

## *O processo é a obra: alguns apontamentos sobre a série “Sobras” de Geraldo de Barros*

Máira Vieira de Paula<sup>1</sup>

EM 1996, DE FORMA PROGRAMÁTICA, GERALDO DE BARROS DEU INÍCIO AO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE SUA ÚLTIMA OBRA, POSTERIORMENTE, DENOMINADA SÉRIE “SOBRAS”. A princípio, ele se apropriou de seu acervo familiar de fotografias para produzir colagens compostas por diferentes tipos de materiais fotográficos que foram fixadas entre duas placas de vidro, em sua maioria, ou sobre folhas de papel, em poucos casos. Algumas delas foram utilizadas como matrizes para a produção de ampliações fotográficas em papel de gelatina e prata. Essas fotografias são os únicos itens que hoje compõem a série “Sobras”, considerados por Barros como finalizados, ou seja, como prontos, na ocasião, para serem apresentados ao público. O restante das colagens permaneceu sem receber uma configuração mais definitiva, pois, em abril de 1998, a morte do artista colocou fim à realização do trabalho que, portanto, restou inacabado.

Acima foi escrita a expressão “de forma programática”, pois, apesar de ter se dedicado com mais afinco à realização da série “Sobras” somente a partir de 1996, este último trabalho deve ser compreendido como uma ação que integrou um duradouro movimento de revisão da própria obra operado por Geraldo de Barros desde o final da década de 1970, quando o artista produziu novas fotografias da série “Fotoformas”, que havia desenvolvido, inicialmente, durante as décadas de 1940 e 1950<sup>2</sup>.

A expressão também objetivou indicar os inúmeros diálogos existentes entre essas duas produções. Em especial, o fato de que certos procedimentos poéticos efetuados durante a criação da série “Sobras” já haviam sido explorados pelo artista durante a feitura inicial e nas inúmeras revisões que realizou da série “Fotoformas”, como foi o caso da criação de imagens que possuíam múltiplas possibilidades de leitura, como as fotografias *O rei e o gato* e *O gato e o rei*, ambas de 1949, que surgiram a partir de uma mesma matriz negativa rotacionada em 180° durante a etapa de ampliação da cópia em papel de gelatina e prata<sup>3</sup>.

Dessa maneira, é necessário compreender tais recorrências não como características presentes apenas no processo de criação de sua derradeira obra, mas como tendências que direcionaram “o grande projeto poético”<sup>4</sup> desenvolvido por Geraldo de Barros ao longo de toda sua trajetória.

A devida compreensão dos procedimentos criativos explorados por Barros na criação da série “Sobras” precisa ainda levar em consideração a trajetória como um todo do artista, e não apenas suas experimentações

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Contato: oemaildamaira@gmail.com.

<sup>2</sup> Para mais detalhes sobre a série “Fotoformas”, confira: ESPADA, Heloisa. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

<sup>3</sup> Para mais informações sobre os diálogos existentes entre as duas séries, confira: PAULA, Máira Vieira de. *O noir, o Rex e o reflexo: os autorretratos de Geraldo de Barros*. 2018. 348p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

<sup>4</sup> SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013.

com o meio fotográfico. Neste sentido, é possível destacar, por exemplo, a participação de Barros na criação do Grupo Rex, junto com Nelson Leirner, Wesley Duke Lee e outros jovens artistas.

O Grupo inaugurou suas ações oficialmente em junho de 1966, com a abertura da Rex Gallery & Sons, nas instalações da Hobjeto, e com a publicação da primeira edição do jornal *Rex Time*. Durante seu único ano de existência, os artistas do Grupo Rex se colocaram em embate direto com certos valores e tendências predominantes no circuito artístico de São Paulo a partir de uma postura irônica e adepta a um espírito de contravenção.

Nessa tentativa de renovação, exploraram novas formas de apresentar suas produções e de interagir com o público, por meio da realização de exposições na Galeria (cinco ao todo, sempre acompanhadas do lançamento de nova edição do jornal), debates abertos, palestras proferidas por artistas<sup>5</sup> ou críticos<sup>6</sup>, entre outras atividades, como a exibição de filmes experimentais produzidos por Thomas Farkas<sup>7</sup>.

Dentre as diversas ações empreendidas pelo Grupo, considera-se válido mencionar a proposta *Taxi Painting*, realizada na terceira exposição dos Rex, pois, essa proposta necessitava da participação ativa do público para ser efetivada. Tal obra coletiva consistiu na disposição no fundo da Galeria de tintas, pincéis e de uma enorme tela, que poderia ser preenchida por qualquer espectador da maneira que quisesse. O participante precisava somente pagar pelo tempo em que ficasse pintando (o valor era calculado pelo taxímetro).

O resultado material da ação foi um grande borrão de tinta, porém, o cerne da questão era a percepção da obra como algo em processo e não como um objeto finalizado. Para o Grupo, tal questão – a criação artística como algo transitório, mutável e dinâmico, que dependia ainda da participação dos espectadores – foi um dos elementos decisivos no encadeamento entre as etapas de produção e de recepção pública dos seus trabalhos<sup>8</sup>.

Isto posto, retornando à série “Sobras”, de acordo com a estudiosa Heloisa Espada, ao longo das exposições públicas da série entre 1999 e 2014, os materiais que restaram de sua produção começaram a ser exibidos como parte da obra. Tal circunstância, atrelada ao fato de Geraldo de Barros não a ter concluído, resultou na necessidade de se compreender a série a partir de uma perspectiva que incluísse seu processo de criação. Para Espada, essa perspectiva seria a única alternativa possível de se compreender as motivações do artista durante a realização da obra<sup>9</sup>.

