



## O auto-retrato fotográfico na obra de Geraldo de Barros

Profa. Heloisa Espada Rodrigues Lima

Mestranda do Curso de Artes - ECA/USP  
Membro do Grupo de Pesquisa Art&Foto - USP.  
Bolsista - FAPESP.

O artista plástico, *designer* e fotógrafo Geraldo de Barros (1923-1998), gostava de contar uma história sobre sua primeira tarefa como aluno de pintura no ateliê do artista japonês Yoshiya Takaoka, em 1947, na cidade de São Paulo. Nessa época, as aulas de Takaoka eram muito concorridas e foram necessários vários meses de espera, até que Barros conseguisse uma vaga. No primeiro encontro do curso, o professor pedia que os alunos comesçassem seus trabalhos pintando um auto-retrato e, como orientação, dizia apenas que esse gênero só podia alcançar algum valor artístico “quando o olho tocasse a pele”. A frase pareceu um enigma para Barros até que, numa das seções, acreditou ter compreendido seu significado e ter chegado ao tal objetivo. Nesse momento, Takaoka foi ao seu encontro e confirmou que ele havia conseguido fazer “o olho tocar a pele.”<sup>1</sup>

O auto-retrato era um tema comum entre os artistas que atuavam em São Paulo na segunda metade dos anos de 1940. Segundo Aracy Amaral, essa situação tinha origem nas décadas anteriores, em grupos como a Família Artística Paulista e o Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, e estava relacionada com as dificuldades financeiras enfrentadas pela maioria dos artistas que, não podendo contratar modelos, se voltavam para o próprio ambiente de trabalho, para objetos pessoais, para os colegas e, frequentemente, para si mesmos.<sup>2</sup> Além disso, a estética expressionista orientava a pintura de grande parte dos brasileiros no pós-guerra, inclusive de jovens como Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto, que na década de 1950 seriam os protagonistas do movimento concretista paulistano.<sup>3</sup>

Antes da criação do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, eram poucas as possibilidades de formação artística naquela cidade. O Liceu de Artes e Ofícios oferecia uma instrução básica e a Escola de Belas Artes se caracterizava pelo conservadorismo.<sup>4</sup> A nova geração de artistas do pós-guerra tinha em comum, além do expressionismo, o autodidatismo e a busca por uma formação não acadêmica. Por isso, freqüentavam aulas nos ateliês de pintores que admiravam e se reuniam em grupos.

<sup>1</sup> Conforme depoimento de Lenora de Barros, filha do artista, em 11 de setembro de 2003.

<sup>2</sup> AMARAL, Aracy. *Arte e sociedade: uma relação polêmica*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. Catálogo de exposição.

<sup>3</sup> AMARAL, Aracy. *O desenho jovem nos anos 40*. São Paulo: Governo do estado de São Paulo; Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia e Pinacoteca do Estado, 1976. Catálogo de exposição.

<sup>4</sup> ZANINI, Walter. *História da Arte no Brasil*. v. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, p. 643.

Geraldo de Barros iniciou sua formação por volta de 1945 nos ateliês de Colette Pujol, uma pintora que se dedicava, sobretudo, às paisagens e permanecia fiel aos postulados impressionistas; de Clóvis Graciano, membro do Grupo Santa Helena que se destacava pelo traço expressionista, e de Yoshya Takaoka, que trabalhava a figuração com gestos soltos e se dedicava, principalmente, à pintura de casarios e auto-retratos.

Por volta de 1947, junto de Takaoka, Flávio Shiró, Ataíde de Barros e Antônio Carelli, Geraldo de Barros participou da criação do Grupo dos XV, uma associação de artistas plásticos que dividia as despesas com modelos e o aluguel de uma sala no centro de São Paulo.<sup>5</sup> A orientação predominante nesse grupo era também o expressionismo. Em fevereiro de 1948, Geraldo e Ataíde de Barros montaram sua primeira exposição de pinturas no *hall* de entrada do Teatro Municipal de São Paulo. A produção de Geraldo recebeu o seguinte comentário do crítico Osório César:

