A própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho.” (p. 31). Essa condição coloca o fotógrafo na posição de ser consciente de suas

intervenções na construção das imagens dentro de suas possibilidades criativas, expressivas, conceituais, técnicas e de utilização e circulação social.

Ao fazer escolhas e definir suas intenções, o fotógrafo (operador do aparelho), no gesto de fotografar, interfere conceitualmente na imagem que será captada, atuando diretamente com suas concepções pessoais e posições (escolhas) de ordem subjetiva. Portanto, essas escolhas, que operam dentro de uma pluralidade de significados própria de uma imagem, interagem e resultam diretamente dos critérios estéticos, políticos, éticos, ideológicos, culturais de quem a produz, se projetando através de uma simbologia igualmente própria.

A imagem fotografada, por sua vez, também sofre diretamente as interferências inscritas no aparato mecânico (e eletrônico) do aparelho mediador, que, em geral, possui um grande número (porém limitado) de potencialidades de execuções técnicas já programadas em sua estrutura, mas que determinam essas “opções” de escolha disponíveis à sua operação.

Enquanto na produção tradicional de imagens (desenho, gravura, pintura) a condição de abstração no processo construtivo, do sujeito com o objeto, se dá subjetivamente, nas imagens produzidas por uma mediação técnica, elas (também) passam a ser objetivadas por estarem associadas às relações estruturais do projeto e à construção do aparelho (características químicas, óticas, eletrônicas/digitais e científicas).

Flusser (2002) nos coloca, como possibilidade, interferir nessa práxis, estabelecendo uma estratégia de rompimento com esse processo de dependência da programação do aparelho. Para Flusser (2002) isso pode ocorrer através de uma ação consciente por parte do operador ao refletir e conceituar novas possibilidades de se operar os programas dos aparelhos.

Os programas dos aparelhos são compostos de símbolos permutáveis. [...] A manipulação do aparelho é gesto *técnico*, gesto que articula conceitos, [...] fotografias são imagens de conceitos, *são conceitos transcodificados em cenas*. (p. 25-32, grifo do autor).

Flusser completa dizendo que essas possibilidades de rompimento com os programas dos aparelhos, normalmente, se encontram concretizadas nos trabalhos dos fotógrafos chamados experimentais. (p. 75).

É partindo dessa consideração que Arlindo Machado nos propõe, em seu artigo “*A fotografia como expressão do conceito*”, discutir a fotografia como símbolo e como

expressão de um conceito geral e abstrato, seguindo a definição de Peirce dentro desse terreno da semiótica classificada como *terreno do conceito*. (MACHADO, 2001, p. 122). Isso porque, mesmo se considerando que a fotografia possui um dado grau predominante de indicialidade e iconicidade, podemos também considerar o fato de ela ser uma *imagem técnica*, e, assim, um signo de natureza possivelmente simbólico, “[...] a verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, *registrar* um traço, mas *interpretá-lo* cientificamente”. (MACHADO, 2001, p. 129, grifos do autor).

Analisando os processos sîgnicos para a aplicação da teoria e do método semiótico seguindo a definição de Peirce (2003), temos o signo com uma natureza triádica que se apresenta dentro de três aspectos: a significação, a objetivação e a interpretação (signo-objeto-interpretante). Nessa relação, a natureza do signo lhe dá capacidade funcional e se estabelece continuamente: por sua qualidade, por existir concretamente ou por seu caráter de lei. O signo promove o surgimento de outros três modos de categorias de sua divisão básica: os *ícones*, os *índices* e os *símbolos*. (PEIRCE, 2003):

O *Ícone* não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas na verdade, não mantém conexão com elas. O *Índice* está fisicamente conectado com seu objeto: formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O *Símbolo* está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria. (p. 73, grifo do autor).

São muitas as variações das definições de signo dadas por Peirce, e se faz necessário, no complexo processo de análise da semiose, relacionar, simultaneamente, as três categorias, principalmente quando esse processo se liga diretamente a um modo de comunicação e produção de idéias dadas numa linguagem. Isso não é tarefa fácil de se realizar, como também não é fácil expor de modo breve todo o sentido dessa relação, mas, apesar da dificuldade, encontramos, na exposição de Santaella, essa idéia de Peirce:

Não há nenhuma linguagem que possa se expressar em nível puramente simbólico ou indicial ou icônico. Aliás, as linguagens mais perfeitas são aquelas que mantêm os três níveis sîgnicos em estado de equilíbrio e complementaridade. (2002, p. 41).

Ao se fazer qualquer exploração semiótica para tentar mapear os vários aspectos de uma linguagem, é prudente conhecer o contexto e as teorias acerca do assunto específico dessa linguagem.

É muito comum, na concepção teórica mais tradicional sobre a fotografia, inicialmente traçada a partir de seus primeiros experimentos históricos, considerá-la como a aparência ou imitação mais perfeita da realidade. Ou, ainda, a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese).