De fato, em função do trabalho ter sido interrompido abruptamente, não é uma tarefa viável determinar com precisão os rumos que Barros lhe daria. Entretanto, partindo da sugestão de Espada, neste artigo buscou-se compreender os princípios poéticos que guiaram o artista na realização da série “Sobras”, por meio do exame pontual e do estabelecimento de relações entre as fotografias aprovadas pelo artista e os demais materiais que restaram de seu processo de criação. Em conformidade com tal meta, o estudo norteou-se pelas diretrizes metodológicas e teóricas da crítica de processos de criação, formulados pela estudiosa Cecília Almeida Salles.

<sup>5</sup> Flávio de Carvalho foi convidado a ministrar conferências na Galeria acerca do tema de sua escolha, ele decidiu discorrer sobre a dialética da moda. Para os Rex, o artista mais velho era “o mais característico expoente da vanguarda da arte do Brasil”.

<sup>6</sup> Tais como Mario Schenberg que foi convidado a falar sobre a situação da arte de vanguarda no Brasil.

<sup>7</sup> REX, Grupo. *REX TIME*. São Paulo, n. 5, 25 mai. 1967, p. 3.

<sup>8</sup> LOPES, Fernanda. *A experiência Rex: “Éramos o time do rei”*. São Paulo: Alameda Editorial, 2009, p. 153-159.

<sup>9</sup> ESPADA, Heloisa. Sobras of Geraldo de Barros: A Project in Process. In: BRIZUELA, Natalia; ROBERTS, Jodi. *The Matter of Photography in the Americas*. Stanford: Stanford University Press, 2018. p.154-156.

De acordo com essa perspectiva analítica, é factível acompanhar, de forma retrospectiva, o gesto criador a partir das “pegadas deixadas pelo artista”<sup>10</sup>, denominadas documentos ou sobras de processo<sup>11</sup>. Esses indícios físicos, durante a elaboração da obra, possuem duas funções principais: de um lado, atuam como registros de informações úteis; de outro, funcionam como testes por meio dos quais o artista experimenta possibilidades que cogita realizar. Por sua vez, para as pesquisas que adotam a metodologia em questão, esses vestígios são capazes de representar “retratos temporais” da criação, quando analisados a partir de uma perspectiva relacional, que busque conectá-los entre si e em relação às obras consideradas pelos artistas como prontas para serem apresentadas ao público. Assim, segundo Salles, para que os documentos de processo forneçam pistas relevantes, é necessário acompanhar as transformações às quais foram submetidos ao longo da feitura da obra:

Cada índice, se observado de modo isolado, perde seu poder heurístico: deixa de apontar para descobertas sobre criações em processo. É necessário seguir a coreografia das mãos do artista, tentar compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original. É importante observar a relação de cada índice com o todo: uma rasura com as outras; rascunhos com anotações e diários; rasuras, rascunhos, anotações e diários com a obra. O foco de atenção é a complexidade dessas relações. Confere-se, assim, sistematização a um objeto aparentemente fragmentário<sup>12</sup>.

Em conformidade com tal perspectiva analítica, portanto, o presente estudo não objetivou meramente identificar as sucessivas etapas de produção da série “Sobras”, nem tampouco diferenciar os itens que seriam parte integrante da obra, de fato, daqueles que representariam restos de seu processo de criação<sup>13</sup>. O que se buscou foi compreender os princípios poéticos que nortearam Geraldo de Barros na ocasião, em especial, a dimensão processual a partir da qual (defende-se que) ele almejou desenvolver seu último trabalho.

Neste sentido, inicialmente, será apresentado o que se entende aqui por “dimensão processual”, com base na reflexão realizada por Salles acerca das diferentes relações existentes entre processos e obras<sup>14</sup>. A partir dessa discussão, serão analisados quatro aspectos da série “Sobras” que, na presente ótica, comprovam a hipótese esboçada no parágrafo anterior.

O primeiro deles está relacionado às exposições públicas da série que, aos poucos, foram determinando que ela fosse lida necessariamente a partir desse viés processual, tal como sinalizado por Espada. Neste sentido, é

<sup>10</sup> SALLES, op. cit., 2013, p. 28.

<sup>11</sup> Em publicações mais recentes, a autora também começou a utilizar a expressão “sobras de processo” como sinônimo de “documentos de processo”. Ver mais em: Idem, Reflexões sobre os estudos do processo de criação em diálogo com a história da Crítica Genética. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, n. 40, p. 12-20, 2020.

<sup>12</sup> SALLES, op. cit., 2013, p. 29.

<sup>13</sup> A intenção do presente estudo é analisar certas facetas da criação da série “Sobras”, a partir de uma perspectiva que considere a obra como um ponto de passagem e não como o instante final do processo. Não obstante, distinguir os artefatos que o artista considerava prontos para a exibição daqueles que ainda seriam modificados também é fundamental para o entendimento dos critérios que o conduziram na feitura da série “Sobras”. Para mais detalhes sobre essa questão, confira: PAULA, Máira Vieira de. Série “Sobras” de Geraldo de Barros: novas evidências para o mapeamento da obra. In: ARTE ALÉM DA ARTE – SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE, 2., 2020, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. p. 428-438.

<sup>14</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2015, p. 149-172.

necessário pontuar que, apesar dos resultados reunidos no presente artigo corroborarem tal perspectiva, durante o desenvolvimento do estudo, refletiu-se continuamente acerca da validade de tal viés analítico, para que ele não fosse simplesmente adotado de forma passiva e *a priori*<sup>15</sup>, nem tampouco como a única solução viável diante das dificuldades que o caráter inacabado da obra colocava à pesquisa.

