

Geraldo de Barros: fotografia, memória e arte

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES

Brasil, fotografia documental expandida. Graduação na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestrado e doutorado na Faculdade de Comunicação (ECO) da UFRJ. Professora de fotografia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O artigo proposto busca refletir acerca das relações entre fotografia e memória e a transformação dessa matéria em objeto artístico. A série fotográfica *Sobras*, de Geraldo de Barros, artista concreto brasileiro, move essa reflexão. Através de técnicas variadas, Barros atualiza suas lembranças na forma de novas imagens. Ao utilizar esses recursos, Barros ressalta o caráter efêmero da permanência/referência fotográfica. Soma-se a essa reflexão a transformação dessa matéria em objeto artístico. A perspectiva teórica deste estudo é bergsoniana. São convocados autores filiados a Bergson, a saber, Gilles Deleuze (2007), André Rouillé (2009) e Fattorelli (2003). Um conceito fundamental para o desenvolvimento do texto é o de imagem-cristal.

Palavras chave: fotografia / memória / arte / Geraldo de Barros.

Title:

Geraldo de Barros: photography, memory and art

Abstract: *The present article aims to think over the relations between photography and memory and the transformation of this matter into an artistic object. The photographic series Sobras, by Geraldo de Barros, Brazilian concrete artist, moves that thought. Through various techniques, Barros updates his memories into new images. Using these resources, Barros brings out the ephemeral character of photographic permanence/reference. In the specific case of Sobras, the transformation of the matter into artistic object is added to that reflection. The theoretical perspective of this study is Bergsonian. For that, will be used authors affiliated to Bergson: Gilles Deleuze (2007), André Rouillé, 2009) and Fattorelli (2003). Crystal-image is the fundamental concept for the development of the present paper.*

Keywords: *photography / memory / art / Geraldo de Barros.*

Introdução

A série fotográfica *Sobras*, de Geraldo de Barros, artista concreto brasileiro, é o mote para minha reflexão acerca das relações entre fotografia e memória e a transformação dessa matéria em objeto artístico. Ressalto que o artista trabalhou

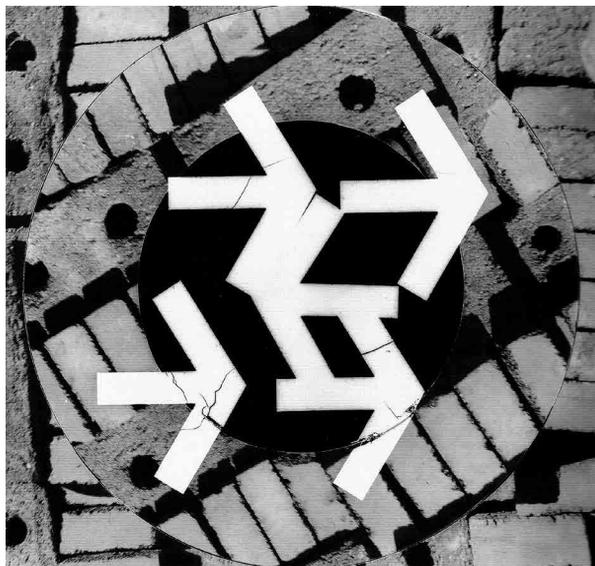


Figura 1. Geraldo de Barros, *Fotoformas*, São Paulo (1949).

Figura 2. Geraldo de Barros, *Sobras*, Argentina, s/d.

