

FOTOFORMAS (1946-1951): QUANDO O “MARGINAL” TORNA-SE ARTE!

Jaqueline Maria Trindade Silva¹

O presente artigo tem por objetivo apresentar o fotógrafo Geraldo de Barros (1923-1998) e suas fotografias Fotoformas² (1946-1951), que inauguraram a fotografia no campo das artes no Brasil e a relação delas com as obras genericamente denominadas como “marginais” ou de excluídos do sistema cultural: de pacientes de hospitais psiquiátrico³; a Art Brut de Jean Dubuffet (1901-1985), que introduziu o termo, em 1945, para se referir a esse tipo de arte “marginal” ou selvagem e qualificá-la artisticamente; além de atribuí-lo aos artistas que produzem arte fora de qualquer estabelecimento oficial de arte; Paul Klee (1879-1940) que também baseou sua arte no primitivo e no infantil, daí a correlação com a arte dos psicóticos e que também foi uma orientação na obra de Barros.

O artista plástico, designer e fotógrafo Geraldo de Barros (1923-1998) introduziu a fotografia como arte no Brasil com a série Fotoformas (1946-1951), a qual resgatou um período em que a fotografia brasileira começou a ser usada como expressão artística e introduzida nos museus, galerias de arte e Bienais.

As Fotoformas se destacaram como exemplo de construção estética de caráter geralmente abstrato na fotografia que se vinculou ao experimentalismo das artes plásticas. Geraldo de Barros procurou explorar com total liberdade e autonomia novas possibilidades metodológicas e conceituais na forma de pensar e experimentar a fotografia como vinha praticando no âmbito das linguagens plásticas. Paulo Herkenhoff assegura (HERKENHOFF, 2013: 311):

O Geraldo representa um corte no processo da fotografia no Brasil. Era um momento que coincidia com o desabrochar do fotojornalismo – com as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* –, de modo que o país produzia e possuía uma imagem documental bastante sofisticada de si mesmo. Geraldo, no entanto, constrói uma outra possibilidade para a fotografia, ao mesmo tempo em que faz uma correlação com as demais artes visuais, pondo uma complexidade conceitual que a fotografia até então não tinha no Brasil.

Consideraremos as Fotoformas e a própria identidade de Geraldo de Barros como “marginal” devido ao seu caráter visionário/pioneiro nas artes de meados do século XX e também por ter estado à margem do sistema cultural da época.⁴A postura de Barros como artista “marginal” podia ser percebida na forma como

¹Universidade Federal de São João del Rei- UFSJ – Mestrado em andamento em História – Bolsista UFSJ.

²Considera-se a série Fotoformas como um conjunto de fotografias que abrangem imagens com estilos diversos: imagens influenciadas pelo Concretismo apresentando estilos abstrato-geométrico e construtivista; imagens com características mais lúdicas que apresentam desenhos gráficos, etc.

³É importante lembrar que essa relação e influência das Fotoformas com as obras dos psicóticos não é geral, mas, que existem alguns elementos presentes nesse conjunto fotográfico. O interesse do artigo é também mostrar que o contato com o trabalho de Nise da Silveira foi relevante dentro de um ponto de vista humano e ético no contexto da arte construtiva, no qual Geraldo de Barros fez parte.

⁴Cabe destacar que esse caráter “marginal” não impossibilitou Barros de ocupar postos importantes, por exemplo, a convite de Pietro M. Bardi, Barros dirigiu o primeiro laboratório de fotografia do Masp, além de ganhar uma bolsa de estudos para o exterior de Chateaubriand. Sem contar, a sua permanência no Foto Cine Clube Bandeirante. Porém, isso não quer dizer que ele não tenha se sentido ‘à margem’ ou isolado no contexto daquela época. Mesmo sendo considerado um pioneiro para muitos artistas, Barros no interior do Foto Cine Clube Bandeirante (cuja, maioria ainda era ligada ao tradicionalismo) incomodava muitos fotógrafos, principalmente por causa de suas experiências fotográficas e intervenções nos negativos.

ele fazia concomitantemente a pintura, o desenho, a gravura, a fotografia – sobre isso, ele chegou a afirmar: “a fotografia é para mim um processo de gravura”.⁵ Além disso, ele fez tudo contrariamente ao que um manual de regras básicas de fotografia indicava para fazer, ao adquirir a sua Rolleiflex 1939 : Barros manuseou o negativo, rodou o filme para trás, fotografou contraluz, virou a câmera de várias formas, etc. Ele era consciente do que era convencional, mas foi no não convencional que esteve a base para a sua experimentação. O artista possuía uma relação extremamente racional com o fotográfico, pois antes de captar uma imagem, ele procurava sempre compô-la em sua mente e, além do mais, as suas obras são bastante organizadas no espaço de composição.

