

GERALDO DE BARROS — IMAGINÁRIO CONSTRUÇÃO MEMÓRIA

FOTÓGRAFOS E ACERVOS |
PHOTOGRAPHERS AND ARCHIVES

Arquivo Geraldo de Barros
pp. 92, 107, 118, 119, 120, 121, 122,
123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 135, 148, 165, 171, 187

Bill, Max/ AUTIVS
p. 138

Edouard Fraipont/Itaú Cultural
p. 97

Gustavo Scatena/Imagem Paulista
pp. 115 e | and 116

Iara Venanzi/Itaú Cultural
p. 95

Instituto Moreira Salles
p. 92

João Luiz Musa/Itaú Cultural
pp. 76 e | and 78

Michel Favre
pp. 136 e | and 137

Renato Parada/Itaú Cultural
pp. 67-72, 74-75, 77, 79-91, 93-96,
98, 101-106, 108-114, 117-119, 124-126,
132-134, 138-147, 149-164, 166-170,
172-189

Zentrum Paul Klee
p. 73

O Itaú Cultural (IC) e a curadoria agradecem a todos os fotógrafos, artistas e sucessores que cederam e autorizaram o uso das imagens, e a todos os colecionadores e instituições que emprestaram suas obras para a exposição. | Itaú Cultural and the curatorship are grateful to all the photographers, artists and successors who gave in and authorized the use of the images, and all the collectors and institutions that loaned their works to the exhibition.

O instituto realizou todos os esforços para encontrar os detentores dos direitos autorais incidentes sobre as imagens|obras aqui expostas e publicadas, além das pessoas fotografadas. Caso alguém se reconheça ou identifique algum registro de sua autoria, solicitamos o contato pelo e-mail atendimento@itaucultural.org.br. | The institute made every effort to find the holders of copyrights on the photographed images|artworks published here, in addition to the people photographed. If someone recognizes him or herself or identifies some work of his or her authorship, please contact us by e-mail: atendimento@itaucultural.org.br.

O Itaú Cultural, em 2019, passou a integrar a Fundação Itaú para Educação e Cultura, com o objetivo de garantir ainda mais perenidade às suas ações e o seu legado no mundo da cultura, ampliando e fortalecendo o seu propósito de inspirar o poder criativo para a transformação das pessoas. | Since 2019, Itaú Cultural has been integrated into the Itaú Foundation for Education and Culture. Their objective is to ensure the continuity and legacy of culture and to inspire and transform people through creativity.

Memória e Pesquisa | Itaú Cultural

Itaú Cultural

Geraldo de Barros : imaginário, construção, memória / organização
Itaú Cultural. - São Paulo :
Itaú Cultural ; 2022.
416 p. : il. ; 20,5 x 26,5 cm

ISBN: 978-65-88878-33-0

1.Geraldo de Barros. 2.Escultura.
3.Coleção. 4.Museu. I. Instituto
Itaú Cultural. III. Título.
CDD 069.5
Bibliotecária Geovanna de Barros
Kustovich CRB-8/10630

Esta publicação foi composta da família tipográfica Grosa. O miolo foi impresso no papel Munken Lynx Rough 120 g/m² e a capa em Masterblank Linho LD 270 g/m². 1500 unidades foram impressas pela Ipsis Gráfica e Editora em junho de 2022.

OBRA EM FÓRMICA: ARTE COMO MATERIALIZAÇÃO DE UMA UTOPIA

HELOISA ESPADADA

Heloisa Espada é professora e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). É autora de *Hércules Barsotti* (2013) e *Monumentalidade e Sombra: o Centro Cívico de Brasília por Marcel Gautherot* (2016). Atuou como curadora do Instituto Moreira Salles de 2008 a 2022. Entre as exposições que organizou, destacam-se *Geraldo de Barros e a Fotografia* (2014) e *Conflitos: Fotografia e Violência Política no Brasil, 1889-1964* (2017).