com diferentes meios de expressão, tais como gravura, pintura e desenho. Contudo, no uso da imagem fotográfica como matéria para a arte (Rouillé, 2009), Geraldo de Barros é considerado pioneiro no Brasil, tendo realizado dois projetos fotográficos — as séries *fotofomas* (1950) e *Sobras* (1998), aquela que inspira este trabalho. Em *Sobras* o artista trabalha com antigos álbuns fotográficos de família e de viagens. Tais imagens-lembrança servem de ponto de partida para outras histórias; reconstruindo ou recriando uma memória feita de lembranças que se fazem e refazem permanentemente na imagem. Ao imaginar as imagens contaminadas de lembranças, o artista atualiza um passado virtual, latente, um passado que retorna na imagem; reconstrói e cria; ultrapassa as evidências do documento. Ao modo bergsoniano (Bergson, 2010) poder-se-ia dizer que Barros, ao tornar-se espectador de seu passado, fosse por ele guiado e atualizasse, na leitura, suas múltiplas possibilidades, recriando a referência para criar novos sentidos (recorta, cola, monta, remonta). Ao utilizar esses recursos, Barros ressalta o caráter efêmero da permanência/referência fotográfica. Soma-se a essa reflexão a transformação dessa matéria em objeto artístico. Então, se buscará pensar de que modo se dá a apreensão dessas imagens pelo artista na obra escolhida, a série fotográfica *Sobras*, em que as imagens tangenciam a um só tempo o universo da técnica e da arte, do aparelho e da memória. Tendo como perspectiva teórica Bergson, os autores que participam da tessitura deste texto são a ele filiados. Gilles Deleuze (2007), André Rouillé (2009) e Fatorelli (2003) mesmo que indiretamente, estão presentes. Ressalto que o conceito de imagem-cristal é fundamental para o desenvolvimento do artigo; conceito de origem deleuziana com inspiração teórica em Bergson, é aqui trabalhado por Fatorelli (2003) a partir de Deleuze. Acredito que tal conceito caracteriza a série *Sobras* de Geraldo de Barros.

1. Geraldo de Barros: fotografia, memória e arte

Geraldo de Barros (1923-1998), artista Concreto brasileiro, pertenceu ao movimento da fotografia moderna no Brasil, em meados dos anos 1940, período onde foram consolidadas ações que colocaram o país em um período de franco desenvolvimento (Fernandes Junior, 2003). No campo artístico, movimentos como o Concretismo e o Neoconcretismo, com tendências abstracionistas, estavam em voga e marcaram a fotografia construtivista produzida por Geraldo de Barros e seus colegas (José Yalenti, Thomas Farkas, German Lorca). Esses artistas tinham como desafio

[...] romper com o isolamento a que a fotografia havia sido condenada até então no âmbito da produção e da reflexão artística, colocá-la em sintonia com uma realidade sócio-cultural em profunda transformação e acertar o passo com o panorama internacional (Costa, 2005: 2).



Figura 3. Geraldo de Barros, *Sobras*, Argentina, s/d.

Diferentemente de seus colegas, que na busca de uma nova linguagem respeitavam o processo fotográfico (fotografar, revelar, ampliar), Barros realizava intervenções nesse processo, rompendo com o processo fotográfico tradicional. Riscava os negativos com ponta seca, pintava-os com nanquim, guache entre outras coisas, “dando corpo a um profundo questionamento dos limites da linguagem fotográfica” (Costa, 2004: 43). A concepção plástica de suas imagens fotográficas está ligada à sua produção como artista plástico construtivo, ou seja, a fotografia era matéria para o artista.

As técnicas utilizadas por Barros iam desde o fotograma, as sobreposições de imagens, as intervenções nos negativos, passando principalmente pelo acaso. Apesar de dominar perfeitamente o procedimento, ele acreditava residir no erro e no acaso a criação fotográfica, considerava que o conhecimento técnico deveria ser o necessário para a sua expressão (Barros, 2004). A partir dessas experimentações, Barros produziu a série fotográfica *Fotoformas*, exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) em 1950. As imagens propostas na série apresentam-se como híbridos, não mais fotografia no sentido próprio do termo, mas matéria a serviço da arte. Na imagem abaixo se pode observar uma das imagens da série (Figura 1). Percebe-se neste trabalho uma busca pela abstração, um desligamento da referência como aquilo que define a imagem (cópia a partir de negativo recortado, posto entre duas placas de vidro).

