

“Felizmente existem os restos”: *Sobras* de Geraldo de Barros e a autobiografia através da fotografia

Priscila Miraz de Freitas Grecco

Doutoranda do Programa de Pós-graduação da UNESP – Assis, em História, com trabalho voltado para a pesquisa em fotografia moderna no Brasil e no México. Mestre em História da América com a dissertação “De uma máscara a outra: a questão da identidade em *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz”. Tem experiência docente em História do Brasil Republicano e Prática de Ensino e Estágio Supervisionado I.

RESUMO

Geraldo de Barros foi um artista extremamente frutífero, grande divulgador da arte brasileira pelo mundo. Neste artigo pretendemos tratar de sua obra fotográfica, mais especificamente sua última produção, a série *Sobras*. Neste trabalho Geraldo retoma fotografias de familiares, de viagens, e realiza intervenções como recortes, inclusão e exclusão e sobreposição de fundos, pessoas e objetos, espaços que passam a ser preenchidos por recortes em branco ou preto. Nossa proposta é apresentar essa série de Geraldo como uma maneira de fazer autobiografia. Em *Sobras*, Geraldo reinventa sua relação com o tempo, com a memória. Quando trata os espaços das fotografias pessoais como espaços construtores, no mesmo ato constrói sua memória, sua autobiografia.

Palavras-chave: fotografia; autobiografia; memória.

ABSTRACT

Geraldo de Barros was an extremely fruitful artist, great popularizer of the Brazilian art world. In this article we intend to deal with his photographic work, specifically his latest production, the series on. In this paper Geraldo takes photographs of family, travel, and performs interventions like indentations, inclusion and exclusion and rollover funds, people and objects, spaces that become filled with clippings in white or black. Our proposal is to present this series of Gerard as a way to make autobiography. About Geraldo reinvent their relationship with time, with the memory. When treats spaces as spaces of personal photographs builders, simultaneously builds his memory, his autobiography.

Keyword: photography; autobiography; memory.

“Felizmente existem os restos”: sobras de Geraldo de Barros e a autobiografia através da fotografia

Introdução

Geraldo de Barros (1923-1998) foi pintor, designer, fotógrafo. Nasceu no interior de São Paulo, em Xavantes, mudando-se com a família para a capital em 1930, depois da crise do café. No ano de 1946 começa seus estudos de desenho pintura e fotografia. Seu nome aparece ligado à modernização da arte brasileira. E para além do desenvolvimento de uma atividade artística em particular, sem qualquer tentativa de identificação, mais como uma forma de insistência e ressonância em nós quando lemos sobre ele, quando encontramos com sua obra, temos o eco de sentidos (mais do que as palavras como definidoras), como *inquieto*, *curioso* e *criativo* e toda a gama de sinônimos que possam ter.

Segundo Rubens Fernandes Júnior, antes de a fotografia ser vista como a expressão que reúne tendências diversas das artes visuais, há mais de cinquenta anos Geraldo de Barros entendeu que a fotografia era uma possibilidade para a transição de suportes expressivos:

Foi o primeiro artista brasileiro que teve a coragem de desafiar os cânones estabelecidos até então pela fotografia ao inaugurar um novo momento, reverenciando criativamente a mais popular das manifestações visuais. Criou uma espécie de ‘síntese inquieta’, onde exercitou

formas elaboradas a partir de um projeto construtivo coerente e conciso que rompeu com o imobilismo da fotografia brasileira no final dos anos 1940 (FERNANDES JÚNIO in: BARROS, 2006, p. 15)

Encontramos em Geraldo uma trajetória intelectual muito distinta das de seus contemporâneos, sempre marcada pela inquietude, pela procura incessante de novos meios de expressão para sua arte, e para o que prezava acima de tudo no fazer artístico: a liberdade do artista para experimentar além dos cânones estabelecidos.

Geraldo participou ativamente dos movimentos artísticos de São Paulo. Acompanhou a fundação do Museu de Arte de São Paulo, marco da modernização do pensamento e da cultura. Em 1949 foi convidado por Pietro Maria Bardi, fundador e diretor do MASP, para montar, junto com Tomaz Farkas e German Lorca¹ o laboratório de fotografia do museu, que funcionou no prédio dos *Diários Associados*, introduzindo pela primeira vez a fotografia no âmbito das Belas Artes (FERNANDES JUNIOR in: BARROS, p. 15).