Em 1979, Geraldo de Barros participou da 15ª *Bienal Internacional de São Paulo* com cinco pinturas a óleo sobre madeira laqueada realizadas naquele mesmo ano. As obras retomavam composições desenvolvidas na década de 1950, quando o artista atuou no movimento de arte concreta. Juntamente com elas, distribuiu um prospecto que "ensinava" o público a reproduzir os quadros. Com desenhos e descrições, o folheto (p. 283 / img. 137) era uma espécie de manual de instrução e, ao mesmo tempo, uma autorização prévia para a realização das cópias: "O autor permite a reprodução dos objetos-forma, segundo os protótipos apresentados, obedecendo-se as normas especificadas nos projetos".¹

No mesmo material, Geraldo de Barros discorreu sobre as bases históricas e conceituais do design industrial e da arte concreta. Seu texto menciona Paul Klee como referência central de sua "formação ótica e cromática", além de destacar a Bauhaus, Walter Gropius e a teoria da Gestalt, com a qual teve contato por intermédio de Mário Pedrosa. De maneira bastante categórica, ele relaciona o design industrial surgido no contexto alemão dos anos 1920 com normas de produção que responderiam a uma "necessidade real de objetividade". Já a arte concreta teria origem no design realizado a partir de projetos orientados pela Gestalt. Essa teoria da percepção seria uma maneira de garantir que não haveria desvios entre a intenção do artista e a recepção da obra: "Uma maneira objetiva de produzir 'a coisa', o objeto-forma per si, da mesma forma que será visto pelo espectador, com uma margem de controle muito grande de que o fato é exatamente aquilo que os outros estão vendo".² Seu objetivo é claro: produzir obras que transmitam uma mensagem visual objetiva, que possam ser reproduzidas e, portanto, consumidas em série.

O artista apresenta seu trabalho na *Bienal* como uma "releitura criativa" de obras realizadas 25 anos antes. A própria *Bienal* daquele ano teve um caráter revisionista, pois convidou todos os que haviam sido premiados nas 14 edições anteriores a apresentar suas produções recentes.³ Talvez essa escolha fosse uma espécie de compensação pelo fato de a 15ª edição ter sido a primeira a abolir as tradicionais premiações concedidas desde 1951. No caso de Geraldo de Barros, a retomada de projetos de obras concretas teve início poucos anos antes, mais ou menos na época da exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, organizada por Aracy Amaral e Lygia Pape no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Pinacoteca de São Paulo.⁴ Essa mostra histórica e seu catálogo foram o primeiro esforço de reunião de documentos originais, obras e informações sobre os artistas que trabalharam com arte geométrica no pós-guerra no país, o que abriu caminho para a realização de diversas exposições monográficas e de estudos acadêmicos sobre o tema. À época, Barros reimprimiu fotografias da série *Fotoformas* em novos tamanhos e formatos, que foram em parte apresentadas na mostra.⁵

Mesmo assim, a forma assertiva com que o artista defende a objetividade de uma obra de arte no prospecto da 15ª *Bienal* sur-

preende pelo fato de ele ter participado de um grupo tão iconoclasta quanto o Rex Time,⁶ em 1966 e 1967, bem como pelo tipo de pintura que realizou entre 1964 e 1976. Ainda que as obras desses anos atestem a Gestalt como teoria mobilizadora e guia da análise crítica de imagens publicitárias realizada por Barros em sua "fase pop", é difícil imaginar que trabalhos como *They Are Playing (Poker Face)* (1964), *Eating Each Other 1* (1965) ou *Trevira I* (1975) (p. 113) operem exclusivamente no campo da objetividade. Essas pinturas apresentam bocas escancaradas e dentes pontiagudos. Nos anos 1960, deu um aspecto plano a imagens fotográficas de cartazes publicitários ao cobrir grandes áreas com tinta preta e branca,⁷ criando um jogo de positivo e negativo, de sugestão e ocultamento. As cenas são carregadas de ambiguidades: rostos à sombra, deformados, e casais em situações que sugerem tanto carinho quanto agressão. Ao trabalhar com cenas que contêm alguma carga erótica, Barros parece alinhado a conteúdos psicológicos agenciados por artistas como Antonio Dias e Wesley Duke Lee na mesma época. Já nos anos 1970, ele investiu em formatos agigantados, apropriando-se de fragmentos de outdoors com detalhes de expressões e produtos ainda mais estridentes. Com uma paleta ampla de tinta a óleo, ele cobriu as retículas dos cartazes de forma a potencializar o caráter agressivo e ameaçador dos rostos de propaganda.

É improvável que o trabalho apresentado por Geraldo de Barros na 15^a Bienal, depois de 15 anos de ditadura, quisesse reafirmar o potencial transformador da aliança entre arte e indústria nos mesmos termos que impulsionaram seu engajamento na fábrica Unilabor. Ocorre que, possivelmente, as experiências do artista nos anos 1960 e 1970 não estavam dissociadas da proposta de ensinar o público a reproduzir suas próprias obras.

