

Geraldo de Barros: entre pintura, fotografia e design

CAROLINA MARTINS ETCHEVERRY¹

Geraldo de Barros (1923-1998) tem na fotografia experiências pontuais de extrema importância para a história da fotografia brasileira. Sua primeira exposição de fotografia, intitulada *Fotoforma*, aconteceu no ano de 1950, no Masp, sendo considerada um marco na fotografia brasileira. O caráter experimental é inegável. Barros buscou problematizar o caráter mimético da fotografia ao realizar imagens que nada de objetivo retratavam – eram fotografias abstratas em sua essência. Através de variadas técnicas, tais como sobreposições de negativos e múltiplas exposições em um mesmo negativo, o artista pôde explorar toda uma gama de imagens, que subvertiam a idéia usual de fotografia, voltada principalmente ao figurativo.

O segundo momento em que Geraldo de Barros buscou a fotografia foi já nos anos 1990, debilitado por uma série de isquemias. Neste momento, com o apoio de uma auxiliar, o artista revisitou as imagens feitas no final dos anos 1940, reorganizando-as em fotomontagens bastante instigantes. Esta última série foi intitulada *Sobras*, ganhando uma edição da Cosac Naify, em 2006, juntamente com uma reedição das *Fotoformas*. Segundo Rubens Fernandes Júnior (2006),

Essa estranha mistura de verdade e ficção, esse jogo entre passado e presente, entre realidade e imaginação, entre simulação e aparência, é que potencializa a série Sobras como um elogio à vida e como uma sensível possibilidade de provocar a persistência de um elevado mistério interior. Geraldo de Barros, inventor de olhares desaparecidos, vai a cada imagem que se apresenta traçando uma silenciosa batalha consigo mesmo com a esperança de que ela seja compreendida e eternizada em seus estranhos silêncios.

Parece paradoxal pensar a fotografia de Geraldo de Barros como uma manifestação da memória, mas com certeza a série Sobras evidencia-se não só como uma revisão da própria obra, particularmente a fotográfica, mas também permite inferir com clareza que Fotoformas inaugurou uma proposta visual diferenciada em sua trajetória, mas não se esgotou nos quase 50 anos que separam as duas séries. (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 30)

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Doutoranda em História, Bolsista CNPq.

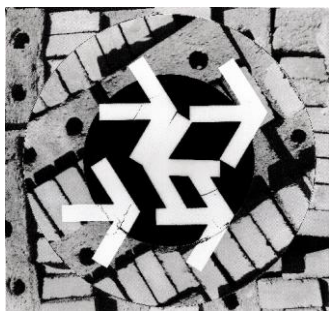


Figura 1 Geraldo de Barros, Fotoforma, São Paulo, 1951, cópia a partir de negativo recortado, prensado entre duas placas de vidro. Fonte: BARROS (2006 a).

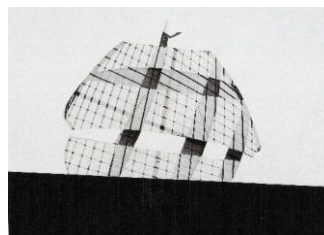


Figura 2 Geraldo de Barros. Sobras (colagens), São Paulo, 1997, 21,1 x 29,1 cm. Fonte: BARROS (2006 b).

Vale dizer que Geraldo de Barros foi um artista de múltiplas facetas, interessado nas diversas formas que a prática artística pode tomar. Nesse sentido, Barros foi pintor, gravurista, fotógrafo e designer. Acompanhou com interesse e propriedade as mudanças pelas quais a arte passava, e soube mudar de uma prática para outra, quando achava que era mais conveniente. Ao mesmo tempo, soube manter atividades paralelas em muitos momentos da sua vida, mostrando grande versatilidade.