A década de 1950 foi intensa na produção de Geraldo: participou do movimento Ruptura, com Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto e outros, que se manifestou por

¹ Rubens Fernandes Junior em dois textos cita apenas Tomaz Farkas como associado de Geraldo de Barros na fundação do laboratório da fotografia do MASP. Já Helouise Costa cita além deles, German Lorca. Optamos por manter os dados de Helouise. As obras mencionadas são: BARROS, Geraldo de. *Sobras*. Texto e organização de Rubens Fernandes Júnior. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 15; FERNANDES JR., Rubens. *A fotografia expandida*. Tese de doutoramento apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002, p. 176; COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodriguez da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 43.

uma arte que fosse liberada do “hedonismo figurativo” anunciando o movimento da arte concreta no Brasil; recebe o prêmio pelo cartaz comemorativo do IV Centenário da Cidade de São Paulo; participa da primeira Exposição Nacional de Arte Concreta; funda o grupo Forminform, primeiro ateliê de grafismo do país; abandona o construtivismo geométrico e se interessa pela arte pop como projeto de crítica social; associa-se a Nelson Leinier e Wesley Duke Lee e funda a galeria Rex Gallery and Sons, precursora do movimento de pop arte brasileiro e dos primeiros happenings de São Paulo.

Paralelamente desenvolveu seu trabalho como designer: em 1954, junto com o padre dominicano Frei João Batista Pereira dos Santos funda a comunidade de trabalho Unilabor, fábrica de móveis com regras coletivas de gestão, no qual se mantém até 1964, quando se une a Aluísio Bioni, marceneiro com o qual havia trabalhado na Unilabor e juntos criam a fábrica de móveis Hobjeto que logo será uma das mais importantes do país (FAVRE in: BARROS, p. 162 – 174).

Sempre imaginativo, inconformado com limites e regras duras, sempre questionador e experimentador, até o fim de sua vida Geraldo de Barros produziu e sempre de novas formas. Sua última produção foi a reconstrução de sua própria vida, de seu trabalho: *Sobras*.

Fotoformas: nem sujeito, nem objeto

O trabalho de Geraldo de Barros com a fotografia começou por volta do ano de 1946. Nesse ano já havia freqüentado como aluno o ateliê de Clóvis Graciano² e mais tarde o de Takaoka³. Foi o amigo e também artista plástico Athaide de Barros, que o apresentou à fotografia, como um meio de ganhar algum dinheiro fotografando times de futebol amador nas periferias de São Paulo. Geraldo aceita o convite, a sua primeira câmera fotográfica será uma construída por ele mesmo, seguindo instruções de uma manual de ofícios. Assim começa sua descoberta das técnicas fotográficas.

Alguns anos mais tarde, também com Athaide, Takaoka (com quem havia aprendido rudimentos de pintura) e Antonio Carelli e outros artistas que procuravam um lugar para pintar, criou o Grupo XV, um ateliê no centro de São Paulo. Uma das salas do Grupo XV foi adaptada e nela construído um pequeno laboratório fotográfico. Nesse momento Geraldo já havia comprado sua Rolleiflex 1939 (FAVRE in: BARROS, 2006, p. 162).

Fotografando as ferragens da Estação da Luz descobre as possibilidades da fotografia fazendo superposições de imagens. Quando resolve se dedicar à fotografia, busca o único lugar em São Paulo dos anos de 1940 que reunia amadores de fotografia: o Foto Cine Club Bandeirantes, do qual se torna associado em 1947.

² Clóvis Graciano (1907-1988) foi pintor, desenhista, cenógrafo, figurinista, gravador e ilustrador brasileiro. Foi integrante do Grupo Santa Helena ao lado de outros artistas da época, como Francisco Rebolo, Mario Zanini, Aldo Bonadei, Fúlvio Pennacchi, Além de Alfredo Volpi, inspiração para Clóvis. Amigo de Portinari, foi estudar em Paris onde aprendeu técnicas para pinturas murais. De volta ao país realizou diversos painéis como o mural Armistício de Iperoig, na FAAP, em 1962. Foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Suas obras estão em museus do Brasil e outros países do mundo.

³ Yoshiya Takaoka (Tóquio, 1909 – São Paulo, 1978) imigrante japonês, chegou ao Brasil em 1925 para trabalhar na lavoura cafeeira em Cafelândia. Em 1929 muda-se para a cidade de São Paulo, onde para se manter trabalha como caricaturista, pintor de parede e vendedor de pastéis. Estudou na Escola Profissional Masculina do Brás. Aos poucos foi fazendo amizades com artistas brasileiros. Estudou mosaico em Paris. Expôs na Bienal de São Paulo, no Salão Paulista e no Salão Nacional de Belas Artes.

Sua posição no Bandeirante não foi muito confortável. Suas experiências com riscos nos negativos, as múltiplas exposições de imagens e a reivindicação de integrar o aleatório em sua percepção da fotografia provocam violentos debates nas reuniões do clube. Quando foi criticado por não se preocupar o bastante com a técnica pura, retrucou: “Todo artista deve ser completamente livre, ter compromisso apenas consigo próprio” (FAVRE in: BARROS, 2006, p. 163).