O seu temperamento é irrequieto. Nos seus nus sente-se uma certa violência de técnica e no conjunto de seus trabalhos uma acentuada desarmonia de estilo. A sua inquietação é grande e por isso não se pode saber agora o caminho que deve tomar a sua pintura. Nota-se que a maioria de seus óleos está influenciada na pintura de Mick (...) Estamos certos de que pouco a pouco se desvencilhará dessas influências e criará um estilo próprio.<sup>6</sup>

Conforme depoimentos do artista<sup>7</sup>, a partir de 1948 as referências que passaram a interferir no seu trabalho se multiplicaram, o que o levou a uma intensa e diversificada experimentação formal nas diversas técnicas com que trabalhava: o desenho, a gravura, a pintura e a fotografia.

Barros fez parte da geração que freqüentou assiduamente os eventos promovidos pelo Museu de Arte de São Paulo, inaugurado em 1947 e pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que teve sua abertura oficial em 1949, mas desde o ano anterior já estava em atividade. Além de exposições internacionais, essas duas instituições promoviam uma agenda intensa com cursos, palestras e debates em torno dos princípios da arte moderna, sendo que a ênfase das discussões se dava nas dicotomias entre figuração e abstração.

Segundo depoimentos de Barros em jornais, em torno de 1947 ele passou a freqüentar o setor de artes da Biblioteca Municipal de São Paulo. Conforme o acervo desta instituição, nessa época a biblioteca já contava com diversos títulos sobre arte moderna, incluindo álbuns específicos a propósito dos trabalhos de Paul Klee, Man Ray e Lazsló Moholy-Nagy.<sup>8</sup> Barros declarava abertamente a importância da poética de Paul Klee em seu trabalho, o que pode ser observado, sobretudo, em suas experiências híbridas combinando desenho, gravura e, algumas vezes, fotografia. Segundo o artista, foi através de Klee que conheceu a Bauhaus e a abstração geométrica:

Estudando a vida de Klee, soube que foi professor da Bauhaus. E fui estudar o que foi a Bauhaus. Então tomei conhecimento de Gropius, que foi diretor da Bauhaus. E com Gropius comecei a perceber as referências ao desenho industrial.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Assim como Takaoka e Shiró, outros membros do Grupo dos XV faziam parte também do Grupo Seibe, uma associação de artistas de origem nipônica em São Paulo.

<sup>6</sup> CÉSAR, Osório. Exposição Geraldo e Athayde de Barros. *Folha da Noite*, São Paulo, 11 fev. 1948.

<sup>7</sup> BARROS, Geraldo de. Itinerários. *Diário de São Paulo*, 14 jul. 1979. ZANINI, Walter. *Geraldo de Barros: Jovem Pesquisador, corpo e alma integrados na formulação da arte viva: de Klee à pintura concreta. Impressões ligeiras de sua viagem à Europa*. Jornal *O Tempo*, São Paulo, 08 mar. 1953.

<sup>8</sup> Nos arquivos da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, que até 1960 chamava-se Biblioteca Municipal de São Paulo, consta que em dezembro de 1947, por exemplo, a biblioteca possuía um exemplar do catálogo da exposição *In memoriam Lazsló Moholy-Nagy*, que havia ocorrido em Nova Iorque entre os meses de maio e julho daquele mesmo ano em homenagem a esse artista, falecido no ano anterior. Além desse material, o álbum *Photographs by Man Ray* foi adquirido pela biblioteca em 1943 e o livro *The new vision: fundamentals of design, painting, sculpture, architecture*, da série Bauhaus Books, de autoria de Lazsló Moholy-Nagy, foi doado ao acervo em 1945.

<sup>9</sup> BARROS. *Op. cit.*

Além do contato com livros e de freqüentar os debates promovidos pelo MASP e pelo MAM em torno da arte abstrata, Barros se aproximou do ideal de forma autônoma e universal que caracteriza as linguagens construtivas através do crítico Mário Pedrosa e da teoria da *Gestalt*, que conheceu também por volta de 1948. O encontro com a obra de Max Bill em 1950 foi outro fator que o levou a buscar uma arte que comunicasse de maneira precisa e objetiva, o que determinou sua participação no movimento concretista paulistano.