É importante lembrar que, no campo das artes visuais, Geraldo de Barros foi um importante artífice do movimento Concretista, sendo um dos signatários, em 1952, do Manifesto Ruptura. Neste mesmo ano, foi ganhador de um prêmio pelo cartaz do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Em 1956, como veremos, participou da I Exposição de Arte Concreta, com pinturas na exposição original e com obras de design na revisitação de 2006. Ainda no campo das artes, em 1966, juntamente com Nelson Leirner e Wesley Duke Lee, fundou a *Rex Gallery and Sons*, galeria precursora da *pop art* e dos *happenings* em São Paulo.

Interessa-nos, neste momento, entender por que Barros interrompe sua prática fotográfica para investir em outras formas artísticas, principalmente o design, mas também a pintura. Veremos com mais atenção a relação entre o design, prática que recém começava a surgir e a se fortalecer no Brasil dos anos 1950, e Geraldo de Barros. A relação entre arte e indústria, cara ao Concretismo, ganha forma objetiva com o design.

Geraldo de Barros e o design brasileiro

A arte Concreta, em sua essência, é bastante ligada à indústria. Ela busca a utilização não apenas de materiais industriais, como também o próprio desenho segue formas geométricas que enfatizam o caráter racional da obra. Foi talvez essa aproximação prévia de Barros com a arte ligada à indústria que despertou seu interesse pelo desenho industrial. Fato é que o artista, ainda em 1952, ganhou o prêmio pelo cartaz comemorativo já mencionado anteriormente – cartaz esse uma criação de design gráfico em sua essência. Mauro Claro (2004) afirma que “Geraldo de Barros via seu trabalho de designer como intimamente relacionado com sua postura de artista concretista, num raciocínio que abrange os fundamentos da relação entre arte e indústria” (CLARO, 2004, p. 163).



Figura 3 Geraldo de Barros e cartaz comemorativo do IV Centenário de São Paulo. Fonte: BARROS (2006 b).

Em 1951 foi criado o Instituto de Arte Contemporânea (IAC)², no Masp, por iniciativa do então diretor do museu, Pietro Maria Bardi. Segundo Lucy Niemeyer (1998),

No MASP é que o design passou a ser sistematicamente tratado, seja em suas atividades didáticas e exposições, seja nos seus equipamentos. Em entrevista a Ethel Leon, publicada no número 18 da revista Design e Interiores, Bardi disse que descobriu, logo ao chegar, “que em São Paulo, uma cidade de caráter industrial, não se falava em design”.

Por iniciativa de Bardi e sob coordenação da arquiteta Lina Bo Bardi foi inaugurado, em 1951, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), do MASP,

² Neste trabalho optamos por não entrar no assunto do ensino dito oficial do design no Brasil, que teria acontecido apenas com a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, em 1963. Esteve à frente desta escola Alexandre Wollner, que ali implantou os preceitos do ensino do design aprendidos em seu período de estudos em Ulm. Sobre o assunto, ver MORAES (2006), NIEMEYER (1998) e MELO (2008). Geraldo de Barros não participou, tanto quanto foi possível perceber, da ESDI, embora deva ter tomado conhecimento de sua implantação por ser amigo de Wollner.

que foi semente do ensino do design, de nível superior, no Brasil.
(NIEMEYER, 1998, p. 64)

Entre os alunos constam figuras como Alexandre Wollner e Antônio Maluf, entre outros. Os professores eram “expoentes em suas áreas, como Roberto Sambonet, Lasar Segall, Roger Bastide e Max Bill” (NIEMEYER, 1998, p. 64). Geraldo de Barros não foi aluno, ao que tudo indica, dos cursos do IAC, mas foi convidado por Max Bill a estudar na escola de Ulm de 1954 a 1958. Barros repassou sua bolsa ao amigo Alexandre Wollner (NIEMEYER, 1998), com quem, posteriormente, abriria o primeiro escritório de design do Brasil.