O segundo aspecto consiste nos recursos ou procedimentos criativos<sup>16</sup> que Geraldo de Barros acionou, quais sejam, a decisão de incorporar ao corpo de obras da série tanto certos materiais que, a princípio, serviram como ferramentas de trabalho, quanto as diversas possibilidades de ampliação que foram testadas para determinadas fotografias. Essas ações demonstram como o artista percebia as obras da série não como etapas finais, mas como artefatos transitórios e dinâmicos.

Em terceiro lugar, a característica processual da série “Sobras” se revela a partir dos inúmeros equívocos observados nas formas como algumas fotografias foram mostradas em espaços expositivos ou em livros publicados sobre a obra. Pretende-se demonstrar como tais erros foram resultados, ao menos parcialmente, das armadilhas visuais instauradas por Barros nas imagens ditas finalizadas. Ou seja, mesmo nas fotografias que considerou prontas, o artista deixou margem para que elas continuassem a ser recriadas pelos espectadores.

O quarto aspecto que será analisado diz respeito ao título escolhido pelo artista. Pretende-se demonstrar como o termo “Sobras”, ao colocar em destaque tal dimensão processual, pode ser visto como espécie de síntese dos princípios que guiaram Barros durante a realização da série “Sobras”.

### *Os quatro principais tipos de relações entre processos e obras*

De acordo com a estudiosa Cecília Almeida Salles, as diretrizes teóricas e metodológicas da crítica de processos de criação foram sendo desenvolvidos para serem capazes de abarcar uma análise da criação em uma chave temporal, calcada em noções como pensamento em rede, transitoriedade e dinamicidade. Mediante tal ótica, não se pode determinar um começo e um fim precisos do percurso criativo, mas somente identificar “nós e picos” dessa rede complexa em permanente construção, formada pelas ações que o artista empreende e pelas trocas que realiza com seu meio. Dessa maneira, tal metodologia busca analisar determinado processo criativo a partir de uma perspectiva temporal mais ampla, mediante a qual a obra não é tida como um momento de conclusão do percurso, mas vista como um ponto de passagem do grande projeto poético do artista<sup>17</sup>.

Em função de tal percepção do processo de criação “como uma rede em permanente construção”, Salles sinaliza existir diferentes tipos de dinâmicas criativas, dentre as quais, destaca quatro principais tipos de relação entre obras e processos.

<sup>15</sup> Pois o fato de certos documentos de processo receberem – em certas mostras e livros sobre a série –, “o mesmo tipo de tratamento valorativo dado às obras que o artista julgou estarem prontas (...) coloca em risco a complexidade dos procedimentos realizados por Geraldo de Barros na série”. In: Op. cit., p. 437.

<sup>16</sup> Recursos ou procedimentos criativos “são os modos de expressão ou formas de ação que envolvem manipulação e a consequente transformação da matéria-prima”. Para Salles, “há uma ligação entre a escolha desses recursos, a matéria-prima selecionada e, naturalmente, as tendências do processo ou buscas do artista”. Op. cit., 2013, p. 108.

<sup>17</sup> SALLES, op. cit., 2015.

A princípio, a estudiosa pontua trabalhos nos quais o processo de criação aparece como o tema que rege a elaboração da obra – por exemplo, livros de artistas compostos por esboços nos quais observa-se certa estética do processo e a valorização do caráter gestual e precário de tais imagens.

Salles também sinaliza a existência de experiências de criação nas quais determinados aspectos do processo se configuram como os princípios que orientam o percurso artístico. Ela menciona algumas propostas conceituais nas quais a proeminência é dada à elaboração do projeto, que dispensa em muitos casos a sua concretização.

No terceiro tipo de relação, o processo é integrado à obra, sendo apresentado como parte dela. Nesse caso, Salles cita exposições nas quais cartas escritas pelo artista, seus cadernos de esboços, assim como outros documentos de processo, são apresentados como parte da obra. Ela alerta, no entanto, que essa justaposição entre processo e obra, em vários casos, não foi proposta pelo artista, mas por profissionais envolvidos com a difusão de sua obra. Assim Salles diferencia iniciativas que simplesmente mostraram tais materiais de maneira isolada, sem buscar relacioná-los entre si, daquelas que, de fato, possibilitaram que o público tivesse acesso a novas perspectivas para a compreensão da obra do artista<sup>18</sup>.

Por último, há uma quarta possibilidade na qual as obras são vistas plenamente como parte do processo, ou seja, nesse caso, elas possuem uma natureza fundamentalmente dinâmica e transitória, são “obras que são formas que se transformam”<sup>19</sup>. Segundo Salles,

Nesses casos, a obra é processo. O crítico, com a intenção de compreender esses objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses e permanente inacabamento, isto é, uma crítica de processo. São objetos que oferecem resistência diante de teorias habilitadas a lançarem luzes sobre o estático; pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades da obra, pois estas estão permanentemente em estado provisório<sup>20</sup>.

Propõe-se que a série “Sobras” de Geraldo de Barros seja compreendida, sobretudo, a partir dessa última possibilidade – dimensão que, na presente perspectiva, não exclui as três anteriores, mas que pode abarcá-las igualmente. De que maneira? A partir de quatro aspectos da série “Sobras”<sup>21</sup>.

Em primeiro lugar, a forma como ela foi exibida publicamente, que se relaciona – mas não se limita – ao fato de Geraldo de Barros ter falecido antes de finalizar a obra.

Em segundo lugar, em função de determinados procedimentos acionados pelo artista durante a produção da obra.

Em terceiro lugar, retorna-se à recepção pública da obra, mas, nesse caso, a dimensão de abertura inerente ao processo criativo pode ser observada nas próprias fotografias que o artista considerou como prontas para

<sup>18</sup> Considera-se que as mostras sobre a série “Sobras” possam ser divididas entre essas duas possibilidades. Para mais detalhes, confira: Paula, op. cit, 2020.