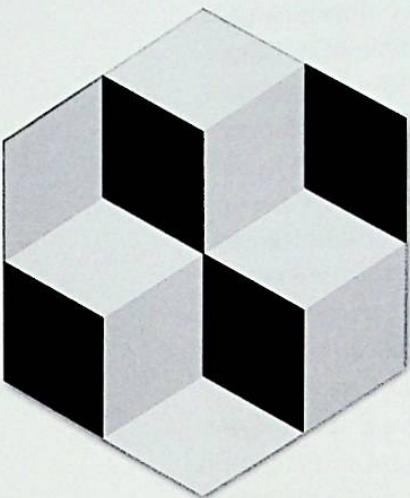
Em 1967, encerradas as atividades da Rex Gallery & Sons, escreveu *Da Produção em Massa de uma Pintura (Quadro a Preço de Custo)*, texto de apresentação da mostra individual de Nelson Leirner na Galeria Seta, em São Paulo. A exposição dava continuidade aos questionamentos e às provocações ao sistema das artes que havia marcado as ações de Leirner e do Rex Time até poucos meses antes. A exposição contou com 15 edições da série *Homenagem a Fontana*, formada por obras feitas com lonita e zíperes, a partir de um único modelo. Ao lado dos múltiplos, Leirner mostrou o projeto que lhes deu origem, para que fosse copiado por quem se interessasse, e explicou que os objetos estavam sendo vendidos a preço de custo. Para confirmar esse valor, ele expôs os números de cada rubrica envolvida na produção e na comercialização dos trabalhos: lona, zíper, molharia, mão de obra, porcentagem do galerista, remuneração do artista e itens diversos. Ou seja, o significado das obras expostas não dependia apenas de suas qualidades formais, mas de um conjunto de ações e enunciação do artista. Ao se referir ao próprio trabalho como um produto qualquer, Leirner questionava seu valor monetário e, consequentemente, instigava o espectador a se perguntar sobre a real importância da arte.

No texto para a exposição, Barros não comentou o deboche de Leirner em relação às fendas nas telas de Lucio Fontana. Afinal, em vez de um golpe violento, o artista brasileiro rompia com o plano da pintura por meio de um prático zíper. Mesmo ciente da troça, Barros preferiu vincular a mostra de Leirner exclusivamente ao objetivo da arte concreta de socializar obras por meio de projetos: “[...] com esta exposição, Nelson Leirner já não se apresenta como um pintor comum, e não é de estranhar que neste momento lançasse esta experiência de realizar uma série de pinturas produzidas a partir de um projeto. Nelson torna-se um ‘designer’ ao produzir estes seus trabalhos”.⁸ No entendimento de Barros, a arte abstracionista – e aqui ele se refere às poéticas informais e à valorização do caráter subjetivo e único de uma obra – teria interrompido a marcha da arte em direção à produção em série levada a cabo pelo design e pela arte concreta. Segundo o texto, a Pop Art e a Nova Figuração retomaram o problema da reproduzibilidade “com extrema violência”.⁹ Ou seja, para o artista, haveria uma relação histórica linear entre a arte concreta e essas duas, pois cada uma a seu modo seria uma postura crítica sobre os meios de produção e de distribuição da arte.

A partir desse ponto de vista, é possível compreender por que tantos que se engajaram na arte concreta e na produção de design nos anos 1950 – Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima e Waldemar Cordeiro, por exemplo – acabaram se aproximando de uma visualidade pop na década seguinte. Se a arte concreta almejava uma comunicação direta e inequívoca, para esses artistas, nos anos 1960, foi preciso assumir uma atitude crítica em relação ao turbilhão de imagens publicitárias de alto teor persuasivo que invadiram a sociedade pelos meios de comunicação de massa. Assim, na trajetória de Barros haveria afinidade (ou mesmo correspondência) entre o desejo de produzir obras potencialmente multiplicáveis e o julgamento mordaz que o Rex Time empreendeu sobre o mercado de arte brasileiro. Talvez o fato de a Rex Gallery & Sons ter funcionado em um espaço cedido pela loja da fábrica de móveis Hobjeto, da qual Geraldo de Barros era sócio e responsável pela criação dos produtos, não fosse apenas uma conveniência.

