



## A fotografia abstrata em José Oiticica Filho (1906-1964) e em Geraldo de Barros (1923-1998): um estudo de caso

Carolina Martins Etcheverry<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo é uma síntese da minha tese de doutorado, voltada para uma reflexão sobre as fotografias dos artistas brasileiros Geraldo de Barros e José Oiticica Filho criadas entre os anos de 1950 e 1964 que, por seu caráter abstrato, devido ao seu referente não claramente identificável, constituem um desafio ao observador, tanto da época quanto o contemporâneo. A autoridade documental da fotografia é questionada através da criação de imagens que se colocam contra a ideia de mimese do real. Procuramos definir o conceito de fotografia abstrata a partir de diversos autores, bem como procuramos inserir este tipo de imagem dentro de um contexto maior das artes visuais e da própria história da fotografia.

**Palavras-chave:** Fotografia; Artes Visuais; Abstração.

## Abstract photography in José Oiticica Filho (1906-1964) and Geraldo de Barros (1923-1998): a case study

**Abstract:** This article is a reflection on my doctoral thesis about the photographs of Brazilian artists Geraldo de Barros and José Oiticica Filho, created in the period between 1950 – 1964. Because of their abstract character, due to the fact that their referent isn't clearly identifiable, these photographs challenge the observer. The *documentary authority* of the photography is questioned by the creation of images opposing the idea of mimesis of reality. We seek to define the *concept of abstract photography* from various authors, as well as to insert this kind of images in a larger context of visual arts and the history of photography.

**Keywords:** Photography; Visual Arts; Abstraction.

### Introdução

Este artigo tem por objetivo a apresentação dos resultados finais de minha pesquisa de Doutorado. Meu objetivo era estudar a problemática da abstração na fotografia, criada a partir de técnicas experimentais, a partir do trabalho de dois fotógrafos brasileiros, entre os anos 1950-1964: Geraldo de Barros (1923-1998), em São Paulo, e José Oiticica Filho (1906-1964), no Rio de Janeiro. O que ora se apresenta é um resumo do que foi escrito no texto da tese. É preciso advertir o leitor de que existem controvérsias quanto à utilização de tal termo (fotografia abstrata), visto que o entendimento da fotografia como marca do referente em um suporte fotossensível pode ser entendido como fator de invalidação da própria ideia de abstração na fotografia. Nesse sentido, esse artigo traz uma pequena discussão sobre a terminologia e a história das fotografias abstratas.

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela PUCRS (2012). Foi vice-coordenadora do GT História, Imagem e Cultura Visual da ANPUH-RS nas gestões de 2011-2012 e 2015-2016. Atualmente é bolsista PNPd-Capes no Programa de Pós-Graduação em História na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Email: [etchev@gmail.com](mailto:etchev@gmail.com)

Quanto aos fotógrafos da pesquisa. Geraldo de Barros (1922-1998) e José Oiticica Filho (1906-1964) são dois importantes fotógrafos brasileiros, que atuaram entre o final da década de 1940 e a década de 1960. Eles têm preocupações distintas em relação à técnica fotográfica. Enquanto o primeiro busca dominar a técnica, para, assim, conseguir dominar o meio de expressão, que é a própria fotografia, o segundo afirma que conhece a técnica apenas até o momento em que ela o permite sua expressão como fotógrafo. Duas maneiras distintas de pensar que levam, entretanto, para o mesmo caminho, em direção a soluções que geram resultados estéticos semelhantes. Em comum, compartilham o apreço pela experimentação na fotografia, a participação no movimento fotoclubista<sup>2</sup> e no movimento concretista brasileiro. Além disso, ambos tinham na fotografia uma paixão, mas suas atividades principais giravam em torno de outros assuntos. Geraldo de Barros era bancário, funcionário do Banco do Brasil<sup>3</sup>, e José Oiticica Filho era professor de entomologia.

A intenção desse artigo é construir uma explicação a respeito de um problema, qual seja: o que fez com que, em um mesmo período histórico, dois fotógrafos que não se conheciam apresentassem fotografias com resultados plásticos semelhantes, resultados esses que rompem com uma ideia básica e cristalizada no imaginário comum de que a fotografia representa sempre uma dada realidade? E talvez o mais importante, quais são as particularidades dessas fotografias desafiadoramente chamadas de abstratas?