Para Dubois “o efeito da realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à *semelhança* existente entre a foto e seu referente”. (DUBOIS, 1984, p. 26, grifo do autor). Nesse contexto, estamos considerando que a fotografia reproduz a realidade, sendo concebida como um *ícone*. Porém, já há algum tempo, como apontou Machado (2003), o que tem predominado conceitualmente, nas concepções e práticas fotográficas, é a sua implicação como imagem indicial, que, segundo os termos de Peirce, se classificaria como procedente da ordem do *índice*. Uma representação por contigüidade física do signo com seu referente.

Dentro desses termos sógnicos colocados por Peirce, o referente passa a orientar o que Dubois classifica como “traço do real” (DUBOIS, 1984, p. 53), em que a imagem fotográfica passa a ser “inseparável de sua experiência referencial, do ato que funda”. (p. 53). Para Dubois (1984) isso se processa livre da pressão obsessiva do “ilusionismo” mimético criado como um espelho do mundo, e onde “sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência”. (p. 53). Dessa forma, se acentua a característica de *indexicalidade* da fotografia. “A foto é *em primeiro lugar índice*. Só *depois* ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).” (DUBOIS, 1984, p. 53, grifo do autor).

Segundo Arlindo Machado, há uma grande restrição de possibilidades criativas do processo fotográfico como um *sistema significante* que se deve essencialmente ao destino predominantemente documental dado à fotografia, e que “foi eclipsado pela hipertrofia do ‘*momento decisivo*’” (MACHADO, 2003, p. 133) – fração de segundo concebida como crucial e representativa de um momento indicial selecionado da “realidade”, posta em signo fotográfico pela concepção de Cartier-Bresson.³

3 Henri Cartier-Bresson (1909-2004), nasceu na França e é considerado um dos pais do fotojornalismo artístico. Cunhou o conceito “momento decisivo” ao definir o reconhecimento do ato fotográfico como sendo o momento exato para a captação da fração de segundo essencial para a organização visual de um acontecimento no momento mais intenso da ação e da emoção, de modo a revelar seu significado intrínseco e não apenas a registrar sua ocorrência. As composições de suas fotografias e as relações de registro de movimento são tão importantes para Bresson, que fazem parte do conteúdo das imagens fotografadas. (CARTIER-BRESSON, 1952, p. 190-196).

Podemos resgatar, nas primeiras décadas do século XX, a utilização de alguns procedimentos técnicos que já eram conhecidos desde o descobrimento da fotografia e que começaram a representar, com propriedade, algum ponto de inflexão dentro dessas discussões conceituais no caminho de se questionar o processo e a forma de captação do objeto fotográfico. Novos posicionamentos conceituais na utilização da técnica e no uso de interferências de materiais, alterações no processamento químico, sobreposições de imagens, entre outros, acabaram intervindo diretamente nos paradigmas de bases indiciais e nos conceitos da construção e da percepção das imagens fotográficas estabelecidos até então.

Isso ocorreu a partir de 1920 sob a influência de alguns movimentos artísticos, se acentuando, posteriormente, com o dadaísmo, o surrealismo e o construtivismo, que começaram a se desenvolver pelo mundo, contribuindo para o surgimento, em vários países, de movimentos fotográficos classificados como vanguardas (americana, russa, alemã, francesa, etc.). Foram chamados *vanguardas* por proporem, como conceito e prática, uma diluição das fronteiras entre as artes plásticas e a fotografia, valendo-se da apropriação de procedimentos de construção plástica da imagem e de sua incorporação material em processos técnicos fotográficos: colagens, fotomontagens e fotogramas (*rayograma*) (figuras 2 e 3). Essas iniciativas contribuíram para os primeiros rompimentos da fotografia com a visão mimética clássica, propondo novas bases conceituais sob o signo da subjetividade e trazendo questionamentos pertinentes à estetização do cotidiano através de um olhar construtor (construtivismo) e com o uso da manipulação técnica, da idealização da forma, do motivo, dos pontos de vista no enquadramento, da expressividade, da abstração e da criação autoral.



Figura 2: Láslo Moholy-Nagy.
Colagem fotográfica, 63,8x56 cm, 1927
Disponível em: <http://www.geh.org/fm/amico99/htmlsrc2/index.html>.
Acesso em: 23 fev. 2003.



Figura 3: Man Ray. Rayografia, 29x23 cm, 1927. Disponível em: <http://www.geh.org/amico2000/htmlsrc/index.html> . Acesso em: 23 fev. 2003.

Esses movimentos fotográficos chamados vanguardas são uma demonstração paralela de contraponto a esse processo predominante de direcionamento da imagem fotográfica somente a signos indiciais. Essas colagens, fotomontagens, esses fotogramas e alguns experimentos e atitudes criativas, tomadas por parte de alguns fotógrafos, acabaram por proporcionar um resultado oposto ao de uma percepção estritamente mimética na captação da imagem fotográfica se consumando em outras dimensões sígnicas em relação à programação do aparelho.