Em 1952, como membro do Grupo Ruptura (opunham-se a toda arte que

havia sido feita no Brasil até então), ele expôs outra vez no MASP. Essa exposição foi considerada um dos marcos no processo de consolidação do concretismo no Brasil. Após esse período, Barros deixou de lado seus experimentos com a fotografia. Volta a eles em 1988, após uma série de quatro isquemias que o deixaram bastante debilitado — ficou com dificuldades na fala e na realização de movimentos. A volta de Barros à fotografia se deu através de antigas imagens de férias e viagens com amigos e a família. Auxiliado por sua assistente, Ana Moraes, transformou esse material em matéria para sua arte (Fernandes Junior, 2006). Nasce daí a série *Sobras*, finalizada com sua morte em 1998, obra da maturidade onde, através do filtro da memória, atualiza suas lembranças em obra artística. Neste lugar pode-se também vislumbrar a potência ainda viva de *Fotoformas*, série que alimenta a construção de *Sobras*. Inspirada nos autores indicados segue uma breve leitura de *Sobras*.

2. *Sobras*

Ao trabalhar com seus antigos álbuns de família, Barros parte de imagens íntimas cuja dependência à referência é fundante. Álbuns guardam memórias visuais de pessoas e momentos vividos e nesse tipo de imagem, a verossimilhança é desejada e esperada. Marque-se que não é como artista que ele fotografa a família e os amigos, mas como um amador produtor e destinatário de suas fotos. Entretanto penso que, como artista, ao se deparar com as imagens contidas nas caixas e álbuns ele tenha se sentido como Epimeteu ao abrir a caixa de Pandora, tentando reter de cada imagem futuros possíveis num passado que se mistura ao presente da mirada, futuros não previstos na referência que as imagens o remetiam. Frente a essas imagens, como observador (e operador) das cenas retratadas, o passado transborda no presente de seu olhar, um passado que se atualiza nas manipulações que realiza nessas imagens. Ou seja, acontece com Barros, na manipulação dessas imagens no presente da visada, um transbordamento do tempo, provocando uma fissura, um hiato onde brota a Imagem-Cristal. É como um espelhamento, aquele do circuito mais curto relatado por Bergson (2010) quando esse tece as relações entre percepção e memória.

Fatorelli (2003) fornece, a partir de leitura de Deleuze (2007), o conceito de imagem-cristal que aqui me interessa. O autor parte da relação que as imagens estabelecem com o tempo e com o espaço e as divide em Imagens Orgânica e Imagens Cristal. As Imagens Orgânicas são aquelas apegadas aos

[...] registros sumários que se esgotam na relação supostamente tautológica que estabelecem com a aparência ou, ainda, de imagens identitárias que encontram seu sentido na natureza do referente (Fatorelli, 2007: 32-3).

Ao contrário, a Imagem Cristal é aquela onde a subserviência à referência não é o que predomina, pois é possuidora de realidades que não se confundem com ela. Essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Elas provocam a suspensão do aqui e agora possibilitando nexos com um imaterial, “uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer” (Fatorelli, 2007: 32-3). A potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores. O dialogismo é condição dessas imagens.

Nesse lugar os antagonismos cessam, não por acomodação, mas porque um é presença no outro, tudo é fluxo, atual e virtual, passado e futuro, sonho e realidade. Nesse lugar, Barros criou uma nova história para suas velhas imagens até então esquecidas.

Artista inquieto, preso a uma cadeira de rodas, Barros, em termos deleuzianos, era puro devir na manipulação de seu material artístico. Por diferentes meios, sempre experimentais, fez intervenções nas antigas imagens mostrando-se esteticamente coerentes ao seu passado construtivista (artista-fotógrafo, Barros não se rende, a verve construtivista não o abandona nos espaços da memória). Superpôs situações, lugares, formas, pessoas. Fez colagens simultâneas de negativo e positivo (nas imagens já ampliadas faz recortes, acrescenta fundos escuros, cria planos, corta, cola, colore), criando relações inauditas entre esses elementos. Nunca a repetição do mesmo, mas sim a lógica processual que atualiza o dado e produz o novo.