<sup>19</sup> Idem, p. 154-172.

<sup>20</sup> Idem, p. 162.

<sup>21</sup> A enumeração sequencial dos elementos da série “Sobras” que evidenciam a dimensão processual do trabalho não visa indicar que essas características devam ser compreendidas de maneira hierarquizada ou como etapas estanques da atividade de criação. Ao elencar tais aspectos em sequência, objetiva-se somente fornecer mais clareza à argumentação desenvolvida ao longo deste artigo, que buscou compreender melhor o denso e complexo processo de criação da série “Sobras”.

serem exibidas ao público, não apenas a partir da exibição de documentos de processo, como foi o primeiro caso. Ou seja, tais fotografias continuam, até hoje, sendo recriadas pelo público.

Por último, considera-se que tal dimensão processual possa ser percebida como um dos princípios que guiaram o artista. Como? A partir do somatório dos argumentos anteriores que, justapostos aos sentidos que podem ser apreendidos do título da obra, deixam evidente a percepção que Geraldo de Barros tinha de sua obra como algo em constante transformação.

### *O fetiche em torno dos documentos de processo*

De acordo com a pesquisadora Heloisa Espada, cujas reflexões foram anteriormente mencionadas, desde a primeira exibição pública da série “Sobras”, em 1999, no Museum Ludwig, em Colônia, na Alemanha, até a exposição organizada por ela – no Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro, em 2014<sup>22</sup>, foi possível observar uma expansão dos itens apresentados como parte da obra<sup>23</sup>. Ao lado das ampliações fotográficas aprovadas por Barros, a autora identificou que começaram a ser mostrados os materiais restantes do processo de produção da série.

Espada explica que, atualmente, o título “Sobras” abrange todas as fotografias, colagens e materiais utilizados no processo criativo que foram preservados pela família após a morte do artista. Em função de tal circunstância, ela considera que essa visão expandida da série representa a única possibilidade viável de compreensão das intenções de Geraldo de Barros em seu último trabalho. Para a autora, “a dimensão total dessa experiência criativa é revelada somente quando a perspectiva do observador se expande para incluir o processo que deu origem às *Sobras*”<sup>24</sup>.

Por meio da análise dos artefatos que hoje formam a série “Sobras” e da investigação a respeito das maneiras como foram exibidos em diferentes mostras, de um lado, foi possível demonstrar como a proposta de Espada representa uma possibilidade adequada de compreensão do último trabalho de Geraldo de Barros. Por outro lado, notou-se que tal perspectiva resultou em inúmeros equívocos no que concerne à devida compreensão dos princípios que guiaram o artista na produção da série. Como exemplo, identificou-se que algumas colagens de diferentes tipos de materiais fotográficos entre placas de vidro e certas colagens de fotografias sobre papel, atualmente, são apresentadas ao lado de obras prontas para serem exibidas, quando devem ser compreendidas, na verdade, como etapas intermediárias do processo criativo de Geraldo de Barros. Essas colagens talvez ainda seriam utilizadas pelo artista como matrizes para a produção de novas ampliações fotográficas. Portanto, mesmo que a fatura visual dessas peças correspondesse ao que Barros buscava em termos de arranjo visual, elas não possuíam a condição de objetos únicos e definitivos que, posteriormente, adquiriram<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> No ano seguinte, a mostra foi exibida no Sesc Belenzinho, em São Paulo.

<sup>23</sup> O marco inicial desse movimento de expansão, segundo Espada, foi a mostra organizada por Rubens Fernandes Junior, na Galeria Luciana Brito, em São Paulo, entre dezembro de 2015 e março de 2006.

<sup>24</sup> Op. cit., 2018, p. 155.

<sup>25</sup> PAULA, op. cit., 2018, p. 197-220; e PAULA, op. cit., 2020.

Dessa maneira, neste artigo, a perspectiva metodológica de se considerar o viés processual como possibilidade de leitura da série “Sobras” não foi uma decisão adotada de maneira passiva. Tal dimensão processual foi considerada à risca durante toda a análise acerca do processo de criação da última obra de Geraldo de Barros. Ou seja, o “recurso metodológico básico” da presente análise foi o “estabelecimento de relações”<sup>26</sup> entre as fotografias que o artista considerou estarem prontas para serem exibidas e os demais materiais que restaram da produção da série “Sobras”. Neste sentido, os resultados aqui apresentados foram obtidos a partir da percepção crítica acerca dos nexos existentes entre tais objetos.

### *A percepção do processo de criação como parte da obra*

Dentre os documentos de processo que, hoje, são apresentados como parte da série “Sobras”, estão incluídas cerca de 249 colagens compostas por diferentes materiais fixados entre duas placas de vidro<sup>27</sup>, que serviram como matrizes para a criação de fotografias em papel de gelatina e prata<sup>28</sup>.

Deste conjunto, há cinco placas de vidro que não foram pensadas, a princípio, como partes integrantes da série. *Sobras 032*<sup>29</sup> (Fig. 1) e *Sobras 100* (Fig. 3)<sup>30</sup> eram, inicialmente, bases de apoio para a fixação de dois materiais usados na produção das colagens: as fitas adesivas pretas que serviam para fixar as colagens sobre as placas de vidro e a tinta nanquim utilizada para pintar os negativos<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> SALES, op. cit. 2015, p. 117.

<sup>27</sup> A Fig. 1, a Fig. 3, a Fig. 4 e a Fig. 6 pertencem a esse grupo.

<sup>28</sup> A Fig. 2, a Fig. 5 e a Fig. 7 são exemplos desse conjunto.