Como exemplo desses fotógrafos, que experimentaram algum tipo de rompimento com a tradição construtiva da imagem fotográfica, nas várias fases históricas, podem-se destacar os trabalhos de Man Ray (EUA, 1899-1976), László Moholy-Nagy (Hungria, 1895-1946), Alfred Stieglitz (EUA, 1864-1946), Edward J. Steichen (Luxemburgo, 1879-1973), Andy Warhol (EUA, 1928-1987), Hans Haacke (Alemanha, 1936-). No Brasil, Mário Cravo Neto (BA, 1923-), Farnese de Andrade (MG, 1926-), Vik Muniz (SP, 1926-), Rosângela Rennó (MG, 1962-), Milton Montenegro (RJ, 1954-), Carlos Fadon Vicente (SP, 1945-) e Eduardo Kac (RJ, 1962 -), sendo os três últimos com imagem digital (figuras 4, 5, e 6).

Na atual produção artística mundial, encontramos artistas (alguns exemplificados) que se dedicam (ou se dedicaram) a alguma forma de pesquisa e produção visual e plástica utilizando os elementos que a fotografia pode oferecer dentro de um universo com possibilidades híbridas e de resultados estéticos similares aos produzidos analogicamente, considerando-se como *imagem híbrida*, uma imagem gerada digitalmente, porém podendo derivar, também, de uma síntese entre a informação fotográfica analógica e a digital, resultando de um processo de aquisição e recodificação entre ambas. (FAVILLA, 2003).



Figura 4: Andy Warhol. Paintings Turquoise Marilyn, 1962. Disponível em: <http://www.elysee.ch/librairie/publications.php>. Acesso em: 4 mar. 2004.

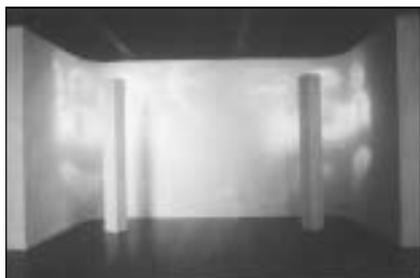


Figura 5: Rosângela Rennó. Duas lições de realismo fantástico, 1991. HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: Rosângela Rennó. São Paulo: Edusp, 1997. p. 69.



Figura 6: Milton Montenegro. S/título, 1990. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 30 jul. 2001.

No Brasil, podemos observar, na década de 40, uma possível referência ao início da fotografia como expressão artística, como também na figura de Geraldo de Barros, um dos responsáveis pelo desenvolvimento da fotografia moderna e experimental no País. (FERNANDES JÚNIOR, 1998 p. 6-7).

Ao considerar as inovações metodológicas introduzidas pelas vanguardas fotográficas, e que aparecem no trabalho de Geraldo de Barros, devemos ponderar a importância de se estabelecer um olhar que contextualize separadamente a técnica e a estética por eles usadas – totalmente analógica, química e artesanalmente plástica – das imagens construídas através das condutas técnicas e estéticas que a fase digital da fotografia permite, como a manipulação e a alteração de suas imagens, caracterizadas pela permutabilidade de suas aparências (virtuais) e de sua estrutura (numérica), diferentemente do processo analógico e de laboratório.

Existem também trabalhos e imagens produzidos digitalmente, que repetem conceitualmente os mesmos modelos e procedimentos de construção usados pela técnica analógica. Apesar de a fotografia digital possibilitar uma gama enorme de possibilidades de intervenção dentro de suas características de produção de imagens, muitas vezes testemunhamos, por parte de alguns fotógrafos, posturas conceituais pouco criativas e que geram resultados estéticos inferiores aos que já foram propostos anteriormente através de resoluções técnicas mais simples.

Dentro da evolução da fotografia, associada ao seu desenvolvimento tecnológico, devemos observar com um olhar crítico essas recodificações de imagens apresentadas pressupostamente como novidades por fotógrafos e artistas (operadores) que se distanciam das possibilidades de interferir nos programas dos aparelhos sem uma reflexão e conceituação dessa operação, bem como de sua relação com o imaginário.

Ao partirmos para uma análise e compreensão da produção fotográfica de Geraldo de Barros, se torna interessante contextualizá-la pelo seu viés biográfico, dando suporte para uma visão que demonstre sua produção dentro das mais variadas áreas em que trabalhou. Assim, por esse recorte, fica mais aparente sua coerência e sua postura com um elo estético adjacente nessas outras formas de expressão e atuação, todas sempre comprometidas com suas idéias de inovação e experimentação.

Ruptura sígnica

Paulista de Xavantes, nascido em 1923, Geraldo de Barros estudou artes plásticas e foi influenciado pelos trabalhos de Paul Klee e Wassily Kandinsky,⁴ bem como pelos fundamentos da BAUHAUS⁵ (VALENTE, 2002), realizando pesquisas conceituais em pintura, fotografia e gravura.

Geraldo de Barros iniciou suas pesquisas fotográficas por volta de 1946, formulando novas possibilidades técnicas e conceituais de se pensar a fotografia. Ao romper, de início, com as questões clássicas da fotografia, Barros legou posteriormente a ela um *status* de linguagem. Construiu uma estética fotográfica pessoal com forte e clara tendência abstrata advinda de sua experiência nas artes plásticas. Proporcionou e introduziu, dessa forma, discussões em torno da fotografia como linguagem plástica e na expressão artística como objetivo.