Sobre esse caráter transgressor e “marginal” na arte fotográfica de Geraldo de Barros, é relevante assinalar as intervenções que o artista introduziu com instrumentos de trabalho ao fazer desenhos no negativo com tinta nanquim e ponta seca. Pode-se afirmar que são essas intervenções plásticas que tornaram as Fotoformas um caso particular e complexo na história da Fotografia⁶ e também as levaram a uma incursão na arte “marginal” no âmbito da fotografia. Segundo Helouise Costa (COSTA, 2004: 43):

Até então o processo fotográfico tradicional – fotografar, revelar, ampliar – permanecia íntegro. Geraldo de Barros foi o primeiro moderno do Foto Cine Clube Bandeirante a realizar intervenções neste processo, dando corpo a um profundo questionamento dos limites da linguagem fotográfica.

O aspecto inovador e “marginal” de Barros foi o de trazer uma autonomia à fotografia brasileira e de inseri-la no campo experimental. Esse comportamento “marginal” na postura e na obra de Barros chocou imensamente os locais tradicionais da época, como o Foto Cine Clube Bandeirante, causando rupturas permanentes naquele contexto artístico.

A “marginalidade” na sua arte estava presente no rompimento com o passado que a fotografia tradicional estava vinculada e, na busca por uma transgressão da própria linguagem e técnica fotográfica. Sobre esse caráter pioneiro e marginal nas Fotoformas, é interessante associá-la ao conceito de “fotografia expandida” (que pode ser também visto como fotografia experimental, criativa, manipulada, etc.) elaborado por Rubens Fernandes Júnior e que se localiza na experiência ou nos próprios procedimentos utilizados pelo artista. O pesquisador inseriu as experimentações de Geraldo de Barros e também do carioca e pioneiro José Oiticica Filho (1906-1964) dentro dessa concepção, pois ambos ampliaram a área de atuação da fotografia brasileira aproximando-a do campo das artes. Como define Rubens Fernandes Jr. (FERNANDES JÚNIOR, 2006:11):

A fotografia expandida existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que, desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia,

⁵ BARROS, Geraldo. Sobras + Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁶ “É, no entanto, depois de começar a fazer desenhos sobre os negativos das fotos que Barros atinge um grau de criatividade que o torna interessante para qualquer espectador”. PIZA, Daniel. “Os artefatos de um desenhista da luz”. Bravo! São Paulo, Ed. 26, Nov. 1999, p. 68-70.

que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática do fazer fotográfico.

Sobre a influência da arte “marginal” na obra de Geraldo de Barros e a sua formação humanística, cabe destacar que, estiveram diretamente associadas às visitas ao Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Cabe destacar que dois fatores foram fundamentais para o contato de Barros com o universo da arte “marginal”, particularmente, a dos pacientes psicóticos: a aproximação com o importante crítico pernambucano Mário Pedrosa (1900-1981) e com a psiquiatra alagoana Nise da Silveira (1906-1999). Mário Pedrosa frequentou o Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, em Engenho de Dentro (Rio de Janeiro) e foi uma grande influência na arte e na vida de Barros. É importante lembrar que foi Mário Pedrosa quem introduziu no Brasil o termo arte virgem, cuja concepção difere um pouco da art brut, visto que, esta visava o lado mais irracional e instintivo do homem, o que poderia ocasionar em desarmonia e brutalidade, à medida que, em Pedrosa, o inconsciente se baseava em um interior organizado que tinha suas bases nas leis da Gestalt⁷ que resumiam em equilíbrio, simetria, unidade, ritmo, etc. Além disso, foi Pedrosa quem apoiou publicamente o valor artístico das obras feitas pelos pacientes de Nise da Silveira e quem deu apoio às primeiras escolinhas de arte infantis dirigidas por Ivan Serpa (1923-1973). Para o crítico, não existia oposição entre arte virgem e a arte construtiva, pois ambas refletiam a estética universal das leis da Gestalt. A médica psiquiatra Nise da Silveira criou no Hospital Psiquiátrico Pedro II, em 1946, a Seção de Terapêutica Ocupacional – STOR (atual Museu de Imagens do Inconsciente), na qual, entre outras atividades, estabeleceu uma oficina de artes plásticas. Alguns pacientes, tais como Emygdio de Barros (1895-1986), Carlos Pertuis (1910-1977), Raphael Domingues, entre outros, passaram a frequentar o ateliê de artes plásticas dirigido e fundado pelo artista plástico Almir Mavignier (1925). Para Nise da Silveira a terapia e a arte eram duas bases importantes para a reestruturação psíquica do indivíduo.