<sup>29</sup> As matrizes da série “Sobras”, assim como as ampliações fotográficas que compõem o trabalho, não foram nomeadas por Geraldo de Barros (com exceção da fotografia que corresponde ao seu último autorretrato, que não consta neste artigo). Durante a catalogação das obras da série, a família do artista identificou cada item a partir de números (por exemplo, *Sobras 032*). Nas legendas das figuras, tal forma de identificação foi nomeada “número de inventário”. Para facilitar a menção das imagens, este número de inventário será o termo utilizado para se referir a cada obra em particular. Tais informações são válidas para todas as obras da série “Sobras” presentes neste artigo.

<sup>30</sup> As demais foram: *Sobras 031ab*, *Sobras 160dg*, e *Sobras 246*.

<sup>31</sup> As imagens examinadas neste artigo foram escolhidas por demonstrarem certos arranjos visuais e procedimentos criativos explorados por Geraldo de Barros na série “Sobras”, conforme sinalizado nas notas de rodapé 30 e 40, por exemplo. No entanto, para se ater às dimensões textuais prescritas pelas diretrizes da revista *Manuscrita*, solicitou-se o direito de exibição de obra intelectual somente para as referidas imagens. Aproveito a oportunidade para agradecer a Fabiana de Barros e a Michel Favre, por autorizarem a exibição das obras de Geraldo de Barros; também agradeço ao fotógrafo Ruy Teixeira por me conceder a autorização de utilizar as reproduções fotográficas que realizou dos itens da série “Sobras” referentes às Fig. 1, Fig. 3, Fig. 4 e Fig. 6.



Fig. 1 – à esquerda: Geraldo de Barros, Sem título, da série “Sobras”. Número de inventário: *Sobras 032* (matriz negativa), 1996-1998. Coleção Fabiana de Barros / Comodato Instituto Moreira Salles<sup>32</sup>. Reprodução fotográfica realizada por Ruy Teixeira.

Fig. 2 – à direita: Sem título, da série “Sobras”. Número de inventário: *Sobras 032* (fotografia). Reprodução fotográfica realizada pela autora.

A assistente de Geraldo de Barros, a fotógrafa Ana Moraes<sup>33</sup>, costumava aproveitar algumas placas de vidro para fixar a tinta nanquim que, mediante orientações do artista, aplicava na pintura dos negativos. Um desses suportes se transformou na colagem *Sobras 032* que serviu para criar a fotografia homônima, representada pela Fig. 2. Além disso, sobre essas placas, ela também conservava pedaços de fitas adesivas pretas, que sobravam das tiras que utilizara para fixar as colagens de materiais fotográficos sobre outras peças de vidro. Este é o caso, por sua vez, de *Sobras 100* (Fig. 3) que, de maneira similar, deu origem à ampliação fotográfica de mesmo nome. Segundo Fabiana de Barros, em certos momentos, seu pai via tais placas e falava “Está pronto! Não mexe mais! Faz parte da obra!”<sup>34</sup>. Dessa forma, tais bases de apoio temporário acabaram se transformando em matrizes reproduzíveis integrantes da série.

Em duas situações, foi possível localizar a correspondência entre pedaços de fitas adesivas utilizados em determinada placa de negativo e o contorno de tais figuras em outras placas de negativos. Por exemplo, entre *Sobras 100*, mencionada anteriormente, e colagem *Sobras 230* (Fig. 4), que foi utilizada na produção da ampliação fotográfica também intitulada *Sobras 230* (Fig. 5).

*Sobras 100* foi composta apenas por pedaços de fita adesiva preta com diferentes formatos, conforme já pontuado. No maior deles, localizado no canto superior direito da placa de vidro, há duas formas vazadas similares ao barco figurado em *Sobras 230*. No canto inferior esquerdo da placa, por sua vez, há outra tira de fita

<sup>32</sup> As informações de autoria, de data de produção da imagem, e da coleção a qual as imagens pertencem são válidas para todas as figuras exibidas no artigo.

<sup>33</sup> Em 1979, Geraldo de Barros sofreu a primeira de quatro isquemias cerebrais, que ocasionaram drástica perda da coordenação motora e da fala. Em função de tais limitações, o artista pediu que sua filha Fabiana de Barros encontrasse alguém para auxiliá-lo na produção da série “Sobras”. Não obstante, mesmo durante a juventude, Barros já contara com a ajuda de assistentes, para mais detalhes, confira: Paula, op cit., 2018.

<sup>34</sup> Fala transcrita de entrevista concedida por Fabiana de Barros à Paula. In: Paula, op. cit., 2018.

preta da qual, da mesma maneira, foi suprimida uma porção com o contorno semelhante ao do barco de *Sobras 230*. Um pouco mais acima, na mesma placa de vidro, nota-se a forma cheia do barco composta por fita preta.

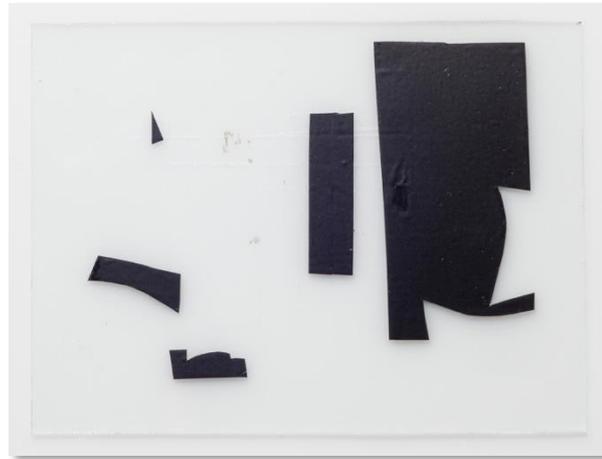


Fig. 3 – Sem título, da série “Sobras”. Número de inventário: *Sobras 100* (matriz negativa). Reprodução fotográfica realizada por Ruy Teixeira.