Pizoli (1996) se refere a Geraldo de Barros como um artista à frente de seu tempo, enfatizando em seus trabalhos o uso da singularidade e da mais pura percepção ao utilizá-la na seriação, na comunicação visual e no *design*, com a mesma radicalidade afetiva com que “descobre” a fotografia.

O enigma da fotografia apontado por Roland Barthes – “emblema de semelhantes” – é assim descartado: desconstrói a imagem significante, eminentemente imitativa; procura distanciar-se cada vez mais de sua literalidade e fazer mais que inventariar sentimentos analógicos. (PIZOLI, 1996, p. 10).

No Brasil, apenas um pouco depois, por volta de 1950-1960 através da influência de novas linguagens artísticas como a Pop Art, a Figuração Narrativa (Nova Figuração) e o Hiper-Realismo, foi que os artistas brasileiros passaram realmente a se apropriar da fotografia como linguagem e possibilidade expressiva, “fincando o pé” definitivamente no território da arte experimental. Dentre esses artistas podemos citar Thomas Farkas (Hungria, 1924-), Franz J. Weissmann (Áustria, 1914-), Ivan Serpa (RJ, 1923-1973), José Oiticica Filho (RJ, 1906-1964), Hélio Oiticica (RJ, 1937-1980), Iole de Freitas (MG, 1945-) e Miguel Rio Branco (Espanha, 1946-).

4 Paul Klee e Wassily Kandinsky, artistas (expressionistas abstratos) e professores na Bauhaus.

5 BAUHAUS (Casa da Construção) fundada pelo arquiteto Walter Gropius em 1919, preconizava uma integração arte/indústria, evoluindo de uma fase artesanal (artes e ofícios) para outra, industrial (arte e técnica). Em 1937 foi criada a *New Bauhaus*, e, em 1955, em Ulm, na Alemanha, a *Escola Superior da Forma*.

Os trabalhos de Geraldo de Barros que viriam a ser chamados *Fotoformas*, começaram a ser produzidos inicialmente de maneira um tanto aleatória e intuitiva e acabaram culminando numa estrutura de poética visual. “Acredito também que é no ‘erro’, na exploração e domínio do acaso, que reside a criação fotográfica.” (BARROS, 2003, p. 11). As figuras 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14 ilustram exemplos de imagens das *Fotoformas*.



Figura 7: Fotoforma. A menina do sapato, 1949. MISSELBECK, Reinhold. *Fotoformas – Geraldo de Barros 1923-1998*. Munich: Prestel, 1998. p. 64.

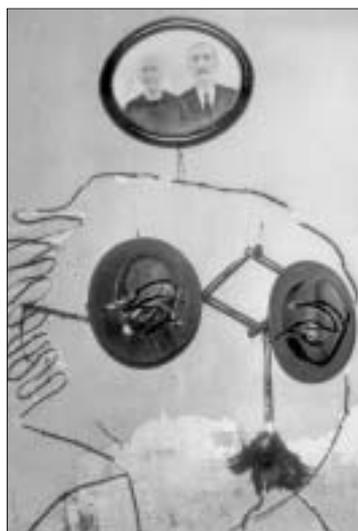


Figura 8: Fotoforma. Homenagem a Stravinsk, 1949. MISSELBECK, Reinhold. *Fotoformas – Geraldo de Barros 1923-1998*. Munich: Prestel, 1998. p. 67.

Figura 9: Fotoforma. S/título, 1949
MISSELBECK, Reinhold. Fotoformas –
Geraldo de Barros 1923-1998.
Munich: Prestel, 1998. p. 27.

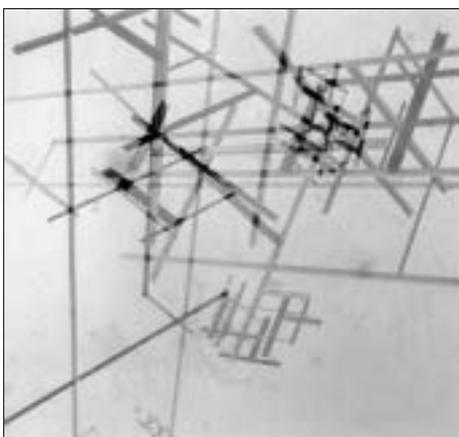
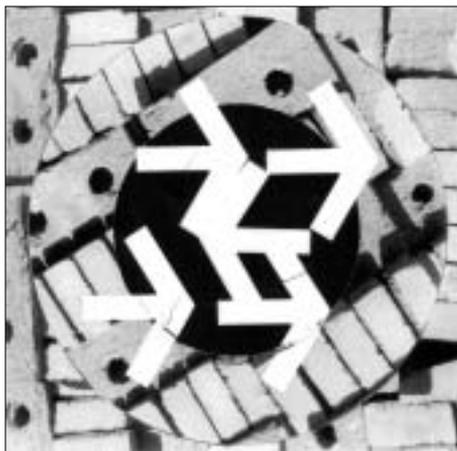


Figura 10: Fotoforma. S/título,
1949. MISSELBECK, Reinhold.
Fotoformas – Geraldo de Barros 1923-
1998. Munich: Prestel, 1998. p. 43.