Outra questão interessante é que a psiquiatra ajudou a consolidar o movimento construtivo no Rio de Janeiro na sua fase inicial⁸, além de polarizar os aspectos humanos da arte construtiva no Brasil. Sobre esse contexto no Engenho de Dentro, no qual Geraldo de Barros conviveu com essa geração construtiva inserida na arte humanizada e terapêutica de Nise da Silveira, o curador Paulo Herkenhoff (HERKENHOFF, 2013: 314) resume brevemente a participação que esse momento histórico repercutiu diretamente na vida de Barros: “De modo que Geraldo de Barros compõe esse momento, que vai dar, digamos, ao artista construtivo uma espessura ética”.

Sobre as influências formais na obra de Geraldo de Barros, Heloísa Espada Rodrigues Lima (LIMA, 2006: 80) sugere que as visitas do artista ao Hospital Psiquiátrico no Engenho de Dentro tiveram consequências nas Fotoformas: “Pela semelhança entre desenhos de Raphael e Barros e pelo fato do último ter trabalhado praticamente com a mesma figura de Retrato na fotografia A Menina e o Sapato...”. Podemos observar as analogias entre os desenhos de Geraldo de Barros e Raphael Domingues [Figuras 1 e 2] e os retratos de Barros [Figuras 2 e 3] e a semelhança deles na fotografia A Menina e o Sapato. [Fig.4]

⁷ Foi através de Mário Pedrosa que Geraldo de Barros conheceu a Gestalt e, inclusive, o próprio nome das Fotoformas foi influenciado por essa teoria ou psicologia da forma de origem alemã.

⁸ O período em que Geraldo de Barros conviveu no Engenho de Dentro (final dos anos 1940, início dos anos 1950) coincidiu com o período em que ali frequentaram os artistas construtivos Almir Mavignier, Abraham Palatinik (1928), Ivan Serpa (1923-1973), Hélio Oiticica (1937-1980) e Waltércio Caldas (1946).

O que chama a atenção nos desenhos de ambos os artistas é a abstração de detalhes, a harmonia de traços e o caráter da ‘espontaneidade’. Observa-se que os aspectos abstratos foram bastante presentes nas obras desses artistas. A série Fotoformas foi considerada como um marco na fotografia abstrata e moderna no Brasil, enquanto que, Domingues fazia desenhos considerados modernos, cujos traços eram predominantemente de estilo abstrato. Em ambos, existe a presença do aspecto lúdico, o qual contribui para reforçar a ideia da arte marginal inserida nessas obras.

Nota-se que os temas dos grafismos denotam ter uma percepção lúdica e são recorrentes nas Fotoformas - por exemplo, nas imagens Máscara Africana [Fig.5]; Sem título [Fig. 6]; A Menina e o Sapato [Fig.4]. Segundo Heloísa Espada (LIMA, 2006: 83) “São como um jogo de descobrir imagens em formas do cotidiano: ver os olhos do gato em tijolos, a máscara africana num portão, a boca e o nariz da menina na bota”.

Algumas Fotoformas apresentam alternativas como jogos lúdicos, inclusive, a possibilidade de leituras que algumas obras oferecem ao espectador. Por exemplo, em O rei e o gato [Fig.9] e O gato e o rei [Fig.10], Barros apresenta ludicamente a mesma foto duas vezes invertendo sua posição e a ordem das palavras no título.