### A fotografia brasileira nos anos 1950

As novas práticas fotográficas inserem-se no Brasil dos anos 1950, que passava por um processo de modernização com acentuado processo de industrialização do período, bem como a partir das artes visuais, especificamente com os movimentos Concretista e Neoconcretista. Conformava-se um momento propício para o desenvolvimento cultural e artístico brasileiro, com iniciativas de cunho privado que culminaram na criação dos principais museus de arte do país: Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Tais instituições foram de suma importância no desenrolar da arte abstrata em solo brasileiro, visto que, juntamente com críticos de arte como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, passaram a divulgar a abstração como a arte do momento, que atualizaria o Brasil em relação ao exterior. As Bienais de São Paulo<sup>4</sup> também atuaram como instâncias dinamizadoras em relação aos grandes centros cosmopolitas europeus e norte-americanos.

No campo da fotografia, Rio de Janeiro e São Paulo eram sede dos dois foto clubes de maior impor-

<sup>2</sup> A partir da proliferação de câmeras portáteis, principalmente com o advento da Kodak, bem como de outros produtos voltados ao fotógrafo amador, houve uma verdadeira popularização da prática fotográfica. E foi esta popularização, segundo Magalhães e Peregrino (2004), que fez surgir os fotoclubes, “integrados por amadores, profissionais, artistas e técnicos que juntos buscaram um estatuto artístico para a fotografia” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2004, p. 34). Os membros seriam, em sua maioria, profissionais liberais oriundos da classe.

<sup>3</sup> Fabiana de Barros, filha do fotógrafo, em entrevista à autora, explica o trabalho de Geraldo de Barros, no Banco do Brasil: “O banco ele ficou a vida inteira, até se aposentar. O banco começou como uma forma de jovem poder ajudar a mãe, o pai morreu muito cedo, poder trabalhar. (...) O banco era um salva pátria. Ele trabalhava das 9 às 13, meio período, ganhava muito bem para a época, e você podia subir, era uma rotação. Entrava como office boy e ia mudando de posto e ganhando mais, fazendo coisas menos massacrantes”. (BARROS, 2011).

<sup>4</sup> Sobre as Bienais de São Paulo, ver ALAMBERT e CANHÊTE (2004).

tância no país: o Foto Clube Brasileiro, fundado no Rio de Janeiro em 1923, e o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), fundado em São Paulo em 1939. José Oiticica Filho foi sócio do primeiro e participava como consócio do segundo e Geraldo de Barros era sócio do FCCB. O Foto Clube Brasileiro seguia o pictorialismo<sup>5</sup> como orientação estética, assim como outros fotoclubes dessa época.

Com a criação do Foto Cine Clube Bandeirante, em 1939, o direcionamento artístico do foto clube passou por transformações importantes. Não mais voltado para práticas fotográficas pictorialistas, este foto clube engajou-se na prática do que ficou conhecido na historiografia como “fotografia moderna”<sup>6</sup>, a partir de novos paradigmas que dialogam com o crescimento da cidade de São Paulo. Apesar de manter-se tradicional em alguns aspectos, o Bandeirante proporcionava aos seus associados um espaço de pesquisa fotográfica, através do *Boletim Foto Cine*<sup>7</sup>, que divulgava textos sobre fotografia publicados em revistas internacionais, assim como promovia debates entre seus associados. José Oiticica Filho, apesar de sócio de outro foto clube, manteve contato constante com o Bandeirante, contribuindo com artigos, comentários e exposições.

É neste sentido que parece ser possível afirmar que Geraldo de Barros e José Oiticica Filho são os primeiros a experimentarem uma nova prática fotográfica, que contribuiu para o crescimento da fotografia nacional, sendo um capítulo importante da história da fotografia brasileira. Alguns indícios confirmam tal afirmação. As exposições retrospectivas e o lançamento de livros sobre estes fotógrafos, bem como o uso de suas fotografias como referência no trabalho de fotógrafos e artistas plásticos contemporâneos só vem a comprovar a importância do estudo em conjunto de tais fotógrafos.