Figura 11: Fotoforma. S/título, 1949
MISSELBECK, Reinhold. Fotoformas –
Geraldo de Barros 1923-1998.
Munich: Prestel, 1998. p. 49.





Figura 12: Fotoforma. Homenagem a Simão Leal, 1950. MISSELBECK, Reinhold. Fotoformas – Geraldo de Barros 1923-1998. Munich: Prestel, 1998. p. 32.

Figura 13: Fotoforma. Pampulha, 1951. BARROS, Geraldo de. Fotoformas: Geraldo de Barros: fotografias = *photographies*. *Raízes*, Secretaria de Estado da Cultura, Governo do Estado de São Paulo. 1994. p. 67.

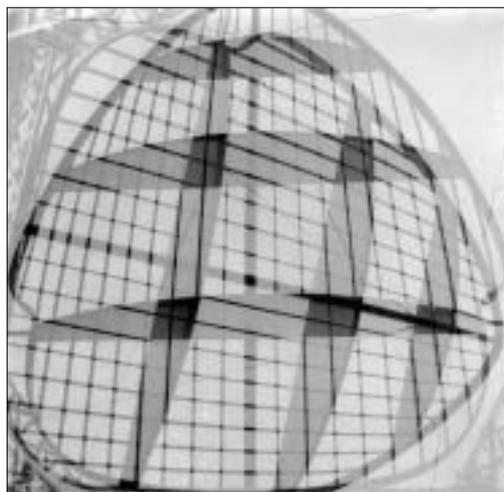


Figura 14: Fotoforma. S/título, 1951. MISSELBECK, Reinhold. Fotoformas – Geraldo de Barros 1923-1998. Munich: Prestel, 1998. p. 34.

As experiências desenvolvidas por Geraldo de Barros, na elaboração dos seus trabalhos com fotografia, desembocavam diretamente no experimentalismo. Todas as suas ações passavam por interferências, mas não só das de natureza técnico-fotográfica. O suporte fotográfico (filme e papel) passava a atuar como suporte para várias outras interferências plásticas, assumindo uma nova função conceitual e expressiva. Dentro desse método de criação e prática, Barros fez da interdisciplinaridade sua ferramenta principal, o que contribuiu para a pluralidade de possibilidades plásticas em seu trabalho. Seguindo nessa direção, fez várias intervenções nas imagens fotográficas pela agregação de cortes, furos, riscos e traços a nanquim, diretamente nos negativos ou nas cópias em papel. No ato da captação fotográfica, as imagens sofriam, em alguns momentos, múltiplas exposições, reforçando a idéia de construção e interferência para se chegar a uma abstração parcial e até total da realidade indicial na imagem. “A Fotografia é para mim um processo de gravura. Defendi esse pensamento quando tentei introduzi-la como categoria artística, na 2ª Bienal Internacional de São Paulo.”⁶ (BARROS, 2003, p. 11).

Herkenhoff (1987), ao falar sobre o resultado estético das Fotoformas, diz que “mesmo partindo do real, as imagens operavam no campo da percepção visual como uma construção abstrata e, por outro lado, enquanto documento do real, estão definitivamente comprometidas, se encontrando num estado de ambivalência”. Nas obras mais bem-sucedidas de Barros, Herkenhoff considera que “qualquer resquício do ‘real’ é, sobretudo forma, linha, signo”. (HERKENHOFF, 1987, s.p.).

Geraldo de Barros expôs suas Fotoformas no Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1950, onde já havia sido incumbido anteriormente por Pietro Maria Bardi (diretor do museu) a montar um laboratório e um curso de fotografia, considerados inovadores até para os padrões internacionais da época. Nesse mesmo ano, também expôs seus experimentos no Ministério da Educação e Cultura (MEC) no Rio de Janeiro. No ano seguinte (1951), Barros recebeu uma bolsa de estudos do governo francês para estudar litografia na Escola de Belas Artes de Paris, onde acabou se interessando também por desenho (*design*) gráfico e industrial. Teve contato com o pintor Giordio Morandi, com o fotógrafo Cartier-Bresson e conheceu, através do artista Max Bill (professor na Bauhaus), textos teóricos sobre a arte e sua função social, que acabaram por influenciá-lo

6 Em 1951, Geraldo de Barros foi premiado na primeira edição da Bienal Internacional de São Paulo.

na elaboração de um manifesto intitulado *Ruptura*, em 1952 (figura 15). No mesmo ano, Barros juntamente com o artista plástico Waldemar Cordeiro, lançou a idéia do movimento de Arte Concreta Brasileira através da constituição do Grupo Ruptura. Para Silva Valente (2003), o próprio manifesto *Ruptura* já demonstrava a transferência dos ideais plásticos de pintura para um material impresso.