O IAC durou apenas três anos. Segundo Niemeyer (1998), foi a insuficiência de recursos que provocou o fechamento da instituição, mas, apesar desta breve duração o IAC “ensejou o estabelecimento de contato com correntes de pensamento que prevaleceriam no ensino formal de design no Brasil, do qual foi pioneira” (NIEMEYER, 1998, p. 65). Entretanto, Alexandre Wollner aponta como causa do fechamento do curso o fato de o mercado industrial não absorver os alunos formados, o que teria forçado Bardi a fechá-lo (WOLLNER apud AMARAL, 1998). De todo modo, a importância deste curso de design para a formação de um pensamento brasileiro sobre o design foi fundamental.

Em 1954, Barros passa “da tela e do pincel para a madeira e o metal” (FAVRE, 2006, p. 170) e se junta à Unilabor, fábrica de móveis com regras coletivistas de gestão. Segundo Mauro Claro (2004), a Comunidade de Trabalho Unilabor, conduzida pelo frei dominicano João Batista Pereira dos Santos, foi

(...) um empreendimento de produção cooperativista impulsionado por um setor da Igreja Católica em um bairro operário da diocese de São Paulo nas décadas de 1950-1960 e que incorporou a atuação e o produto de artistas do movimento moderno no design, nas artes plásticas e na arquitetura.
(CLARO, 2004, p. 29)

Geraldo de Barros foi o responsável pelo desenho dos móveis a serem construídos pela Unilabor, “e produziu uma obra que se pode inserir perfeitamente no âmbito da produção moveleira moderna levada a efeito no país na década de 1950” (CLARO, 2004, p. 33). A produção em série de móveis exclusivamente residenciais, seguindo um modelo de racionalização do sistema produtivo, “foi possível pelo desenho de uma linha de móveis que utilizava grande número de componentes em comum,

permitindo a redução do número de peças com as quais era possível construir a maior parte dos móveis” (CLARO, 2004, p. 35). Assim, foi criado o chamado “Padrão UL”, e, a partir disso, foi oferecido um catálogo com 77 peças à disposição do consumidor.

Mauro Claro informa, ainda, sobre como se deu a aproximação entre Geraldo de Barros e o frei João Batista, no ano de 1952:

O contato entre Geraldo de Barros e frei João Batista, em 1952, se deu por meio do MAM, que havia anos antes intermediado a decoração da capela. Interessado nas questões que o concretismo examinava, ligadas às possibilidades de aplicação dos princípios de uma “arte nova” para fins práticos, Geraldo aceita o convite que lhe é feito por frei João para fundar uma empresa que fosse a célula inicial de uma comunidade de trabalho, e sugere que se produzam móveis modernos, que se dispõe a desenhar. Utilizará, para isso, sua própria experiência recente ao construir os móveis de que precisara na nova vida de casado (...). (CLARO, 2004, p. 34)

Podemos perceber que Barros é um artista plural, buscando reunir os preceitos aprendidos com o Concretismo também em outras áreas, como o design de móveis. Assim, o artista pôde unir arte e indústria, seguindo à idéia de racionalidade na produção dos móveis, assim como fazia na criação das fotografias e das pinturas.



Figura 4 Geraldo de Barros. Cadeira GB01, 1954. Unilabor. Ferro. Acervo Dpot. Fonte: STOLARSKI (2006)



Figura 5 Geraldo de Barros. Cadeiras Unilabor, 1954-1961. Fonte: FAVRE (2006)

Em 1956 aconteceu a I Exposição de Arte Concreta³, exposição voltada aos diversos âmbitos da arte concreta, notadamente as artes plásticas e a poesia, na qual Barros participou com pinturas, na revisitação de 2006, com objetos de design. Segundo Lorenzo Mammì (2006),

³ A I Exposição Nacional de Arte Concreta aconteceu em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em fevereiro de 1957, nas salas de exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (MAMMÌ, 2006).