A fotografia, Geraldo de Barros conheceu enquanto ainda estudava pintura no ateliê de Takaoka através do colega Ataíde de Barros, que desejava tornar-se fotógrafo profissional. Em seguida, no ateliê do Grupo dos XV, eles montaram um laboratório fotográfico. Em 1949, já com alguma experiência na área, o artista associou-se ao Foto Cine Clube Bandeirante que era, na época, o principal centro de debate sobre fotografia em São Paulo. Neste mesmo ano, Barros freqüentava também o ateliê de gravura do MASP e foi então convidado para lá montar um laboratório fotográfico. As experiências dessa fase resultaram na exposição *Fotoformas* apresentada em 1950 nesse museu.<sup>10</sup>

Muitos dos procedimentos utilizados na elaboração das *Fotoformas* derivam do desenho e da gravura. Produzido num período de intensa experimentação técnica e formal, o conjunto demonstra o contato de Barros com diversos nomes da arte moderna. Essa exposição foi dedicada a Pablo Picasso e continha fotos em homenagem ao pintor Paul Klee, ao poeta Ezra Pound e ao compositor Igor Stravinsky.<sup>11</sup>

Além destas referências explícitas à arte moderna, como já observou a pesquisadora Helouise Costa, durante esse período, Barros passou em revista praticamente todos os procedimentos utilizados pela fotografia modernista.<sup>12</sup> Ele trabalhou tanto com uma “fotografia direta” (aquela onde a composição é construída apenas através do posicionamento do fotógrafo em relação ao seu assunto) quanto elaborou imagens por meio de sobreposições, montagens e/ou riscos no negativo. Entre essas interferências, destaca-se o uso da ponta seca e do nanquim sobre o filme.

Enquanto descobria as possibilidades expressivas da fotografia, o artista apontou diversas vezes a câmera fotográfica para si mesmo. Um de seus primeiros auto-retratos fotográficos foi feito em 1947 no ateliê do Grupo dos XV, na época em que estava ligado à pintura expressionista. Este auto-retrato carece da dramaticidade e tensão de seus desenhos de figuras humanas do mesmo período. Nele, o artista aparece encarando a objetiva com seriedade, mas seu olhar e a posição dos braços apontam para uma espécie de brincadeira, como se ele estivesse atuando para a câmera. Essa postura parece coincidir com a avaliação de Roland Barthes sobre o retrato fotográfico:

“Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.”<sup>13</sup> Para Barthes, “(...) a Fotografia representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto (...)”.<sup>14</sup>

Nos auto-retratos de Barros é possível perceber uma orientação consciente da pose. Apesar de quase sempre identificarem o rosto do artista de forma clara e verossímil, seus auto-retratos mostram a construção de um espaço fictício que não acontece mais por meio de uma ruptura formal e da manipulação do negativo, e sim através da atitude do artista diante da câmera. Em algumas imagens, é clara a pré-elaboração da cena, já que as roupas, o ângulo de câmera, a luz e a expressão facial mostradas não são escolhas aleatórias.

<sup>10</sup> *Fotoformas* foi a segunda exposição de fotografias apresentada no MASP. A primeira havia sido a mostra *Estudos Fotográficos*, de Thomaz Farkas, em 1949.

<sup>11</sup> GIRARDIN, Daniel. Da abstração ao sentido da forma, uma experiência fotográfica excepcional no Brasil moderno. In: MISSELBECK, Reinhold (org.) *Geraldo de Barros 1923-1998*. Fotoformas. Munich: Prestel, 1999. p. 17.

<sup>12</sup> Essa idéia foi exposta por Helouise Costa durante uma palestra sobre a obra fotográfica de Geraldo de Barros realizada em agosto de 2004 na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>13</sup> BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 22.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 27.