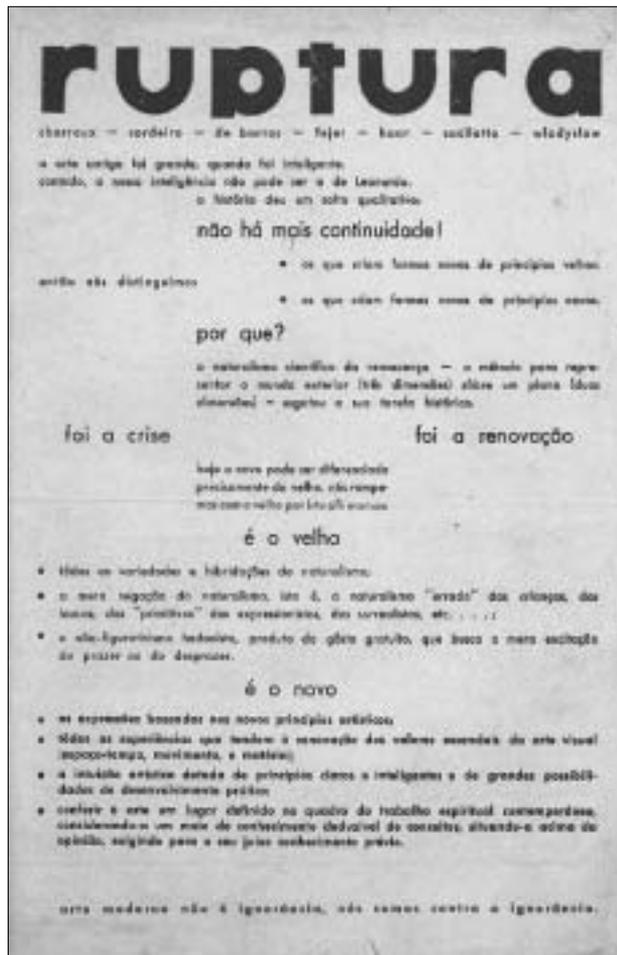


Figura 15: Cartaz do Manifesto Concretista, 1952. Disponível em: <http://www.artbr.com.br/casa/noigand/>. Acesso em: 17 mar. 2004.

A sua diagramação hierarquizada por meio do tamanho das letras e pela posição pensada das palavras permitia, definitivamente, visualizar o êxito das propostas concretistas transferidas para um outro suporte: a visão clara e objetiva da mensagem, a economia e síntese dos elementos e a velocidade de leitura, além da opção pelo uso de letras minúsculas em todo texto, tão usada pela *Bauhaus*. (VALENTE, 2003).

A outro grupo denominado *Rex Time*, Barros apresentou os primeiros *happenings*⁷ em São Paulo, seguindo o ideal proposto pelo movimento concreto de socialização da arte. Uma das finalidades almejadas era a de atingir, sem barreiras excludentes ou elitistas, um espectador que acessasse as propostas artísticas conduzidas “por meio de uma linguagem única e universal expressa pela matemática e construção. [...] Geraldo de Barros descobriria que a possibilidade de socialização da arte estava no incremento do *design* na sociedade”. (VALENTE, 2003, s.p., grifo nosso).

Barros, por algum tempo, acabou tentando outros caminhos de aproximação com o espectador de maneira bastante interativa, dedicando-se ao desenho industrial (*design* de móveis e produtos) (figura 16). Em 1954 fundou um grupo com o frei dominicano João Batista, com a escritora Maria Clara Machado e o historiador Paulo Emílio Salles Gomes, uma das primeiras comunidades de trabalho⁸ do País, a Unilabor.⁹

7 O *Happening* surgiu por volta de 1950 e se associa à idéia de um *free theatre* (teatro livre), liberdade essa que se dá tanto nos aspectos formais quanto nos ideológicos. Apóia-se conceitualmente no experimental, no anárquico, na busca de outras formas. (COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1989. p. 132). (Série Debates).

8 O termo *comunidade* é usado para designar que algo pertence a todos ou a muitos, ou seja, algo que se torna comum a um grupo. Historicamente, as comunidades de trabalhos surgiram de um projeto de ação comunitária liderado por um padre dominicano que, a partir de sua experiência como padre e operário na França, na década de 30 e de sua militância no movimento Economia e Humanismo, propôs uma visão de um trabalho que vinculasse a atuação pastoral ao enfrentamento das contradições materiais da vida da população pobre. Sua principal característica foi o funcionamento interno em moldes de autogestão e a consideração de que os frutos do trabalho coletivo deviam pertencer a toda a comunidade, constituída pelos operários e suas respectivas famílias.