Ao criar novas paisagens, situações e lugares, Barros subverteu o universo da fotografia e tornou único o múltiplo, criou a sua própria referência, ou melhor, se deixou invadir pelo passado virtual de suas lembranças que se atualizaram num “entre-lugar” (passado-futuro) de reconstrução permanente ao qual se dá o nome de presente, lugar da aventura do sentido. Observe-se a seguir duas dessas imagens (Figura 2 e Figura 3). Na figura 2, de formato quase panorâmico, podem-se observar esquiadores em um campo de neve. A configuração da imagem surpreende; campo a um só tempo íngreme e plano (o trabalho compulsivo com a forma, os planos). Um misto de estranhamento e curiosidade move o olhar sobre a imagem, olhar não mais inocente, contaminado pelo próprio passado de quem a observa. Superposição de planos, personagens, emaranhados, linhas. Movimento, fluxo, dança. Como se um mesmo personagem ocupasse em simultâneo diferentes lugares. Ele ou eu? Por um breve momento eu estava lá. Eram minhas também essas lembranças de neve. Um último estranhamento: no canto superior esquerdo, novo corte geométrico, forma imagem em negativo; céu negro, vazio, silêncio. Imagem intensa, suplementar e cristalina me permite como observador, compactuar ou mesmo inventar os seus segredos.

Na figura 3, novo estranhamento. Em uma bucólica e idílica imagem de um chalé entre campos de neve e floresta, um fragmento negro, um breu como um rio invade a imagem. Um novo signo fotográfico, desconcertante, é criado. Outra vez a colagem, a montagem radicalizada, fragmentos que escapam a ação determinista do referente. De novo sou tomada, através desse breu (hiato, falha) saio e entro na imagem num movimento a um só tempo compulsivo e criativo proporcionado pela imagem-cristal; ao vislumbrá-la sou como Barros, capaz de inventar e perceber mundos ocultos, de transformar o material mimético, a transparência da imagem em viagem intensa do olhar.

Conclusão

Parece-me conclusivo a importância de um olhar sobre o trabalho de um artista desde sempre contemporâneo, surgido no modernismo, mas, integrado aos processos de criação contemporâneos. Para Barros, artista, a fotografia sempre funcionou como matéria para a sua arte. Na série *Sobras*, ele soube tecer a fina urdidura entre fotografia, memória e arte, criando as condições para o aparecimento da imagem-cristal. *Sobras* permite a quem observa participar do fluxo ininterrupto de sua criação. Barros apresenta o fluxo e convida à viagem. Para finalizar, considero sermos tributários ao trabalho pioneiro de Geraldo de Barros, visionário, ao introduzir o pensamento conceitual na fotografia brasileira. A partir de suas séries, *Fotoformas* e *Sobras*, a imagem fotográfica deixou de ser apenas uma cópia da realidade, provocando e sendo reflexão e pensamento.

Referências

- Barros, Geraldo (1994) *Fotoforma*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura, Raízes. ISBN: 8575034995.
- Bergson, Henri (2010). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8578272528
- Costa, Helouise (2005). *Escola Paulista de Fotografia-Uma vanguarda possível?* [Consult. 2011-01-13]. Disponível em <URL: www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos.../helouise_costa.pdf. >
- Costa Helouise: Silva, Renato (2004). *A fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: editora UFRJ. ISBN: 8575033425
- Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 8511220283
- Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 8573163232
- Fernandes Júnior, Rubens (2006). *Geraldo de Barros. Sobras + Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naif. ISBN: 85755034979
- Fernandes Júnior, Rubens (2003). *Labirinto de Identidades. Panorama da Fotografia no Brasil (1946-98)*. São Paulo: Cosac & Naif. ISBN: 8575032054
- Rouillé, André (2009). *A Fotografia. Entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: SENAC. ISBN: 85735987X