No início dos anos 1980, o artista continuou revisitando projetos antigos com outras técnicas e materiais, como a serigrafia sobre papel. Em paralelo, iniciou uma nova série de objetos-forma geométricos, com desenhos originais, feitos em fórmica aplicada sobre madeira, material também usado na produção de móveis. Era um passo além em direção à ideia de despersonalização do trabalho de arte. Agora, concentrava-se sobretudo no projeto, realizado por terceiros com materiais e cores industriais que permitiam, em tese, um processo de produção em série controlado.

Há diversas diferenças entre as pinturas concretas dos anos 1950 e as obras em fórmica dos anos 1980 e início dos 1990. Estas últimas têm composições mais simples e, na maior parte das vezes, não há diferença entre a forma inscrita na obra e o seu formato final: os trabalhos são quadrados, losangos, hexágonos ou octógono. Esse

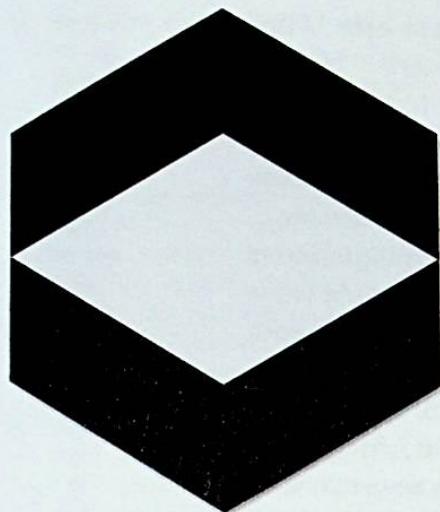


Sem Título (Pai de Todos), 1986
montagem em plástico laminado
sobre madeira | montage
in laminated plastic on wood
141 x 122 cm
Coleção particular | private collection
Foto | photo: Geraldo de Barros
Arquivo | archive Geraldo de Barros

tipo de solução já estivera presente na série das *Fotoformas*, realizadas entre o final dos anos 1940 e o início dos 1950, sendo menos evidente nas pinturas concretas. Além disso, nas obras dos anos 1980, o uso da fórmica permite que as cores correspondam com exatidão às formas, pois o objeto final é constituído pela junção de partes coloridas, cortadas com precisão. Outra diferença diz respeito às dimensões e à presença dos trabalhos no espaço. Nos anos 1950, ainda que Barros trabalhasse com materiais industriais (sobretudo esmalte sintético sobre madeira compensada) e eventualmente aplicasse a tinta com spray para evitar marcas de manuseio, as dimensões, o formato quase sempre retangular e as próprias tintas aplicadas sobre o compensado faziam com que os trabalhos se apresentassem indiscutivelmente como pinturas. Já a produção dos anos 1980 não pode ser classificada assim com facilidade. Os objetos em fórmica, quase sempre maiores do que os quadros concretos, estão mais próximos das coisas comuns do dia a dia: dos móveis, das estampas, dos pisos e das calçadas. É possível que a experiência de Barros com *outdoors*, nos anos 1970, tenha interferido na escolha do tamanho das obras em fórmicas. Outra possibilidade é que o artista tenha sido tocado pelos materiais e pelas dimensões industriais da *minimal art*.¹⁰ Seus objetos em fórmica, de formatos poligonais e aparência industrial, coincidem em parte com o objetivo de Donald Judd de produzir obras desvinculadas de categorias ligadas à tradição europeia da arte, como a pintura e a escultura. No entanto, há enormes distâncias entre os objetos-forma de Barros e a *minimal art*: basta notar que o artista brasileiro articula os elementos geométricos em composições que prendem o espectador pela ilusão de profundidade. A ideia de composição e os efeitos ópticos de volume eram veementemente rechaçados pelo grupo de Nova York.

Após a participação na 15ª Bienal, Geraldo de Barros produziu a série *Jogos de Dados*, formada por 55 trabalhos em fórmica sobre madeira. As peças devem ser mantidas em conjunto, mas sua disposição é livre. *Jogos de Dados* (p. 293) deriva da obra batizada de *Pai de Todos* – um hexágono formado por 14 losangos (quatro pretos, quatro brancos e quatro cinza) cuja disposição insinua áreas de sombras e cria um jogo perceptivo dinâmico. Embora o artista não trabalhe com a técnica da perspectiva, a combinação de losangos causa a sensação de profundidade, sendo vistos ora como cubos projetados no espaço, ora como espaços cúbicos vazios.