A fotografia abstrata focalizada nessa pesquisa é feita através de processos fotográficos originais e, vale dizer, analógicos. Neste sentido, ela não difere substancialmente da técnica fotografia documental. François Soulages (2010, p. 14) afirma que o fotógrafo “*é aquele que deve deixar, ou melhor, que deve criar vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro – fotográfico – com os fenômenos. É por isso que é um artista*”. Barros e Oiticica Filho deixam marcas de sua passagem, ao transformarem uma imagem que poderia ser tradicional em algo diferente. Este algo diferente é justamente um questionamento da autoridade documental da fotografia, ou seja, é a afirmação de que a fotografia não é a cópia do real e não fornece, necessariamente, um atestado de veracidade. Alguns outros fotógrafos, como Alvin Langdon Coburn, Edward Weston, Paul Strand, entre outros, também romperam com a ideia de real na fotografia, criando, assim, imagens que instauram dúvidas no espectador.

Esse abandono da ideia de real na fotografia pode ser pensado também a partir da técnica utilizada para obter as imagens. Neste sentido, o conceito de fotografia expandida, cunhado por Rubens Fernandes Júnior a partir, principalmente, do conceito de escultura expandida, elaborado por Rosalind Krauss, ajudamos a entender melhor as imagens de Barros e de Oiticica Filho. O artista húngaro László Moholy-Nagy (2007), assim como Vilém Flusser (1998), acredita que a fotografia, apesar de ser feita através de uma máquina, é muito mais do que a simples operação dela. Flusser (1998) afirma ainda que a máquina fotográfica

<sup>5</sup> O pictorialismo foi um movimento na fotografia, surgido na França, cujo objetivo era inserir os cânones das artes visuais na criação fotográfica, em reação à fotografia amadora, que deixaria de lado as intenções estéticas. Sobre isso, ver MELLO (1998).

<sup>6</sup> Sobre fotografia moderna, ver COSTA e SILVA (2004).

<sup>7</sup> O Boletim Foto Cine era uma publicação mensal do Foto Cine Clube Bandeirante, voltada aos seus sócios.

precisa ter seu programa ultrapassado pelo operador, que não pode submeter-se a ela. Moholy-Nagy (2007) indica três modalidades de criação fotográfica: o fotograma, fotografia com aparelho, mas utilizando técnicas expandidas e, por fim, fotomontagens, sobreposições, etc.

### **Sobre a fotografia que transforma o objeto fotografado (ou sobre a fotografia que abstrai do objeto fotografado formas inesperadas): uma discussão teórica**

As fotografias que vemos todos os dias, nos jornais, nas revistas, nos *outdoors*, estão ali para atestar a existência de algo, para mostrar algum acontecimento, algum produto a ser vendido. Elas têm um tema. Assim, partimos do pressuposto de que elas mostram verdades, acreditamos naquilo que vemos. Esse paradigma foi chamado por Philippe Dubois (2003) de “fotografia como espelho do real”, e existe desde o início da fotografia, ainda no século XIX. No entanto, para entendermos as fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho, é mais interessante pensarmos no segundo paradigma apresentado por Dubois, aquele da “fotografia como transformação do real”.

Philippe Dubois afirma que, se o discurso da mimese vigorou no século XIX, o da transformação do real é o discurso do século XX. Vários autores, entre eles Hubert Damisch e Pierre Bourdieu, insistem no fato de que a fotografia é codificada, e, portanto, deve ser desconstruída, a fim de ser melhor entendida. Além de codificada, a fotografia não é capaz de reproduzir fielmente o real, devido a suas próprias limitações técnicas: em um primeiro momento, ela retrata o mundo em preto e branco (e, depois, a cores, mas nunca as mesmas cores que o olho humano enxerga), ela apresenta o objeto, que é tridimensional, de modo bidimensional a partir de uma determinada perspectiva – a renascentista. Ou seja, se decodificarmos a imagem fotográfica, veremos que ela não é fiel ao mundo real, como se pretendia – e, de algum modo, ainda se pretende – no século XIX. Dubois afirma que “*de fato, como se sabe, se observarmos concretamente a imagem fotográfica, ela apresenta muitas outras “falhas” na sua representação pretensamente perfeita do mundo real*” (DUBOIS, 2003, p. 38). A fotografia exclui, por exemplo, outras sensações, tais como o olfato e o tato. Ela é eminentemente visual.