Fig. 4 – à esquerda: Sem título, da série “Sobras”. Número de inventário: *Sobras 230* (matriz negativa). Reprodução fotográfica realizada por Ruy Teixeira.



Fig. 5 – à direita: Sem título, da série “Sobras”. Número de inventário: *Sobras 230* (fotografia). Reprodução fotográfica realizada pela autora.

Em conjunto com a incorporação das placas de vidro, que serviram como anteparos provisórios dos materiais utilizados nas colagens, tais recorrências indicam como a produção da série “Sobras” foi um processo de caráter claramente dinâmico e experimental. Constatação que corrobora as prescrições de Espada acerca da necessidade de se considerar o processo criativo do artista como elemento significativo para apreensão mais global das fotografias da série.

Foram encontrados cerca de 280 registros de ampliações em papel de gelatina e prata da série “Sobras”. Tais ampliações correspondem às variações possíveis<sup>35</sup> dos 249 negativos sobre vidro mencionados anteriormente. Tal diferença numérica decorre da existência de mais de uma colagem de negativo em alguns sanduíches de vidro, como em *Sobras 092dg* e *Sobras 101dg*.

Além disso, em certos casos, por meio do uso de máscaras durante o processo de ampliação – que cobriam determinadas partes da imagem –, a mesma colagem de negativo foi utilizada como matriz de fotografias independentes. Tal é o caso de *Sobras 063ab*, que originou as fotografias *Sobras 063A* e *Sobras 063B*, por meio do uso de máscaras durante o processo de ampliação, que cobriu partes distintas da imagem.

Há casos nos quais alguns critérios da ampliação foram o principal diferencial entre as imagens, como em *Sobras 235abc* que resultou em *Sobras 235A*, *Sobras 235B* e *Sobras 235C*. De forma aparente, tais versões se distinguem apenas pelo contraste entre os tons de luminosidade.

Por sua vez, a colagem *Sobras 239abcd* (Fig. 6) deu origem a quatro diferentes fotografias, nas quais observa-se uma variação tanto no contraste dos tons, quanto nos distintos enquadramentos explorados por Geraldo de Barros. *Sobras 239A* (Fig. 7) representa uma dessas possibilidades<sup>36</sup>.



Fig. 6 – à esquerda: Sem título, da série “Sobras”. Número de inventário: *Sobras 239abcd* (matriz negativa). Reprodução fotográfica realizada por Ruy Teixeira.

Fig. 7 – à direita: Sem título, da série “Sobras”. Número de inventário: *Sobras 239A* (ampliação fotográfica). Reprodução fotográfica realizada pela autora.

Segundo Fabiana de Barros, seu pai era intransigente e obstinado em relação ao que almejava. Por essa razão, solicitava que Ana Moraes refizesse cada procedimento – riscos, cortes, desenhos, justaposições, ampliações etc. – até que fosse alcançado os resultados que ele desejava. Contudo, como se observa nos exemplos aqui elencados,

<sup>35</sup> Ou seja, as que haviam sido aprovados por Geraldo de Barros. Porém, se o artista tivesse tido a oportunidade de dar prosseguimento ao trabalho, outras possibilidades de ampliação das 249 matrizes poderiam ser aprovadas. Da mesma maneira, outras matrizes sobre vidro também poderiam ainda ser criadas.

<sup>36</sup> Paula, op. cit. 2018, p. 197-348.

tais objetivos eram mutáveis, não estavam definidos de antemão, mas iam sendo vislumbrados na contingência do processo<sup>37</sup>.

Durante a elaboração da série “Sobras”, Geraldo de Barros adotou certos recursos ou procedimentos criativos que, na presente perspectiva, demonstram que o artista considerava o processo criativo como parte da obra ou, inversamente, como ele compreendia as obras que estava produzindo como objetos transitórios e dinâmicos, ou seja, eram etapas de passagem e não pontos finais de seu processo. Como se nota nos exemplos elencados, mesmo as fotografias aprovadas pelo artista – caso de *Sobras 239A* – eram consideradas como um dos resultados possíveis, e não como a única solução para as aspirações poéticas do artista.

Ainda em relação as fotografias obtidas a partir da colagem *Sobras 239abcd*, a partir do estabelecimento de conexões entre os materiais que restaram do processo criativo, o que parecia importar para o artista não eram as diferenças de contrastes nem de enquadramento entre as alternativas que ele aprovou durante os testes realizados. Para o artista, o que valia era constatar que essas quatro versões eram igualmente válidas. Neste sentido, tais evidências mostram a concepção que Barros tinha do processo criativo como algo em constante transformação e da obra como um mero ponto de passagem.

De qualquer maneira, é necessário mais uma vez frisar que tais tendências aqui pontuadas acerca do processo criativo da série “Sobras” devem ser compreendidas de maneira crítica, conforme anteriormente sinalizado por Salles, ou seja, como elementos mutáveis, que podem se transformar ao longo da continuidade do processo criativo<sup>38</sup>.

Portanto, é preciso compreender que essas tendências foram divisadas por meio da análise dos vestígios disponíveis do processo criativo, que diziam respeito ao então atual estágio de desenvolvimento da série “Sobras”. O estado inacabado da série “Sobras” impossibilita, entretanto, divisar se tais tendências sofreriam futuras modificações, a partir de ajustes ou novas decisões tomadas pelo artista.

*A contínua recriação da obra a partir dos olhares do público*

---

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Op. cit, Salles, 2013, p. 155.