Pai de Todos dá forma ao devaneio criativo de Barros sobre as formas do cubo e do quadrado. A exemplo de Josef Albers, ele aplica diferentes cores sobre o mesmo desenho com o intuito de observar como elas interferem na percepção da forma. A partir de um número limitado de formas, alicerçado pela Gestalt, Barros propõe um número ilimitado de movimentos do olhar. Em 1986, Augusto de Campos traduziu o dinamismo desse jogo perceptivo num poema publicado no folheto da exposição da série na Galeria Millan (p. 291/148), em São Paulo: “geraldo cria quase quadrados que são quase losangos que são quase hexágono que são quase cubos que



são quase hexágono que são quase losangos que são esse jogo de dados dos quadrados do geraldo".¹¹ Além disso, sendo as possibilidades de montagem das 55 peças virtualmente infinitas, o acaso é parte substancial do trabalho, o que o torna suscetível a situações imprevisíveis e virtualmente infinitas.

Essa obra também deu origem a outras três que foram instaladas na estação Clínicas (p. 295 / img. 154), em São Paulo, em 1991, como parte do projeto *Arte no Metrô*. Elas têm o mesmo formato hexagonal, porém são bem maiores que *Pai de Todos*, e duas delas são coloridas. Radha Abramo, em 1977, ao comentar as pinturas de Geraldo de Barros realizadas nos anos 1960 e 1970, notou que o artista visava sobretudo à comunicação com "a massa anônima", pois seus instrumentos de trabalho eram o cartaz, a fotografia, o design e o outdoor.¹² Nesse aspecto, as fórmicas da estação Clínicas do metrô estão entre suas produções mais bem-sucedidas. Naquele espaço público, elas interrompem o fluxo distraído da visão, fazendo com que o transeunte seja capturado pelo próprio olhar como ato criativo. Os três grandes hexágonos recortados compostos com precisão se destacam na pretensa neutralidade do lugar, porém, a semelhança com o ladrilho de bar assegura uma familiaridade a princípio estranha para uma obra de arte.

Após a experiência com *Jogos de Dados*,¹³ o artista continuou a produzir objetos-forma até o início da década de 1990. Nessa etapa, ele restringiu seu trabalho ao uso de fórmicas nas cores preto, branco e, algumas vezes, cinza. As composições se tornaram planas e ainda mais simplificadas. Nem pintura nem objeto de uso, elas se comportam no espaço como um signo. Algumas se parecem com grandes logotipos. Em 1986, as fórmicas em preto e branco foram expostas na 42ª Bienal de Veneza e, no ano seguinte, na galeria Tschudi, em Glaris, na Suíça. No contexto internacional, o artista voltou a afirmar o vínculo histórico dos objetos-forma com a arte concreta:

O trabalho que venho realizando hoje é uma tentativa de radicalização das propostas que defendi em 1952, quando fazia parte do Grupo Ruptura, formado por artistas ligados ao que se formou no Brasil, Movimento de Arte Concreta.

[...] Naquele momento inicial, acreditávamos que fosse fundada em certos princípios da Gestalt, do Construtivismo e da Matemática, na tradição apontada por Vantongerloo, Mondrian, Malevich, Van Doesburg e Max Bill cuja produção resultasse "objetiva", e passível de reprodução industrial.¹⁴

H-5, 1985

montagem em plástico laminado sobre madeira | montage in laminated plastic on wood

141 x 122 cm

Acervo | collection MAM São Paulo

Foto | photo: Geraldo de Barros

Arquivo | archive Geraldo de Barros

Diferentemente do texto escrito para a 15ª Bienal Internacional de São Paulo, em que Barros retoma e reafirma a validade de conceitos caros à arte concreta no presente, na apresentação das fórmicas em Veneza ele usa o passado como tempo verbal, resguardando certo distanciamento das experiências dos anos 1950. Em relação ao trabalho que estava sendo mostrado, ele destaca a busca por economia

visual e o afastamento das categorias mais conhecidas de arte: "Aboli o uso da tela, do pincel e da tinta e optei por um material 'sem tradição' e consagração no sistema da arte: as placas de fórmica sobre compensado de largo uso na indústria e vinculado ao cotidiano através de objetos de uso, especialmente a mobília".¹⁵ Ou seja, a ênfase está no estranhamento que suas obras em fórmica podem causar.