Hubert Damisch, citado por Dubois, afirma algo importante, que nos levará em direção às fotografias abstratas de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho:

A aventura da fotografia começa com as primeiras tentativas de o homem reter uma imagem que aprendera a formar de longa data (...) Essa longa familiaridade com a imagem assim obtida e o aspecto bem objetivo e, por assim dizer, automático, em todo caso estritamente mecânico, do processo de registro explica que a representação fotográfica em geral pareça caminhar por conta própria e que não se preste atenção em seu caráter arbitrário, altamente elaborado (...) (DAMISCH apud DUBOIS, 2003, p. 39)

Ou seja, é o caráter altamente elaborado da foto que permite as experimentações na fotografia, tais como as dos fotógrafos em estudo. Barros e Oiticica Filho não buscam representar o real tal qual ele se apresenta aos nossos olhos, mas sim abstraí-lo, torná-lo problemático. É o caráter “manipulativo” que a foto tem que interessa a esses fotógrafos. A fotografia não “caminha por conta própria”, pois sempre obedece aos desígnios do fotógrafo. É ele quem elabora a imagem, quem concebe e realiza o que, depois, será

a fotografia. Dubois inclusive afirma que “*a caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados*” (DUBOIS, 2003, p. 40).

Se é o fotógrafo que comanda o resultado final de sua fotografia, e se a câmera obedece aos seus comandos, apesar dos códigos inerentes a ela, podemos ter certeza de que a fotografia cujo resultado é uma imagem abstrata – que não abre a possibilidade de uma narrativa – foi criada deliberadamente pelo fotógrafo.

Segundo nesta linha de raciocínio, a professora norte-americana Barbara Savedoff (1999, 2010) apresenta duas ideias importantes: a de autoridade documental e a de transformação do real. A primeira ideia diz respeito justamente ao fato de que teóricos e fotógrafos advogam uma objetividade especial (ou autoridade documental) para a fotografia, em contraposição ao desenho e à pintura, presumivelmente mais subjetivos e manipuláveis. A autora pergunta-se, então, se existe mesmo tal autoridade, visto que a arte recente tem desafiado as noções de objetividade e de autoridade.

Segundo Savedoff (2010), toda a nossa apreciação da fotografia vem do fato de que atribuímos a ela uma autoridade documental, acreditamos na força e no poder comunicativo da imagem fotográfica, muito mais do que no desenho ou na pintura. A partir disso, a autora busca entender as imagens que ela chama de “difíceis, surreais ou abstratas”, que parecem contradizer a noção de realismo, e afirma ainda que o poder e o interesse de tais imagens também está calcado na noção de autoridade documental.

“*Através da fotografia, aparências podem ser radicalmente transformadas*” (SAVEDOFF, 2010, p. 116). É justamente a transformação da aparência das coisas que interessa a Geraldo de Barros e a José Oiticica Filho. E reside na transformação a tentativa, por parte do observador, de desvendar o real por trás da imagem – agora ameaçada em sua autoridade documental por conta da transformação da aparência das coisas reais.

Barbara Savedoff (2010) é uma autora bastante crítica em relação à fotografia e aos artifícios que podem ser usados por ela para transformar o real. Para tanto, ela apresenta o que entende por “fotografia abstrata”, termo que sabe ser pouco usado e com escopo pouco claro. Seria, portanto, uma fotografia que coloca a ênfase na composição formal, em linhas e texturas, e não no reconhecimento imediato do objeto. No entanto, ela está marcada por pedaços do mundo, tais como pedras, janelas, muros, plantas ou mesmo o corpo humano. A autora dá como exemplo os fotógrafos Paul Strand, Imogen Cunningham e Edward e Brett Weston.

E agora nos perguntamos, junto com Barbara Savedoff (1999, 2010): qual o interesse despertado por essas imagens? O interesse inicial, aquele de identificar o objeto da fotografia, não passa simplesmente porque a fotografia dificulta esta atividade para nós. Pelo contrário, o desafio torna-se maior. Segundo Savedoff, “*parte do interesse inicial em uma fotografia ou em um fotograma abstratos pode ser essa dificuldade na identificação (...) e a alegria de descobrir composições abstratas convincentes no mundo dos objetos cotidianos*” (SAVEDOFF, 2010, p. 121, trad. nossa). A autora ainda afirma que “*a beleza da composição abstrata está ancorada pelo mundo; a dificuldade de identificação apenas nos leva mais fundo na fotografia*” (SAVEDOFF, 2010, p. 126, trad. nossa)

Essas duas afirmações trazem pelo menos duas questões. A primeira é a de que o ser humano preci-

sa, constantemente, identificar aquilo que vê. A segunda, e talvez a mais importante, é a de que objetos cotidianos podem ser representados de maneira totalmente diferente daquela que vemos: pode ser de modo abstrato ou surreal, mas, de todo modo, eles resistem à nossa identificação dependendo do modo como são representados na fotografia.