N° inventaire	034	Statut	COMODATO	Expo	<input type="checkbox"/>
Neg N°	034	Série	SOBRAS TESTE		
Type	Provas aprovadas		Date		
Titre					
Lieu				Année	
Technique					
Caixa N°	S	Vitrine	<input type="checkbox"/>	Raia	<input type="checkbox"/>
		Coluna	<input type="checkbox"/>		
Image	Dimensions	BL			
					
Remarque					



Fig. 8 – à esquerda: Ficha de inventário de *Sobras 034* (fotografia), criada por Fabiana de Barros e Michel Favre.

Fig. 9 – à direita: Sem título, da série “Sobras”. Número de inventário: *Sobras 034* (fotografia). Reprodução fotográfica realizada pela autora.

Segundo Geraldo de Barros, “um negativo achado, todo riscado e empoeirado, se fornecer um bom resultado fotográfico, a Fotografia é de quem a realiza e não de quem expôs o negativo” (BARROS, [1951] 2013, p. 271). Em sua última obra, Barros demonstrou a coerência do grande projeto poético que desenvolveu ao longo de sua trajetória. Em seu último processo criativo, ele retomou tal princípio já explorado durante a criação da série “Fotoformas”, ao se apropriar do seu próprio acervo para dar vazão a um exercício poético de recriação contínua das imagens que produzira durante sua vida.

A coerência do artista alcançou um patamar ainda mais alto quando se constata que mesmo as fotografias que ele considerou prontas para serem exibidas ainda vieram a ser recriadas pelo público. De que maneira, afinal? Foi possível constatar que, ao menos, treze ampliações fotográficas da série aprovadas foram exibidas de maneira equivocada em certas exposições e livros sobre a série<sup>39</sup>.

Este foi o caso, por exemplo, de *Sobras 034*, representada pela Fig. 9<sup>40</sup>. Foi possível visualizar esta fotografia sendo exibida de maneira invertida no eixo vertical nas dependências do Sesc Belenzinho, em São Paulo, em 2016. É válido mencionar que, na verdade, tal maneira equivocada coincidiu com o registro original da cena – registrada por Geraldo de Barros ou por seus familiares, durante viagem realizada entre as décadas de 1970 e 1980, na qual se visualiza uma casa em uma paisagem coberta de neve<sup>41</sup>. No entanto, a partir da ficha de

<sup>39</sup> Catálogos e livros analisados: 1 – BARROS, Fabiana. *Geraldo de Barros: isso*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013; 2 – GIRARDIN, Daniel (org.). *Geraldo de Barros: Fotoformas – Sobras*. Lausanne: IDPURE éditions, Musée de l’Elysée, 2013; 3 – MISSELBECK, Reinhold (org.). *Geraldo de Barros: Fotoformas*. Munique: Prestel, 1999; 4 – ESPADA, Heloisa (org.). *Geraldo de Barros e a fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014; 5 – FERNANDES JUNIOR, Rubens (org.). *Sobras: Geraldo de Barros*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. As 66 fotografias da série “Sobras” pertencentes ao Acervo SESC de Arte Brasileira, por sua vez, puderam ser consultadas diretamente. Nesse caso, em particular, foi possível constatar certas divergências entre as fichas de registro dessas obras e a maneira como elas haviam sido dispostas nas dependências da instituição.

<sup>40</sup> Equívocos também foram identificados na exibição de *Sobras 008*, *Sobras 025A*, *Sobras 032*, *Sobras 040*, *Sobras 079*, *Sobras 080C*, *Sobras 081A*, *Sobras 170*, *Sobras 211*, *Sobras 228*, *Sobras 234* e *Sobras 240*.

<sup>41</sup> A visualização dessa fotografia está disponível em: Paula, op. cit., p. 271.

inventário da versão aprovada pelo artista, constata-se que Geraldo de Barros preferiu desrespeitar a referência original da imagem, rotacionando a cena em 180° no eixo vertical.

O que é mais interessante neste fato é que tais erros<sup>42</sup> não resultaram simplesmente de descuidos por parte dos profissionais responsáveis por tais ações. Por terem um caráter mais abstrato, algumas dessas imagens estavam mais facilmente suscetíveis de serem exibidas de forma distinta da concebida pelo artista, que tinha consciência dessa possibilidade.

De acordo com Fabiana de Barros, essa confusão em relação à disposição das imagens já ocorrera em relação à série “Fotoformas”. Ela relatou que seu pai achava engraçado observar como algumas imagens da série “Fotoformas” geravam múltiplas possibilidades de leitura. Segundo ela, em alguns momentos, inclusive, quando Geraldo de Barros detectava que algum colecionador havia disposto determinada fotografia de forma errada, o artista ponderava: “Você gostou assim? Então deixa”<sup>43</sup>.

Segundo Salles, “O objeto considerado acabado representa, também de forma potencial, uma forma inacabada. A própria obra entregue ao público pode ser retrabalhada ou algum de seus aspectos (...) pode ser retomado”<sup>44</sup>.

Tal interlocução dinâmica entre processo e obra, conforme buscou-se demonstrar, parece ter guiado o último processo criativo de Geraldo de Barros. Para Fabiana de Barros, o elemento mais interessante da obra de seu pai, para ela, era a capacidade de Geraldo de Barros de orquestrar uma obra que conseguia ser dinâmica em certos casos, e precisa em outros. Para Fabiana de Barros, “é essa a graça dele. A graça do Geraldo é sempre criar uma obra muito aberta, mas que se fecha porque ele tem um controle da bagunça”<sup>45</sup>.

### *Algumas considerações finais acerca do título “Sobras”*

De acordo com Cecília Almeida Salles:

Temos a certeza de que por mais documentos de processo que tenhamos acesso, por mais informações que os criadores nos ofereçam, não temos o processo em nossas mãos. Cada documento, cada informação e cada conexão estabelecida nos aproxima um pouco mais desse fenômeno denso e múltiplo<sup>46</sup>.