Essa exposição foi crucial em muitos sentidos. Impôs definitivamente ao público e à imprensa especializada uma vanguarda artística capaz de estratégias articuladas, de uma reflexão teórica sistemática, de uma produção menos episódica e fragmentária do que fora até então. Mas, colocando pela primeira vez lado a lado obras dos mais importantes poetas e artistas plásticos que integravam o movimento (...), obrigou também a um primeiro balanço, em que as divergências estéticas vieram à tona. Como se sabe, a exposição terminou em polêmica, não apenas entre os concretistas e a crítica conservadora, mas também dentro do próprio movimento concreto, entre a ala paulista e a carioca, defendidas por Waldemar Cordeiro e os poetas do grupo Noigrandes (os irmãos Campos e Décio Pignatari), de um lado, e por Ferreira Gullar, de outro”. (MAMMÌ, 2006, p. 23-25).

Como sabemos, é a partir desta exposição que ficam evidentes as diferenças entre a abstração praticada pelo grupo paulista e aquela praticada pelos cariocas. A dissidência evolui para a criação do Neoconcretismo, inaugurado, por assim dizer, pelo Manifesto Neoconcreto, em 1959.

Polêmicas à parte, a seção de artes plásticas da exposição contava com cinco pinturas de Barros, todas abstrações geométricas ao estilo concretista. Os diversos materiais utilizados pelo artista – esmalte sobre kelmite, acrílica com esmalte sobre aglomerado de madeira, tinta industrial sobre Eucatex⁴ – principalmente no suporte da pintura, demonstram sua ligação com os materiais de origem industrial. As tintas utilizadas, de origem sintética, também contribuem para a ligação com a indústria.

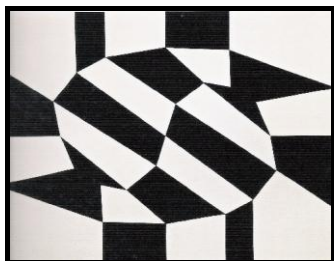


Figura 6 Geraldo de Barros, sem título, s. d.
Acrílica e esmalte sobre aglomerado de madeira.
61x61 cm. Coleção Heitor Manarini. Fonte:
MAMMÌ (2006)



Figura 7 Geraldo de Barros, Ruptura, 1952.
Esmalte sobre kelmite, 54,8 x 48 cm. Coleção
Família Barros. Fonte: MAMMÌ (2006)

⁴ Eucatex era um fabricante de divisórias acústicas, cuja identidade visual foi feita pelo escritório de Wollner e Barros, *forminform*. Barros provavelmente utilizou as próprias divisórias acústicas como suporte.

A reconstituição da I Exposição de Arte Concreta, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2006, trouxe, ainda, um apanhado geral da situação do design no país, acrescentando uma sala de design. Segundo Stolarski,

Complementando a reconstituição da I Exposição Nacional de Arte Concreta, esta mostra examina o panorama das influências concretas no comportamento do design brasileiro em torno de 1956 (ainda que a maioria dos projetos tenha sido produzida depois desse ano referencial), mais precisamente no período que vai de 1948 (pós-guerra) a 1966 (primeiros anos da ditadura militar). (STOLARSKI, 2006, p. 199)

Assim, o autor apresenta um panorama bastante heterogêneo, abordando a questão da identidade visual, a publicidade, livros, revistas, catálogos, jornais e cartazes (inseridos na grande categoria de publicações e impressos), embalagens, móveis e produtos domésticos, e, por fim, intervenções arquitetônicas (STOLARSKI, 2006). Geraldo de Barros aparece, nesta retrospectiva, com móveis criados pela Unilabor: são duas cadeiras e uma estante modular, de 1954, e um conjunto de cadeiras de ferro estofado de veludo preto, de 1964.