Sobre o pintor suíço e professor da Bauhaus Paul Klee (1879-1940), além dessa influência dos aspectos lúdicos, Barros aderiu também as características abstratas e o grafismo, dando valor à forma, em particular a geométrica, que se baseava nas leis da Gestalt. O historiador de arte Argan (ARGAN, 1992 : 447) observa:

Klee também se interessa profundamente pelas atividades gráficas das crianças: elas se lhe afiguram como os primeiros atos de um pensamento que procede por imagens e não tanto por conceitos, e que pode chegar, como chegou nas civilizações do Extremo Oriente, aos ápices supremos da poesia e da filosofia.

Analisando o plano de composição da Fotoforma [Fig.7], na qual o tema é o desenho de uma trama linear composta no chão pela projeção das sombras das formas de uma cadeira e seus ritmos. Observa-se que Barros esquematiza sempre de forma racional os aspectos gráficos que se encontram no jogo lúdico, porém concreto da sombra projetada em linhas contínuas e perpendiculares explícitas. Podemos presenciar algumas linhas que, além de construir outros formatos geométricos, dão ritmo e padrão de curvas para a composição, o que dão uma nova cadência e movimento para a imagem. Essa imagem nos remete a alguns trabalhos de Klee [Fig.8], particularmente sobre a noção da abstração e do grafismo, os quais eram muito constantes em suas obras.

A cadeira tem uma conotação social⁹ e humana para Barros, pois simboliza a ideia de interação e sociabilização e durante a fase do design iria predominar a sua atenção voltada para essa percepção de

⁹... Todo seu trabalho é multiplicável e encerra evidentemente uma filosofia e um comprometimento social. A criação do cartaz, da foto e do design envolve o objetivo da seriação, distribuição e consumo em larga escala. O produto da criação é, portanto considerado como um todo divisível e concebido como um processo de seriação. Logo, a matriz original deve conter em si a relação afetiva com a massa anônima. Esta é uma das bases da boa forma, daquela que adquire, pelo uso, uma identidade específica e que estabelece um significado em relação ao homem. É esta relação que o artista trabalha no design de uma cadeira, na matriz de um cartaz, no sectionamento do espaço de uma foto ou na pintura de fragmento de um outdoor. Trata-se acima de tudo de um designer das coisas diretamente ligadas ao homem”. ABRAMO, Radhá. Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.141.

civilidade. Como se pode verificar, essa caracterização social e humana na obra de Barros teve como base importante a proximidade com os trabalhos de Nise da Silveira e o contato com Mário Pedrosa.

Entendemos que o trabalho em conjunto de Nise da Silveira e Mário Pedrosa, no Brasil (sem contar também o do médico e crítico de arte Osório César¹⁰, em São Paulo) e de Jean Dubuffet, na França foram imprescindíveis para a valorização da arte “marginal”. Segundo João A. Frayze-Pereira (FRAYZE-PEREIRA, 2003):

Com efeito, quando Dubuffet, na França, ou Mário Pedrosa e Nise da Silveira, no Brasil, introduziram pela primeira vez essas obras incomuns nos espaços destinados aos ritos de celebração da arte, como os museus e as galerias, abriu-se ao pensamento um campo no centro do qual figura a seguinte questão: o que sucederá ao artista? E muito resumidamente, pode-se dizer que na moldura de uma exposição legitimada pela cultura, a “expressão marginal” certamente ganha o selo de “obra de arte”. O marginal, o louco, o psiquiatrizado torna-se artista e aos olhos do espectador “gênio”.

Assim sendo, após 1945, a produção de naïfs, crianças e psicóticos teve reconhecimento no campo das artes. Esse período foi importante, pois a arte virgem junto com a abstração e a arte do Construtivismo adentraram nas instituições.¹¹

¹⁰ Osório César foi também crítico de arte e responsável pela Escola livre de Artes Plásticas, na qual frequentavam os internos do Hospital do Juqueri em São Paulo. Sem contar que, Geraldo de Barros teve acesso aos trabalhos dos internos do Hospital do Juqueri.

¹¹ Em 1948, o MASP apresentou a exposição com os trabalhos dos internos do Hospital do Juqueri e, em 1949, expôs as obras dos pacientes de Engenho de Dentro.



Fig.1 – (1949), Raphael Domingues, Sem título, nanquim sobre papel, acervo desconhecido.

Fonte: Google Imagens.



Fig.2 – (1950), Geraldo de Barros, Retrato, Desenho com papel carbono, Acervo MAC/USP.

Fonte: Google Imagens.