Rubens Fernandes Júnior em seu texto (*As*) *Simetrias* que compõe o volume **Sobras: Geraldo de Barros** exemplifica a relação conflituosa de Geraldo no Bandeirante. Segundo ele, no Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante de janeiro de 1950, encontramos uma discussão sobre o conteúdo de uma fotografia de Geraldo submetida ao critério de avaliação do clube. A discussão se mostra interessante porque se trata de uma avaliação pública de uma fotografia com tema dado pelo fotoclube, *Marginal, Marginal*.

A fotografia apresentada por Geraldo foi um auto-retrato que contém a idéia de movimento através da maneira ruidosa com que os dedos da mão foram retratados. Jacob Polacow, que orientou a avaliação do concurso, conclui que o grande mérito da fotografia foi apresentar recursos que permitiram dentro de uma arte estática, conseguir traduzir o movimento com propriedade. Eduardo Salvatore, presidente do Bandeirante, chegou a pedir explicações a Geraldo quanto à correlação entre o tema dado e a fotografia apresentada, já que para ele ficou muito mais a idéia de uma pessoa querendo entrar em um lugar ou mesmo chamar a atenção de alguém dentro da casa.

Para Fernandes Júnior o julgamento dessa fotografia de Geraldo não conseguir alcançar o que ela tinha de transformador. A descrição técnica que acompanhou a fotografia na

avaliação dizia:

Aparelho Rolleiflex, Filme Plus – X, 8 minutos de exposição, filtro vermelho. Diafragma feito com cartão perfurado com alfinete, segundo técnica já adotada em trabalho anterior (APUD FERNANDES JUNIOR in: BARROS, 2006, p. 17).

Usando um cartão perfurado para substituir o obturador e o longo tempo de exposição, Geraldo já estava experimentando com a fotografia, não em seu tema, mas em sua linguagem. Nas observações, tanto de Polacow quanto de Salvatore, o que podemos entender é que naquele momento no Bandeirante, o que interessava era o tema, mais do que inovação técnica, a experimentação com a linguagem fotográfica. Essa mesma fotografia será avaliada ainda no ano de 1950, para compor a exposição individual de Geraldo, *Fotoforma*, e ganha o título de “Thalassa... Thalassa (Auto-retrato/homenagem a E. Pound)” (FERNANDES JUNIOR in: BARROS, 2006, p. 16 – 18).



Thalassa...Thalassa (auto-retrato/homenagem a E. Pound).

Em seu trabalho sobre o Foto Cine Clube Bandeirante, Helouise Costa e Renato Silva afirmam que Geraldo de Barros foi o primeiro fotógrafo moderno do Bandeirante. Até

então o processo fotográfico tradicional que se constitui em fotografar, revelar e ampliar, havia se mantido sem alterações. Geraldo foi o primeiro integrante do clube a realizar intervenções neste processo, questionando profundamente os limites da linguagem fotográfica (COSTA & SILVA, 2004, p. 43).

Desenvolveu uma intensa pesquisa com o abstracionismo, expandindo as fronteiras da fotografia, diluindo as limites que a separavam convencionalmente das artes plásticas:

Partindo de imagens captadas da natureza, Geraldo de Barros transgredia a realidade da cena fotografada através de inúmeras intervenções. Múltiplas exposições de uma mesma chapa, recortes, superposições e desenhos executados diretamente sobre o negativo, montagens fotográficas, cortes nas cópias já prontas, enfim, procedimentos que denotavam sua vontade de criar uma ordem autônoma para a fotografia (COSTA & SILVA, 2004, p. 43).

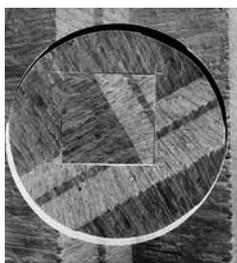
A exposição individual de Geraldo de Barros, *Fotoformas* apresentou ao público brasileiro um trabalho considerado precursor da arte de vanguarda no Brasil. Nas fotos dessa exposição, segundo Costa & Silva (2004), predominou o construtivismo, apesar de seu autor não ter um projeto teórico que o norteasse formalmente em sua pesquisa.

Mas, nos apoiando em Fernandes Júnior (2006) não podemos esquecer que Geraldo tinha entrado em contato com o trabalho de Mário Pedrosa, sua tese defendida em 1949 na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, intitulada *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, sobre a teoria da *Gestalt*⁴. Essa aproximação conceitual, mesmo que de forma intuitiva, representou uma nova direção para o trabalho Geraldo de Barros.