Explicações teóricas nem sempre dão conta das ambiguidades das obras em si, sejam elas concretas ou ligadas à chamada Nova Figuração. No caso de Barros, tanto as pinturas concretas quanto os objetos-forma inaugurados em 1979 continuaram sendo obras únicas. Além disso, quando se observa toda a trajetória do artista, pode haver a impressão de que algumas vezes ele trilhou caminhos contraditórios. De fato, a presença da Gestalt desde as gravuras e as fotografias do final dos anos 1940 até as *Sobras* não conferiu uma objetividade infalível à sua obra. Mas, ainda que parte de sua produção tenha um caráter subjetivo e psicológico inegável, quase toda ela é passível de reprodução. Gravuras, fotografias, móveis, cartazes, projetos de pintura e fórmicas podem, em tese, ser produzidos em série. Um olhar panorâmico para todas essas fases revela que a possibilidade utópica de reprodução foi mais constante e central do que a busca por uma comunicação objetiva.

Em 1979, Geraldo de Barros deu ao jornal *Diário de São Paulo* um longo depoimento, que encerra com uma afirmação tão resignada quanto esclarecedora: "Pintura para mim é uma forma de pensamento e uma atividade política. Não acredito que essas ideias vão modificar em alguma coisa o *status quo existente*".¹⁶ Em pleno regime militar, o artista não esperava mudar a ordem das coisas no Brasil por meio da arte ou do design. Mas, mesmo sabendo que o jogo estava perdido, ele continuou afirmando a importância da des-sacralização da arte e de torná-la acessível ao maior número possível de pessoas. Poucos meses depois, expôs os cinco projetos de objetos-forma reproduzíveis na 15ª Bienal Internacional de São Paulo. Isso me faz pensar que as obras realizadas a partir de 1979 não significam apenas uma "retomada" ou uma "radicalização" da arte concreta. Seus trabalhos em fórmica são a materialização de uma ideia, a afirmação da utopia como força motriz. No contexto dos anos 1980, eles são símbolos de resiliência. As fórmicas refletem não apenas o histórico da arte concreta, mas também os questionamentos radicais sobre o estatuto da arte e das instituições artísticas promovidos nos anos 1960 e 1970 por grupos de vanguarda como o Rex Time.

1. BARROS, Geraldo. *Da retomada de alguns objetos-forma da arte concreta, 15º Bienal Internacional de São Paulo, 1979*. Folheto de exposição.
2. Ibid.
3. Barros havia sido premiado na 1ª, na 2ª e na 9ª Bienal Internacional de São Paulo.
4. AMARAL, A. (Ed.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
5. Fabiana de Barros, filha do artista, conta que, em 1975, encontrou por acaso a produção fotográfica realizada pelo pai nos anos 1940 e 1950 em uma caixa que havia permanecido guardada desde então. Ao rever o material, ela decide fazer novas tiragens. FAVRE, Michel. Biografia. In: MISSELBECK, Reinhold. *Geraldo de Barros 1923-1998. Fotoformas*. Munich, London, New York: Prestel, 1999, p. 136.
6. Para detalhes sobre as ações do Rex Time, ver: LOPES, Fernanda. *A experiência Rex: "Éramos o time do Rei"*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2009.
7. Com o tempo, a tinta branca dessas pinturas ganhou uma tonalidade amarelada.
8. BARROS, Geraldo de. Da produção em massa de uma pintura (quadros a preço de custo), 1967. In: BARROS, Fabiana de (org.). *Geraldo de Barros: Isso*. São Paulo: Edições Sesc, 2013, p. 279.
9. Ibid.
10. Em 1985, a delegação norte-americana da 8ª Bienal Internacional de São Paulo apresentou obras referenciais de Frank Stella e Donald Judd.
11. CAMPOS, Augusto de. Poema publicado no folheto da exposição *Jogos de Dados*, na Galeria Millan, São Paulo, em 1986. In: BARROS, Geraldo. *Fotoformas. Geraldo de Barros*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 134.
12. Texto para o catálogo da exposição *Geraldo de Barros: 12 anos de pintura (1964-1976)*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1977. In: BARROS, Geraldo. *Fotoformas. Geraldo de Barros*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 140.
13. Em 1989, Geraldo de Barros doou a série completa para o museu do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp), em São Paulo.
14. Texto de Geraldo de Barros publicado no catálogo da 42ª Bienal de Veneza, em 1986. Ver: BARROS, Fabiana de (org.). *Geraldo de Barros: Isso*. São Paulo: Edições Sesc, 2013, p. 287.
15. Ibid.
16. Geraldo de Barros in: VASCONCELLOS, Jorge. *Itinerários (Geraldo de Barros). Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1979.