Neste sentido, propõe-se aqui interpretar o termo “Sobras” como o que ainda resta e não somente como o que foi deixado para trás. Julga-se que quando se nomeia algo como “Sobras”, automaticamente, coloca-se o que foi sinalizado como tal em um estado de indefinição permanente. “Sobras” representa algo que não foi descartado, mas que tampouco fora plenamente explorado.

<sup>42</sup> Ver nota 40.

<sup>43</sup> Ver nota 34.

<sup>44</sup> Op. cit, Salles, 2013, p. 85.

<sup>45</sup> Ver nota 34.

<sup>46</sup> Op. cit, Salles, 2013, p. 158.

De um lado, “Sobras” sinaliza certa carência, isto é, algo que sobrou por talvez não ter alcançado o padrão de qualidade almejado pelo artista ou por seus familiares e amigos. Seria pensar que no passado foram usadas outras fotografias que julgaram serem melhores, as elegendo em detrimento das imagens que ficaram guardadas por décadas.

De outro, “Sobras” talvez represente o excesso: restaram porque foram produzidas mais imagens do que era necessário na ocasião. Em função disso, por não terem sido acionadas em determinado instante, ainda puderam ser utilizadas no povir. Neste sentido, o termo “Sobras” não implica uma ausência imanente, mas contingente, que ainda poderá ser (e foi) explorada.

“Sobras” define algo que ainda não se esgotou, mas que já não é mais a mesma coisa que uma vez fora. Propõe-se que o título “Sobras” possa ser visto como espécie de síntese visual não apenas dos princípios que guiaram o artista durante a produção de seu último trabalho, mas também do grande projeto poético que desenvolveu ao longo de toda sua trajetória.

Pois, nesse último processo inacabado de criação, Geraldo de Barros retomou procedimentos, questões, temas e motivos, assim como reelaborou diversas fotografias produzidas por ele, em décadas passadas, ou apropriadas de outros. Dessa maneira, os termos “retomou” e “inacabado” são importantes e se ligam intrinsecamente ao título atribuído a tal processo criativo.

Ao nomear suas fotografias “Sobras”, parece que Geraldo de Barros buscou deixar difusos os contornos da série. Essa indefinição borrou os limites entre o que deveria integrar o corpo de obras do trabalho e o que correspondia a materiais utilizados no processo de criação. Essa indistinção foi o que levou Heloisa Espada a diagnosticar certo movimento de expansão do corpo de materiais que compõem a série, permitindo que, a cada exposição, novos materiais fossem mostrados ao público, sem que parecessem itens estranhos transplantados à força ao corpo de obras que integram a série<sup>47</sup>.

Geraldo de Barros deixou seu último trabalho inacabado em função de seu falecimento. Contudo, a sutileza do nome que escolheu dar àquele grupo de imagens provavelmente já previa essa incompletude como característica inerente ao seu último processo poético, tanto em função de sua dinâmica experimental, conforme pontuado anteriormente, quanto do viés processual de suas ações, ou então devido às inúmeras armadilhas visuais que criou, por meio das quais suas obras continuam, até hoje, a ser recriadas pelo público.

O caráter inacabado e precário, seja pela morte do artista, seja pelo próprio título que ele lhe deu, é uma condição inerente à série “Sobras”. Seus contornos não são claros. A condição de estar em processo, em trânsito, de ser dinâmica, de não se fechar em uma definição última, em um sentido pleno, também salta aos ouvidos ao se escutar o termo “Sobras”. Elas estão a meio caminho do que já foram, tal como ruínas, resquícios físicos de algo já perdido, mas também a meio caminho do que ainda podem se tornar.

Por terem sido, em sua maioria, deixadas por anos dentro de gavetas, elas mantiveram a chance de ainda serem redescobertas por alguém. Esse esquecimento inicial permitiu que elas sobrevivessem e se transformassem em outra coisa, tão indefinida quanto o que costumavam ser, mas, não obstante, algo distinto, algo que seguirá sendo recriado por cada novo olhar que se dedique a observá-las.

---

<sup>47</sup> ESPADA, op. cit., 2018.

*Referências bibliográficas:*

- BARROS, Geraldo de. Tratado da Fotografia. In: BARROS, Fabiana de (org.). *Geraldo de Barros: isso*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013. p. 271.
- ESPADA, Heloisa. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-154838/pt-br.php>>. Acesso em: 05 mai. 2015.
- ESPADA, Heloisa. Sobras of Geraldo de Barros: A Project in Process. In: BRIZUELA, Natalia; ROBERTS, Jodi. *The Matter of Photography in the Americas*. Stanford: Stanford University Press, 2018. p.154-156.
- LOPES, Fernanda. *A experiência Rex: “Éramos o time do rei”*. São Paulo: Alameda Editorial, 2009.
- PAULA, Máira Vieira de. *O noir, o Rex e o reflexo: os autorretratos de Geraldo de Barros*. 2018. 348p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-07032019-115212/pt-br.php>>. Acesso em: 26 out. 2019.
- PAULA, Máira Vieira de. Série “Sobras” de Geraldo de Barros: novas evidências para o mapeamento da obra. In: ARTE ALÉM DA ARTE – SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE, 2., 2020, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. p. 428-438. Disponível em: <<https://2simposioirsablog.files.wordpress.com/2020/07/2-arte-alc3a9m-da-arte-ebook.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2020.
- REX, Grupo. *REX TIME*. São Paulo, n. 5, 25 mai. 1967.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2015.
- SALLES, Cecília Almeida. Reflexões sobre os estudos do processo de criação em diálogo com a história da Crítica Genética. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, n. 40, p. 12-20, 2020. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/3741>>. Acesso em: 01 set. 2020.

Recebido em: 15 de setembro de 2020

Aceito em: 24 de outubro de 2020