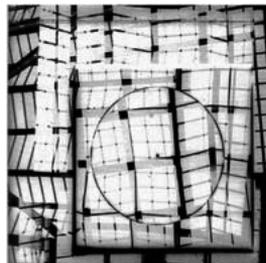
Mas não só a *Gestalt* pode ser sentida em *Fotoformas*. Nos anos de 1950 aconteciam em São Paulo numerosos encontros e debates com intelectuais europeus exilados no Brasil durante e após a Segunda Guerra Mundial, contribuindo para que se criasse um vínculo entre as problemáticas artísticas internacionais, seus gostos, sua experiência profissional e sua cultura: o Brasil moderno do pós-guerra (GIRARDIN in: BARROS, 2000, 17). As experiências feitas pelas vanguardas dos anos de 1920 e 1930 pelos fotógrafos europeus e americanos certamente foram descobertas por Geraldo. O concretismo de suas fotografias pode ser identificado com as tendências abstracionistas encontrada na Europa desses anos de 1920 e 1930, como podemos ver, por exemplo, nos trabalhos de Man Ray, Moholy – Nagy, Brassai e Mondrian.



Fotoformas



Fotoformas



Fotoformas

⁴ A Teoria da Gestalt ou Teoria da Forma surgiu na Alemanha e se desenvolveu nos anos de 1920 no contexto das grandes reviravoltas nas ciências e na filosofia. Gestalt é a palavra alemã para configuração, organização, ou ainda, em tradução mais livre, forma, padrão referindo-se a um todo. Privilegia em suas investigações fenômenos de inter-relação, ordenação e organização das formas (FERNANDES JUNIOR in: BARROS, 2006, p. 18).

Sua fotografia provocou espanto por trazer um olhar totalmente distante do automatismo da câmera fotográfica associada a visão e identificação quase instantânea do objeto, a uma visão que de certa forma se pode anteceder os resultados. Em *Fotoformas* Geraldo usa sobreposições, intervenções nos negativos, riscando-os com buril, pintando-os com nanquim, recortando-os, prensando-os em placas de vidro, solarizando as imagens, “retirando da fotografia toda sua ‘veracidade’ e valorizando e explicitando a idéia elaborada a partir de um projeto pré-visualizado”. No catálogo da exposição, Pietro Maria Bardi escreveu sobre as fotografias de *Fotoformas*:

Geraldo vê, em certos aspectos os elementos do real, especialmente nos detalhes, geralmente escondidos, sinais abstratos fantasiosos, olímpicos: linhas que gosta de entrelaçar com outras linhas numa alquimia de combinações mais ou menos imprevisas e, às vezes, ocasionais, que acabam sempre compondo harmonias formais agradáveis. A composição é, para Geraldo, um dever, ele a organiza escolhendo no milhão de segmentos lineares que percebe, sobrepondo negativo sobre negativo, modulando os tons de suas únicas cores que são o branco e o preto, reforçando as tintas naquele seu trabalho de laboratório tão cuidadoso e agradável (APUD: FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 177).

Seu processo de criação tinha como princípio entender a fotografia como construção. Em *Fotoformas* vemos que Geraldo retira quase que totalmente os traços que poderiam identificar o objeto fotografado, criando um espaço com formas e linhas que se harmonizam quando o olhar do observador intui entre eles algum movimento. Existe em suas fotografias

abstratas, construtivas uma criação de formar através de uma articulação plástica entre linhas e espaços esvaziados. O catálogo da exposição *Geraldo de Barros, fotógrafo*, no Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1994, publicou um texto do próprio Geraldo falando sobre seus procedimentos em fotografia:

A fotografia é para mim um processo de gravura. Defendi esse pensamento quando tentei introduzi-la como categoria artística na 2ª Bienal de São Paulo. Acredito também que é no “erro”, na exploração do acaso, que reside a criação fotográfica. Me preocupei em conhecer a técnica apenas o suficiente para me expressar, sem me deixar levar por excessivos virtuosismos. Sempre trabalhei com uma câmera Rolleiflex 1939, que me possibilita duplas ou mais exposições do filme, o que me permite compor quando fotógrafo. Acredito que a exagerada sofisticação técnica, leva a um empobrecimento dos resultados, da imaginação e da criatividade, o que é negativo para a arte fotográfica (APUD FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 177).

Depois de *Fotoformas* Geraldo se afasta da fotografia. Sua exposição fez muito sucesso e rendeu a ele uma bolsa para estudar fotografia no exterior. Geraldo não a aceitou e escolheu ir à Paris estudar pintura por um ano no qual, apesar de não estar mais filiado ao FCCB⁵, trabalhou como correspondente de Boletim (*BFC* – fev. a nov. de 1951). Quando retornou ao Brasil, sua atuação nos meios artísticos foi bastante grande, compondo o núcleo de artistas concretistas brasileiros. Podemos acompanhar através do Boletim Foto Clube, por exemplo, a participação de Geraldo como articulador na inclusão do FCCB na II Bienal de São Paulo em 1954 (COSTA & SILVA, 2004, p. 45).