9 Na comunidade de trabalho *Unilabor* (CLARO, 1998), o principal objetivo era desalienar o operário em relação à produção industrial sem negar sua importância como produtora de bens, mas partindo dessa realidade para resgatar a dignidade do trabalhador. “A empresa fundamentou-se em dois tipos de racionalidade: formal ou operativa, e substantiva.” Na primeira, destacava-se a organização necessária a uma empresa capitalista, com o caráter sistematizador e de divisão do trabalho; na segunda, a percepção intelectual autônoma do processo, ou seja, o acesso do cooperado à compreensão de todas as etapas de produção. A *Unilabor* sempre se sustentou em reuniões coletivas, não só na gestão administrativa, mas também na parte de projeto. “Os cooperados decidiam seus salários através dessas assembléias gerais, sempre acompanhadas por Frei João, porém sem sua interferência.” A liberdade de expressar opiniões e participar de todo o processo, assim como a boa remuneração, era considerada muito gratificante, o que levou muitos a deixarem seus antigos empregos para integrar o projeto. Vários empregados eram artesãos e traziam consigo conhecimentos técnico e prático, que se uniam à teoria e ao conhecimento das artes, levados por Geraldo de Barros e outros integrantes. “Essa união se expressava nos móveis, que aliavam poucas cores a formas fortes e de fácil percepção.” (CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial e racionalidade moderna numa comunidade operária em São Paulo (1954-67)*. 1998. Dissertação (Mestrado) – FAU/USP, São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.usp.br/agen/bols/2000/rede515.html> . Acesso em: 4 set. 2004.



Figura 16: Cadeiras desenhadas por Geraldo de Barros.

Disponível em: <http://www.britocimino.com.br/port/artistas/barros/barros.htm>.

Acesso em: 15 mar. 2004.

Influenciado pela Teoria da Gestalt¹⁰ e pela Bauhaus, Geraldo de Barros propôs entender a maneira pela qual o indivíduo percebe a realidade de acordo com todas as forças que atuam em sua interpretação, como as influências sociais, os medos e sonhos e de que forma as suas idealizações pessoais interferem nesse processo de aquisição da informação visual. “Por meio de uma percepção gestáltica [Barros] procura atingir o espectador sem a mediação do intelecto, objetivando uma compreensão universal.” (VALENTE, 2002, s.p.).

Barros fundamentou sua crença na importância da função social do artista em educar o gosto das massas, democratizando a arte e tornando-a acessível popularmente. Seguindo nessa conjuntura e, no momento em que flertou com a Arte Pop, reforçou e destacou, em suas obras, várias características da sociedade industrializada juntamente com seus propósitos construtivistas e seu posicionamento artístico em relação ao desenvolvimento industrial (e da publicidade moderna).

Barros também partiu da idéia do cotidiano como condição primordial para a multiplicidade de imagens usadas repetidamente, a exemplo do que ocorre na saturação dos anúncios publicitários, porém, aparecendo em seus trabalhos de forma visualmente reconfigurada, muitas vezes por uma relação abstrata e informal.

¹⁰ A *Gestalt* é uma escola alemã de psicologia experimental, que teve sua origem com Wertheimer, em 1910. A Teoria da *Gestalt*, além de trabalhar com pesquisas na área da psicologia, aplica seus conceitos em outros campos de estudo como o da estética e da percepção visual, sendo aplicado diretamente nas artes visuais. Sugere responder a questões da relação sujeito-objeto, e, como sua percepção visual, pode reagir às relações formais se apoiando na análise fisiológica do sistema nervoso.

A partir da década de 70, Geraldo de Barros mudou bastante sua relação com a fotografia e passou a trabalhar a imagem através da reutilização de impressões fotográficas de *outdoors*, que eram recortadas e coladas em um suporte para depois sofrer a intervenção de pintura. Nos trabalhos eram criadas novas relações de cores com as cores da base recortada se transformando em algo novo. “Mais uma vez o processo gestáltico e a tendência de transformar a realidade vista por todos se manifesta.” (VALENTE, 2003, s.p.). Esses trabalhos foram expostos *na Bienale de Venezia*, em 1986, e na Suíça, no ano seguinte.

Em 1993, sua obra fotográfica foi organizada pelo *Musée de L’Eysée*, em Lausanne, Suíça, para a mostra “Geraldo de Barros, Peintre et Photographe”, que depois foi exibida em São Paulo, Rio de Janeiro (ambas em 1994) e Curitiba (1996).

Geraldo de Barros morreu em 1998 e, nesse mesmo ano, recebeu como homenagem a remontagem da exposição *Fotoformas* junto com o lançamento de um livro com fotos, organizada por uma de suas filhas, Fabiana de Barros.

A mimese abstraída

A fotografia, assim como outras formas de mediação técnica, tem passado por uma série de discussões dentro da problematização sobre sua natureza sógnica e de suas possibilidades como um sistema significativa.

Seguindo nessa proposta e considerando o fato de a fotografia ser uma *imagem técnica* e também um signo, inserimos neste artigo questionamento acerca da possibilidade de a fotografia existir além do índice ou ícone, mas se configurar predominantemente como símbolo e como *expressão de um conceito geral e abstrato*, segundo Arlindo Machado (2003).

Com as novas tecnologias, os teóricos da imagem têm enfatizado a radical mudança nos processos de produção da imagem, principalmente com o advento das imagens infográficas e sua natureza de operar sobre uma realidade não física, como operam as máquinas óticas analógicas, mas “sobre um substrato simbólico: *a informação*”. (SANTAELLA, 1997, p. 166).