Na tese “Fotografia Expandida”, Rubens Fernandes Júnior descreve, de acordo com o fotógrafo e crítico Andreas Muller-Pohle, três estratégias utilizadas pelos fotógrafos e artistas experimentais como formas de intervenção na produção e conceituação da imagem fotográfica. A primeira delas seria a construção do motivo da fotografia, incluindo-se aí a atuação do próprio fotógrafo diante da câmera, uma situação que amplia seu campo de ação para as funções de diretor, dramaturgo, desenhista de cenários, ator, etc. Em linhas gerais, as outras estratégias seriam: a interferência no modo de funcionamento do aparelho fotográfico, fazendo-o trabalhar fora de sua ordem programada e a interferência no próprio objeto (negativo ou foto) através de sua manipulação física ou química.<sup>15</sup>

Os procedimentos de intervenção adotados por Geraldo de Barros na sua produção fotográfica realizada entre 1947 e 1952<sup>16</sup> são predominantemente interferências no material. No entanto, através de seus auto-retratos, ele construiu também seu assunto fotográfico que, no caso, era incorporado por ele mesmo.

Além de auto-referentes, alguns desses retratos parecem aludir ao pensamento de Barros a propósito da fotografia. A idéia de que a fotografia é a linguagem da luz agindo sobre o olhar pode ser lida no auto-retrato de 1949, aonde o artista desenhou com luz uma linha reta justamente sobre seus olhos. A boca levemente aberta e o olhar visionário direcionado para fora do quadro, mostram a expressão de leve espanto de alguém que vê algo fora do alcance do olhar do espectador. O artista não mostra, apenas sugere algo que só ele viu. A linha reta sobre os olhos em conjunto com o foco de luz mais difuso na face, criam uma máscara geométrica que pode ser lida como uma referência à série *Fotoformas*, da mesma época.

De 1950, há também o auto-retrato ampliado como uma imagem negativa. Originalmente, esta foto é um forte contra-luz que recorta a face do artista em duas partes. O positivo e o negativo, o claro e o escuro, a luz e a sombra, o preto e o branco, a imagem fotográfica e seu referente, eu e meu retrato. Tudo nesta imagem remete a uma condição dúbia. Citando a análise de Philippe Dubois sobre o auto-retrato: “Como se um auto-retrato pudesse ser algo além de um problema a dois, um problema de duplo (meu e meu outro).”<sup>17</sup>

A maior parte dos auto-retratos de Barros data de 1949, quando o artista freqüentava o Foto Cine Clube Bandeirante e os demais ambientes culturais paulistanos aqui mencionados. Ele tinha contato tanto com as polêmicas em torno da arte abstrata e da figuração quanto com as idéias de Mário Pedrosa a propósito da *Gestalt*.

Sendo realizado em desenho, fotografia ou pintura, todo auto-retrato parte de uma auto-representação e está relacionado à idéia romântica de expressão de uma individualidade. Por isso, a presença desse tema entre as experiências fotográficas de Geraldo de Barros pode ser vista como um indício de que, nesse período, o artista se mantinha ligado ao expressionismo dos primeiros anos de sua formação ao mesmo tempo em que caminhava em direção às poéticas construtivas que pregavam uma arte racional e objetiva.

Os possíveis questionamentos internos que essa concomitância de informações podem ter causado vieram à tona durante o 5º Seminário de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube Bandeirante, em 1949, do qual o artista participou com o auto-retrato *Marginal...Marginal*.<sup>18</sup> Nessa reunião, após expor as

---

<sup>15</sup> FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *A Fotografia expandida*. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

<sup>16</sup> O artista trabalhou com fotografias em dois momentos: de 1946 a 1951, num período de formação artística, e entre 1996 e 1998, nos últimos anos de vida, já com o lado direito do corpo paralisado por sucessivas isquemias cerebrais, quando realizou a série *Sobras*.

<sup>17</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 2000. p. 343.