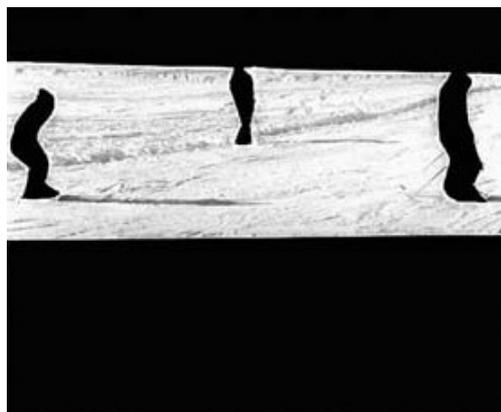
⁵ Abreviação que usaremos para nos referir ao Foto Cine Clube Bandeirantes.

“Se só guardamos lembranças dos momentos tristes ou alegres: enlouquecemos. Felizmente existem os restos”⁶

Em 1975, quando sua filha Fabiana de Barros lhe entregou as caixas de negativos esquecidos, contatos nunca ampliados, cópias já um pouco apagadas de fotografias familiares e de viagem das décadas de 1940 e 1950, Geraldo de Barros se animou a fazer uma nova série fotográfica depois de um longo período sem trabalhar com fotografia. No entanto essas fotografias ainda permaneceram guardadas (salvo uma parte delas, exposta na Bienal de Veneza de 1979), até o ano de 1988, quando Geraldo já estava sofrendo com as limitações motoras decorrentes de quatro isquemias. Vivia em uma cadeira de rodas e comunicava-se com dificuldade. Com a ajuda da fotógrafa e sua assistente naqueles anos, Ana Moraes, realizou então mais de 250 recortes em minúsculos negativos selecionados entre as fotografias encontradas.

A caixa trazida pela filha depois de muito tempo perdida no armário colocou à sua frente imagens de uma vida, de sua vida, e lhe deu a possibilidade de criar a partir das fotografias classicamente entendidas como memória, a vida possível em suas condições físicas. Selecionou, organizou, recortou, colocou usando suas técnicas criadas no começo de sua carreira, para respirar outros ares, para fazer o que sabia bem: inventar. A série que Geraldo de Barros criou a partir das fotografias dos anos de 1940-1950 o manteve ocupado até o ano de sua morte, em 1998. O título escolhido para as séries resultante desse trabalho foi *Sobras*.

Quando olhamos as fotografias da série nos toca uma fina melancolia, mas também alguma coisa que não deixa de se aproximar de certo júbilo. Podemos dizer mesmo que estão cheias de humor. Isso se deve ao que Rubens Fernandes Júnior traduziu como correspondente a um duplo requisito: a produção da subjetividade e a recusa de submeter a fotografia aos limites de sua própria linguagem (BARROS, 2006, p. 31). Seria uma tensão entre a câmera e sua suposta objetividade, e a intervenção plástica apontando para a reconstrução do tempo da memória, alheio ao tempo cronológico.



Sobras

Em *Sobras* encontramos espaços em branco ou preto ocupando o lugar do que antes estava preenchido por corpos, árvores, casas, céus, montanhas. Uma fotografia de um campo com uma árvore à esquerda e duas pessoas próximas à direita tem as figuras humanas retiradas e em seu lugar o preto colocado formando as siluetas das pessoas que estavam ali. Em outra, um fundo preto e duas crianças, uma em pé com as mãos na cintura em primeiro plano, e outra no canto

⁶ “Se só guardamos lembranças dos momentos tristes ou alegres: enlouquecemos. Felizmente existem os restos”. Frase de Geraldo de Barros reproduzida no livro BARROS, Geraldo de. *Sobras*. Texto e organização de Rubens Fernandes Júnior. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 40 – 42.

esquerdo, um pouco afastada, sentada de costas. Vemos montanhas retiradas dos fundos da paisagem, árvores contornadas pela tesoura, ziguezagues nos campos de neve entre esquiadores, esquiadores que se tornaram siluetas negras curvadas, teleféricos recortados e colados sobre um fundo preto, de ponta cabeça, invertidos, pessoas com contornos brancos lhe acompanhando o corpo, como um tremor, um soluço visível, uma gagueira do olho.

É interessante notarmos como Geraldo transforma as fotografias de viagens e familiares, suportes que guardam momentos triviais, fotografias com intenção de ser objetivas para apreender uma realidade passada, para documentar e arquivar a vida, uma lembrança, em material para desconstruir – reconstruir esse passado, para recontá-lo. Mais uma vez Geraldo questiona e prova a não objetividade da fotografia, e nega também, no mesmo ato criativo, o que Bourdieu chamou de “ilusão biográfica”, ou seja, a idéia do senso comum da biografia concebida como “uma história e o relato dessa história” seguindo uma direção linear, cronológica, o que para ele seria aceitar a filosofia da história como sucessão de acontecimentos (BOURDIEU, p. 183-184).