A “informação” nas *Fotoformas* de Barros é, em parte, construída por sua maneira de manipular o processo de constituição das imagens e que caminha dialogicamente pelas várias intervenções feitas nas imagens fotográficas pela

agregação de cortes, furos, riscos e traços a nanquim, diretamente nos negativos fotográficos. Essas intervenções plásticas em seus trabalhos também produzem novas informações gráficas e simbólicas (desenhadas no suporte fotográfico), agregando, assim, novas informações que se somam ou alteram as anteriores, construindo uma outra nova significação.

A nova imagem fotográfica (Fotoforma) que se cria fica entre as possibilidades de rompimento com os programas do aparelho (abstração e interferências no processo construtivo) e a sua objetividade (características químicas, óticas e científicas). Também se forma de maneira diádica entre ser produzida e permanecer com uma natureza estrutural de obra “original” ou “multiplicável”, ou seja, entre a “aura” de obra de arte única discutida por Walter Benjamin¹¹ ou com seu valor centrado no conteúdo da informação visual indicial e icônica, conservando sua condição de reprodutibilidade fotográfica, mantidas ambas também em algumas *Fotoformas*.

Santaella (1998) nos coloca outro aspecto que também vem interferindo no processo de constituição de imagens e que deve ser levado em conta para um aprofundamento posterior dessa discussão. A mistura entre os paradigmas da imagem pode ser encontrada com frequência, nos fenômenos artísticos, sem, porém, a eles se restringir.

Esse fato se torna interessante, por que, em certa medida, isso já pode ser visto em trabalhos como o de Geraldo de Barros e também contemporaneamente no desenvolvimento de processos digitais e eletrônicos de manipulação e constituição de imagens. A idéia de *mistura de paradigmas*, vista pela concepção de Lucia Santaella (1998), refere:

Desde a invenção da fotografia, o que só vem demonstrar que, quando se dá o aparecimento de um novo paradigma, via de regra, esse novo paradigma traz dentro de si o paradigma anterior, transformando-o e sendo transformado por ele. Foi assim que a fotografia importou procedimentos pictóricos, ao mesmo [tempo] que a pintura muitas vezes adquiriu traços estilísticos que vinham da fotografia. (p. 184).

Essas misturas de paradigmas conferem às experiências, como as desenvolvidas por Geraldo de Barros, uma importância diretamente relacionada ao desen-

11 Veja-se: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1.

volvimento de uma ação consciente e crítica de refletir e conceituar novas possibilidades de se operar os programas do aparelho mediador.

Sem dúvida, em propostas como as *Fotoformas*, encontramos concretizada uma indisposição à contemplação passiva das imagens, desvelando o experimentalismo e a liberdade de atuação que naturalmente vislumbramos realizados em trabalhos como os de Geraldo de Barros, bem como em toda sua produção como artista.

Referências

- BARROS, Geraldo de. *Fotoformas: Geraldo de Barros: fotografias = photographies*. Raízes, Secretaria de Estado da Cultura, Governo do Estado de São Paulo. 1994.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial e racionalidade moderna numa comunidade operária em São Paulo (1954-67)*. 1998. Dissertação (Mestrado) – FAU/USP, São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.usp.br/agen/bols/2000/rede515.html> . Acesso em: 4 set. 2004.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1989. (Série Debates).
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1984.
- FAVILLA, André. O signo híbrido: breves impressões em relação à síntese entre a informação fotográfica e a digital. *Revista Eletrônica Studium*, n. 2. Disponível em: www.studium.iar.unicamp.br. Acesso em: 14 jul. 2003.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil, 1945-1998*. Centro Português de Fotografia, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.
- HERKENHOFF, Paulo. A imagem do processo. *Folha de São Paulo*, 27/10/87. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 4 out. 2003.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense; Funart, 1984.
- _____. *Repensando Flusser e as imagens técnicas*. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2002.
- _____. A fotografia como expressão do conceito. *Revista Eletrônica Studium*, n. 2. Disponível em: www.studium.iar.unicamp.br . Acesso em: 23 fev. 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3. ed. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIZOLI, Sérgio. Geraldo de Barros: precursor. *Catálogo CCBB*, Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 4 out. 2003.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfred. *Os três paradigmas da imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira, 2002.

VALENTE, Carlos Eduardo da Silva. *O concretista Geraldo de Barros e o surgimento do design nacional*. Disponível em: www.arte.unb.br/anpap/valent.htm . Acesso em: 17 nov. 2002.

_____. *A figura de Geraldo de Barros*. Disponível em: www.arte.unb.br/anpap/valente.htm. Acesso em: 21 abr. 2003.

VASCONCELOS, J. Itinerários (Geraldo de Barros). *Diário de São Paulo*, 14/07/79. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br> . Acesso em: 4 out. 2003.

ENCICLOPÉDIA de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br> . Acesso em: 4 out. 2003.