Fig.3 – (1950), Geraldo de Barros, Retrato, Monotipia em cores sobre papel, Acervo MAC/USP.

Fonte: LIMA, 2006



Fig.4 – (1949), Geraldo de Barros, A Menina e o Sapato, Desenho sobre o negativo com ponta seca e nanquim, Acervo Musée de l'Elysée, Suíça.

Fonte: Acervo Fabiana de Barros.



Fig.5 – (1949), Geraldo de Barros, Máscara Africana, objeto fotográfico feito a partir de negativo riscado com ponta seca, acervo Musée de l'Elysée, Suíça.

Fonte: Acervo Fabiana de Barros.



Fig.6 – (1948), Geraldo de Barros, Sem título, desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim, acervo desconhecido. Fonte: Acervo Fabiana de Barros.

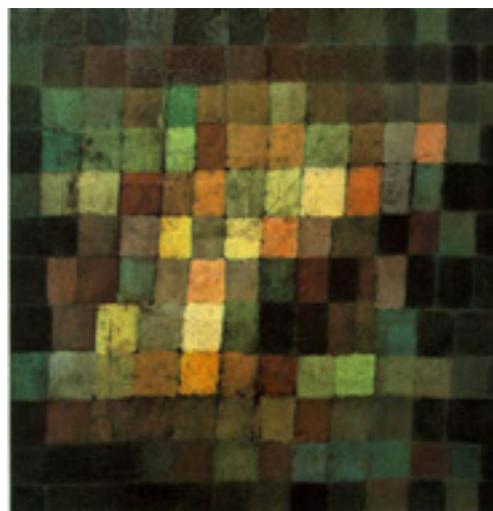
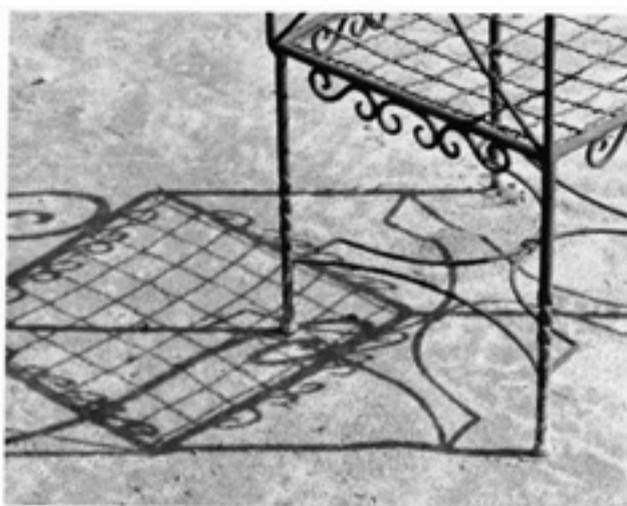


Fig.7 – (1949), Geraldo de Barros, Sem título, Clube de golfe São Paulo, Coleção George e Linda Kelly. Fonte: BARROS, 2013.



Fig.9 – (1949), Geraldo de Barros, O rei e o gato, ponta seca e nanquim sobre o negativo, Acervo Musée de l'Elysée, Suíça. Fonte: Acervo Fabiana de Barros.



Fig.10 – (1949), Geraldo de Barros, O gato e o rei, ponta seca e nanquim sobre o negativo, Acervo Musée de l'Elysée, Suíça. Fonte: BARROS, 2006.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. 10ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, Fabiana de. **Geraldo de Barros: isso**. (Org. Fabiana de Barros). São Paulo: Edições SESC. 2013, p.11.

-----, **Sobras+Fotoformas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

FRAYZE-PEREIRA, João A. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. **Estudos Avançados**. São Paulo, v.17, n. 49, Sept./Dec., 2003.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Facom*, São Paulo, n.16, p. 10-19, 2006.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LIMA, Heloísa Espada Rodrigues. **Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros**. São Paulo: USP, 2006.

PIZA, Daniel. “Os artefatos de um desenhista da luz”. *Bravo!* São Paulo, Ed. 26, Nov. 1999, p. 68-70.

THOMAZONI, Andresa Ribeiro; FONSECA, Tania Mara Galli. Encontros possíveis entre arte, loucura e criação. **Revista de Saúde Mental e Subjetividade da UNIPAC**. Barbacena, v.9, n.17, dez. 2011.