Mary Del Priori em seu artigo “Biografia: quando o indivíduo encontra a história”, trata da diferença entre a biografia literária e a histórica. Essa discussão também surge no texto de Bourdieu, mas de maneira distinta. Del Priori se propõe a fazer um recorrido da relação entre a biografia e historiografia, ressaltando alguns momentos importantes e decisivos para ambas. Em Bourdieu a mudança de enfoque, de entendimento da biografia, passando a existir o questionamento da vida como existência dotada de significação e de direção, e o abandono da estrutura

linear do romance. Aponta essa ruptura na literatura com a publicação de *O som e a fúria*, de William Faulkner, que exprimiria a vida como anti-história da maneira proposta por Shakespeare no final de *Macbeth*, relação explícita no próprio título de Faulkner:

O amanhã, o amanhã avança em pequenos passos, de dia para dia, até a última sílaba da recordação e todos os nossos ontens iluminaram para os loucos o caminho da poeira e da morte. Apaga-te, apaga-te, fugaz tocha! A vida nada mais é do que uma sombra que passa, um pobre histrião que se pavoneia e se agita uma hora em cena e, depois, nada mais se ouve dele. É uma história contada por um idiota, cheia de fúria e tumulto, nada significando (SHAKESPEARE, 1978, p. 186).

Para Bourdieu seria lógico pedir auxílio para a literatura, pois ela já havia passado pelo rompimento com a tradição dentro de seu próprio terreno, com a descoberta que ressalta Robbe-Grillet, de que o real é descontínuo, de elementos justapostos sem razão, surgidos de modo incessantemente imprevisível, aleatório (BOURDIEU, 1998, p. 185). No caso de Geraldo encontramos reiteradamente a marca de rupturas com as técnicas artísticas e fotográficas, o uso de sobreposições de imagens, a fragmentação, o recorte como técnica criativa. Sempre curioso e inquieto, inventou e reinventou formas de expressar o que para ele era o mais importante no fazer do artista: sua liberdade. E sua liberdade que exerceu quando recortou, esvaziou, preencheu, riscou, colou suas fotografias dos anos de 1940 e 1950. Invenção de si e de seu trabalho. Geraldo não aceitaria uma biografia coerente, com começo, meio e fim. Fez com que as imagens de seus anos de juventude se tornassem sua vida na velhice, seus movimentos vistos quando a impossibilidade de realizá-los com braços, pernas, mãos.

Para ele a fotografia era o trabalho com os fragmentos. Sempre se permitiu recortar os negativos, desenhá-los, interferir na matriz, ou seja, se permitiu uma dessacralização da técnica fotográfica. Suas alterações sempre foram construtivas de uma linguagem fotográfica. Dessacralização do cronológico que deseja impor uma ordem alheia, externa. A ordem de Geraldo sempre foi a sua possível.



Sobras

Assim, a descontinuidade, a superposição de imagens, tempos, formas são o seu trabalho. Segundo Fernandes Junior (2006), sua obra pode ser entendida como feita de camadas, espécie de palimpsesto de memórias, e que conforme as camadas são retiradas compreendemos a harmonia que pretendeu entre as formas que criou. Geraldo cria uma nova história para suas imagens que sofreram uma ruptura em seu percurso quando foram guardadas: novamente ele surpreende e cria uma nova linguagem plástica.

Para Reinhold Misselbeck (1999), a redescoberta das fotografias de uma temporada de esqui na Argentina, de suas inúmeras viagens, de paisagens, de sua própria família, foi uma maneira de "socializar" essas lembranças pessoais: arrancou suas lembranças pessoais de seu contexto privado, desfez esse contexto, e colocou-as à disposição da coletividade:

"Transformou-as em obras que revelam uma faceta completamente nova de sua visão de artista concretista" (MISSELBECK, 1999, p. 75).

Essa colocação de Misselbeck é importante porque podemos dizer que Geraldo concebeu seu pensamento visual baseado na idéia de trabalho coletivo, e não só da maneira como está posto em *Sobras*, mas como algo inerente ao pensamento do artista sobre o que seria e como poderia ser executada a arte de forma geral.

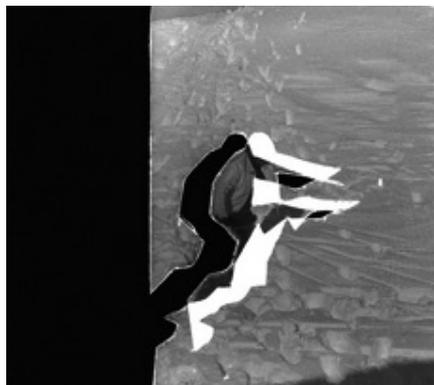
Para ele a apropriação de imagens não seria um problema, mas apenas uma das formas de se fazer a fotografia:

Um negativo achado, todo riscado e empoeirado, se fornece um bom resultado fotográfico, a fotografia é de quem a realiza e não de quem expôs o negativo" (apud FERNANDES JUNIOR in: BARROS, 2006, p. 37).