No retorno de Alexandre Wollner ao Brasil, em 1958, ele, Barros, Ruben Martins e Walter Macedo fundaram o primeiro escritório de design do país, o *forminform*⁵. Segundo Stolarski (2008, p. 225), “o *forminform* funcionou como um ponto de encontro para os designers que começavam a se dedicar ao desenho de identidades”. A primeira coisa que fizeram foi a identidade visual da Unilabor, local cedido por Geraldo de Barros, onde tiveram inicialmente seu escritório (STOLARSKI, 2008).

No ano de 1964, Geraldo de Barros sai da Unilabor e funda a Hobjeto, junto com Aluísio Bioni⁶, na qual trabalhou até sofrer a primeira de suas isquemias. Os móveis eram marcados pelo uso inteligente dos materiais, utilizando madeiras como o jacarandá⁷, bem como pela normatização da produção em série. Segundo Michel Favre,

⁵ A escrita é em minúsculas mesmo, “para enfatizar o jogo verbal”, segundo Stolarski (2008).

⁶ Bioni era um marceneiro com quem Barros havia trabalhado na época da Unilabor (FAVRE, 2006).

⁷ Note-se que o jacarandá é uma madeira tipicamente brasileira. O fato de Barros utilizar madeiras de origem nacional contribui para a valorização da produção de um design nacional, que utiliza matéria prima encontrada no Brasil, ao invés de ser importada.

Através da Hobjeto, Geraldo ganha rapidamente numerosos prêmios pelos desenhos e a empresa começa logo a crescer. Em 1972, a fábrica está no seu apogeu, contando com mais de 700 empregados. (...) No ateliê montado na própria fábrica, Geraldo continua a fazer pintura sobre colagens de cartazes publicitários, agora em formatos gigantescos. (...) Em 1979, quando a crise econômica do país afeta também a fábrica Hobjeto, Geraldo sofre uma isquemia cerebral, a primeira de uma série de quatro. É obrigado a se retirar da fábrica. (FAVRE, 2006, p. 171)

Pequenas conclusões

Buscando entender o porquê de Geraldo de Barros ter se afastado por tanto tempo (de 1950 a 1998) da fotografia, procuramos saber a que Barros dedicou-se durante todo esse período. Descobrimos com isso uma grande coerência do artista, ao envolver-se tanto com as artes plásticas quanto com o design, experiência então nova no país. Certamente que as condições político-econômicas do Brasil nos anos 1950, marcado pelo nacional-desenvolvimentismo, contribuíram para que a atividade do design prosperasse. A relação arte e indústria foi importante tanto para as artes visuais, notadamente o Concretismo praticado por Barros, quanto para o desenvolvimento do design no país. Notamos que, ao deixar de lado o uso da fotografia como forma de expressão artística, Geraldo de Barros pôde desenvolver-se em outras direções, contribuindo grandemente para o crescimento das outras áreas as quais se dedicou. Não parece ser o caso, portanto, de pensar que o abandono da fotografia aconteceu devido à desvalorização da prática, e sim a uma sentimento de esgotamento de suas possibilidades criativas, bem como à necessidade de criar em outras áreas. Passados 50 anos, Barros descobre que ainda havia possibilidade de criação em cima das fotografias, e, assim, retoma tal prática com bastante propriedade.

Referências

BARROS, Geraldo de. *Fotoformas*: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006 a.

BARROS, Geraldo de. *Sobras*: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006 b.

CLARO, Mauro. *Unilabor*: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

Concreta '56: a raiz da forma. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

FAVRE, Michel. Cronologia. In: BARROS, Geraldo de. *Sobras*: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Sobras. In: BARROS, Geraldo de. *Sobras*: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LEITE, João de Souza. De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo. Uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta. In: *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MORAES, Dijon de. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Edgar Blucher, 2006.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 1998.

STOLARSKI, André. A identidade visual toma corpo. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. O design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966. In: *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

WOLLNER, Alexandre. A emergência do design visual. In: AMARAL, Aracy. *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998, p. 227-232.