<sup>18</sup> Os seminários de arte fotográfica eram reuniões mensais promovidas pelo Foto Cine Clube Bandeirante aonde os trabalhos selecionados nos concursos internos do clube eram debatidos publicamente. A discussão, restrita aos membros de um júri previamente escolhido e ao autor da imagem, era transcrita e publicada na revista *Boletim Foto Cine* do mês seguinte ao seminário.

características técnicas (o tipo de câmera, filme, papel e filtro utilizados), o autor foi solicitado a esclarecer a relação entre a imagem e seu título. Conforme a transcrição do debate, ele declarou: “Autor – Entende-se por marginal uma pessoa que se encontra mais ou menos à margem da vida, indecisa mesmo sobre a atitude a tomar. Foi o que quis sugerir com a fotografia em estudo.”<sup>19</sup>

Para criar a idéia de movimento na foto, o modelo posou durante cinco minutos agitando seus dedos a cada cinco segundos. Ao mover os dedos imprimindo seu gesto na película, Barros manipulou a luz numa atitude que parece ser a reminiscência de um gesto pictórico. Poderia essa fotografia ser vista no âmbito do Expressionismo? Que projeção maior que a de expor na obra o próprio corpo, o próprio movimento, a própria dúvida?

Em *Marginal...Marginal* o rosto do fotógrafo aparece de frente, mas mesmo assim está irreconhecível. Vê-se um vulto emoldurado por uma janela subdividida em quatro partes, o que acaba criando outros enquadramentos na mesma imagem. Não é possível definir exatamente o gesto da mão direita em frente à boca. A mão esquerda, que aparece tremida, acena para o espectador e o contra-luz dificulta ainda mais a leitura da cena.

A idéia de marginalidade talvez se explique pelo fato de que, em 1949, os colegas do Foto Cine Clube Bandeirantes não consideravam os desenhos e raspagens de Barros sobre o negativo como procedimentos fotográficos.<sup>20</sup> Nessa época, predominava no clube a busca por uma fotografia direta, que seria “artística” através da exploração das especificidades do dispositivo fotográfico. Os bandeirantes valorizavam um tipo de subjetividade que se manifestava principalmente através da composição (corte e angulação de câmera) e de um rigoroso domínio técnico. Segundo Eduardo Salvatore, havia uma ala entre os bandeirantes que via os procedimentos de Barros como métodos artificiais e alheios à fotografia. Além disso, a exposição *Fotoformas* realizada enquanto Barros era membro do clube, não foi divulgada nem comentada pelo *Boletim Foto Cine*, a revista mensal produzida pelo Bandeirante que, além de publicar trabalhos dos sócios, tinha como propósito a divulgação de eventos fotográficos.<sup>21</sup>

Na São Paulo do fim da década de 40, às vésperas da I Bienal, a atmosfera era de confronto entre abstração e figuração, forma e conteúdo, arte pura e arte engajada, valores nacionais e valores universais. As formas geométricas representavam um dado novo, mas também eram vistas pelos artistas e críticos engajados em questões político-partidárias como uma fuga da realidade.<sup>22</sup> A indecisão expressada em *Marginal...Marginal* - aquela do sujeito que não sabe aonde ir - evidencia a perplexidade de um artista inserido num contexto cultural que, assim como a cidade de São Paulo, se expandia aceleradamente, desejando tornar-se moderno o mais rápido possível.

Ao chamar a atenção para o caráter experimental e diversificado da produção de Geraldo de Barros neste período, a intenção dessa comunicação foi, através dos auto-retratos fotográficos, demonstrar a complexidade de uma trajetória artística cujas correspondências foram além do concretismo, o movimento ao qual sua obra é freqüentemente relacionada.

---

<sup>19</sup> SEMINÁRIO de Arte Fotográfica, 5., *BFC n. 45*, janeiro de 1950. p. 15-17.

<sup>20</sup> Segundo entrevista realizada com Eduardo Salvatore, presidente do FCCB em 1949, em 22 de outubro de 2004.

<sup>21</sup> Essa informação foi conseguida através da análise das edições da revista *Boletim Foto Cine* desde seu número 1, de maio de 1946, até à edição número 92, de setembro de 1954. Após a publicação de *Marginal...Marginal*, a revista só voltou a mostrar uma foto de Geraldo de Barros em seu número 87, em fevereiro de 1954. Nesta ocasião, a revista publicou, pela primeira vez, uma imagem abstrata de caráter geométrico da série *Fotoformas*.

<sup>22</sup> AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 242.