Assim, seu trabalho é sempre dependente de outro que vai transformar sua idéia, um pensamento em cadeia, coletivo, ramificado. Afirma uma característica que manteve presente em seu trabalho: saber compartilhar informações e articular pessoas a sua volta para colaborar na produção da obra. O entusiasmo por ser a arte o que se compartilha.

Quando começa a fazer a série *Sobras*, já não tinha condições físicas para pintar ou fotografar da maneira tradicional. O trabalho com os recortes das velhas fotografias foi um desafio que só pode superar com a ajuda de Ana Moraes. Ela recortava as imagens sob sua supervisão, as colava com fitas adesivas, e assim, entre as "sobras" de recortes novas formas surgiam. O clássico registro do tempo, do passado cristalizado na imagem que guardaria eternamente o instante vivido é alterado. Os personagens endurecidos no

tempo da fotografia são recolocados em novas relações que dizem agora de um tempo sem nome, entre o gesto imobilizado do passado e o que foi deslocado no presente que se afirma. Cria outra relação com o tempo: cria o tempo. Não resgata silêncios e vazios. Esses silêncios sentidos, os vazios que surgem são o presente da criação, são Geraldo de Barros.



Sobras

Seu último trabalho equilibra vivacidade e multiplicidade das fotos de férias e a rigidez do pensamento das estruturas geométricas. Retirou elementos básicos da composição fotográfica a transformou nas áreas negras introduzidas no que antes poderia ser uma paisagem, uma casa, uma pessoa, no foco principal da fotografia. Os elementos figurativos que restam nas fotografias parecem que recuam se posicionam não tanto à margem, mas atrás dessa estrutura recém-chegada. Para Misselbeck (1999) esses figurativos remanescentes funcionam como acessórios narrativos, apenas indícios de que ali existiu outra história. Construção de uma identidade. Necessidade de reconhecimento por si próprio. Um meio de resistência. Um processo de subjetivação.

A manipulação artística de *Sobras* permite a convivência da arte concreta e das fotos de férias que não tem nada a ver uma com

a outra. Elas só podem existir da maneira como são na pessoa do artista: sua obra e sua vida. Os espaços que emergem são espaços construtores, são novas possibilidades do corpo, novidades para os deslocamentos alterados pela doença. Para Geraldo não é novidade a criação de uma vida: tudo é invenção. Toda paisagem é invenção. O corpo é uma invenção. Lembrar não é um ato passivo, é um ato de imaginação.

Considerações finais

As discussões sobre as biografias, autobiografias, escritas de si, trouxe para História a possibilidade de trabalhar com outras fontes, com outros objetos, assim como as dificuldades inerentes a elas, como a maneira de se abordar essas fontes, que metodologia usar, que critério de verdade histórica. Dentre essas novas fontes encontramos diários, cartas, coleções de fotografias, cartões postais. Os livros guardados em uma biblioteca particular pode dizer de quem os possuía, a maneira de os organizar nas estantes, assim como as anotações de leitura feitas nos livros. Como nos mostra Priscila Fraiz (1998) em seu artigo sobre os arquivos de Gustavo Capanema, a organização de um arquivo pessoal pode ser entendida como um projeto autobiográfico. O desmonte e reorganização de fotografias pode ser uma autobiografia.

Talvez o mais difícil dentro dessa questão seja a subjetividade da documentação, já que a escrita de si carrega consigo a subjetividade de quem a escreveu e, dessa forma, a verdade dada por esse autor. A produção de escrita de si busca dar testemunho, e através desse testemunho, do que diz na primeira pessoa, está a força, a prova da sua verdade, a autoridade sobre o que fala, usando de sinceridade, exprimindo sua singularidade.

Sendo assim, o que passa a importar é a visão deixada naquele registro, a maneira de expressar essa visão usada pelo autor, não o fato de participar ou não de determinada verdade histórica.

Esse processo de subjetivação é composto por um conjunto de práticas estabelecidas como produção de si, que comporta desde produções mais diretas, mais objetivas nesse sentido, como um diário, a autobiografia, a confissão, como as práticas mais indiretas que dão corpo a uma produção de memória de si, que materializam essa memória, como cartas (não só as recebidas, mais os rascunhos das que foram enviadas), cartões postais, fotografias, enfim, tudo o que possa ser guardado, arquivado, registrado como prova de existência, que dê àquela vida e ao mundo em que está, determinado significado.

O que se tem aqui, como ponto central, é a construção de uma identidade através de seus próprios documentos, de seu próprio testemunho (onde a identidade do autor e do texto são criados simultaneamente pela escrita de si), através de determinadas práticas culturais que ganharam essa especificidade com o advento do individualismo moderno.

Seria, no entanto, impossível contar a história de uma vida, sem um esforço para unificá-la, para totalizá-la, para dominar o tempo, ordená-lo, já que possui ritmos diferentes, se diferenciando em diacronia e sincronia. Nesse sentido, existem os mecanismos sociais, incentivando a formação dessa unidade através do que Foucault chamou de "adestramento de si". Justamente pelo indivíduo moderno ser descontínuo, fragmentado, que essas práticas culturais de construção de si, que favorecem a lógica da continuidade, dando ordenamento ao caos do cotidiano, certa clareza ao vivido, são possíveis, são antes desejadas e abundantemente executadas.

No que diz respeito à relação do texto produzido pela escrita de si e seu autor, entendemos que essa escrita constrói, ao mesmo tempo, a identidade do autor e a do texto. É uma criação simultânea, que converge para uma outra idéia, a da não existência de um autor, mas de um "editor", que conforme ordena o trajeto de uma vida, o tempo dessa vida, constrói um autor e uma narrativa. Essa idéia é reforçada pelo uso que o indivíduo moderno fez da escrita de si. Dentre muitos, o principal foi o de autocontrole, de controle do tempo em busca de estabilidade, de permanência, de unidade. Pode-se dizer, assim, que apesar de não poder abrir mão da lógica, da racionalidade em sua "montagem", as biografias e autobiografias não são "rígidas", são antes formadas por tempos, por sutilezas, por sentimentos que burlam o previsível, o contável e que, na medida do possível, devem integrar o resultado final, no trabalho do historiador.

Como mostramos no curso do artigo, a biografia de Geraldo de Barros, como a de qualquer outra pessoa pode ser montada seguindo uma ordem cronológica, criando uma coerência entre as fases da trajetória de vida, do trabalho realizado. Se a biografia histórica tem sua importância na relação que estabelece entre o indivíduo e a história de seu tempo, a relação de Geraldo de Barros com o mundo da arte de seu tempo é logo percebida: provocou uma mudança enorme e irreversível na arte. Sua obra é uma boa parte da modernidade da fotografia brasileira.

No entanto, quando deslocamos a construção da vida para a autobiografia, Geraldo de Barros se torna um contra-exemplo do "adestramento de si", da necessidade de criar uma coerência cronológica no contar de sua vida. Parece querer negar a objetividade das fotografias que tiveram por décadas o encargo de serem memória e registro de

uma vida. Subverte essa função primeira e lhe dá outra, a de ser a lembrança exercida no presente, a lembrança ativa e construtiva. *Sobras* se torna uma autobiografia rebelde. Afirmativa de uma vida rebelde, que se mostra muito bem humorada em ser mais uma vez rebelde. Ela não se mostra como uma cabeça saudosa voltada para o passado. Não se propõe a nenhum encerramento, a nenhuma narrativa memorialística. Ela exerce o que é pretensão das autobiografias: a vida. Ainda bem que *Sobras* é o resto.



Geraldo de Barros – Auto – retrato.

Referências bibliográficas

- ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1988. P. 21.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. "História, Historiadores e Imagem: algumas notas introdutórias". In: SEBRIAN, Raphael Nunes Nicoletti (org.). *Leituras do Passado*. Campinas: Pontes Editores, 2009, p. 93 – 121.
- BARROS, Geraldo de. **Sobras**. Texto e organização de Rubens Fernandes Júnior. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 183-191.
- COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodriguez da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- DEL PRIORI, Mary. "Biografia: quando o indivíduo encontra a história". **Topoi**, v. 10, n. 19, jul.-dez. 2009, p. 7-16.
- FERNANDES JR., Rubens. *A fotografia expandida*. Tese de doutoramento apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Verga/Passagens, 1992.
- FRAIZ, Priscila. "A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema". In: *Estudos Históricos*, nº 21, 1998, p. 59 – 87.
- GALERIA BERGAMIN. *Fragmentos: modernismo na fotografia brasileira*. Curadoria e texto de apresentação de latã Cannabrava, 2007.
- GIRARDIN, Daniel. "Da abstração ao sentido da forma, uma experiência fotográfica excepcional no Brasil moderno". Tradução de Cecília Leuenberger. In: BARROS, Geraldo. *Fotoformas*. Munich – London – New York: Prestel, 1999, p. 17 – 22.
- GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: *Escrita de si, Escrita da História*. Org. Ângela de Castro Gomes. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, s.d.
- KOSSOY, Boris. "Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850 – 1950)". In: PORTA, Paula. (org). *História da cidade de São Paulo: a cidade no Império*. V. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 387 – 455.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares.", in: *Revista Brasileira de História*, São Paulo: Anphuh/Humanitas Publicações, vol. 23, nº 45, 2003, p. 11-36.
- MISSSELBECH, Reinhold. "A última fase". Tradução de Liliam Lopes. In: BARROS, Geraldo. *Fotoformas*. Munich: Prestel, 1999, p. 74 – 84.
- NAVES, Santuza Cambraia. "Os novos experimentos culturais nos anos de 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil". In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília de Almeida N. *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, O Brasil Republicano, v. 3, p. 173 – 299.
- SHAKESPEARE, William. **Tragédias**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.