A autora faz uma distinção entre as diferentes formas através das quais a fotografia pode dificultar a identificação do objeto fotografado, estabelecendo que isso possa acontecer através do recurso à abstração ou ao surreal. Segundo Savedoff,

No caso da abstração, uma pedra, uma sombra, uma planta ou um pequeno pedaço de muro, se transformam em textura, em forma abstrata. No caso do surrealismo, entretanto, a transformação é por um efeito sobrenatural ou paradoxal. (...) Com ambos, surrealismo e abstração, os objetos são transformados pela câmera, objetos cujas identidades são tornadas problemáticas, quer pela ênfase na forma e na linha, quer pela ênfase no estranho e paradoxal (ou ambos). (SAVEDOFF, 2010, p. 123-125, trad. nossa)

Lyle Rexer, crítico de arte norte-americano, no livro *The Edge of Vision: the rise of abstraction in photography*, apresenta exemplos de fotografia abstrata desde o surgimento da fotografia (com William Henry Fox Talbot, Anna Atkins e Gustave Le Gray) até os dias atuais, em que artistas contemporâneos exploram as possibilidades do meio fotográfico. São “fotografias que se recusam a mostrar completamente as imagens que elas contém” (REXER, 2009, p. 9).

O autor leva em conta a “dimensão investigativa” da fotografia, que permite aos artistas fotógrafos obter diferentes resultados visuais, que não uma fatia reconhecível da realidade (REXER, 2009). A questão da investigação – ou da pesquisa – aparece muito em Geraldo de Barros e em José Oiticica Filho, a partir das diferentes práticas utilizadas para se obter os resultados visuais almejados pelos fotógrafos.

Rexer (2009) percebe uma tensão que percorre a história da fotografia, apresentando-a do seguinte modo:

Nós percebemos, ao longo da história da fotografia, um atrito em seus limites, uma impaciência com o meramente visual, e um desejo por uma expressão mais íntima do mundo – mas uma expressão de alguma forma disponibilizada através dos olhos (REXER, 2009, p. 12).

É a tensão entre as diversas possibilidades oferecidas pela câmera fotográfica ao seu operador. Essas possibilidades, quando exploradas, podem gerar, além das imagens fotográficas “miméticas” conhecidas por todos, imagens experimentais ou acidentais – ainda que cuidadosamente planejadas para aparentarem um acidente. Rexer (2009) propõe que pensemos tais imagens como um “índice da autoconsciência” da fotografia, e parece-nos apropriado pensarmos assim. Isso porque a capacidade de se gerar imagens fotográficas que não refletem diretamente o real só é possível na medida em que se tem consciência das maneiras que a câmera permite ser operada, além das possibilidades no laboratório, no momento da revelação. Desse modo, a fotografia é vista como um processo, envolvendo muitos passos – na tomada da imagem e em sua revelação.

Rexer (2009) corrobora a ideia de Barbara Savedoff (2010), a respeito da autoridade documental da fotografia, e da frustração que as fotografias abstratas geram:

A fotografia cria objetos que não têm passado ou presente, ainda que solicitem, precisamente, um interesse nas circunstâncias históricas. Nossa tendência é pensar algo a respeito das fotografias, tentar dizer imediatamente o que elas significam, como funcionam e por que foram feitas. Porém as imagens são mais disjuntivas do que isso, e frequentemente frustram tais impulsos (REXER, 2009, p. 17).

É interessante o fato de Lyle Rexer (2009) identificar três formas de fotografia abstrata. Essas formas evidenciam as diferentes práticas fotográficas que permitem o resultado final abstrato:

1. A exploração da própria capacidade da câmera fotográfica, focando vistas que não são familiares de objetos comuns e cotidianos.
2. Processos ou eventos fotográficos que geram artefatos – a fotografia – que não possuem conteúdo denotativo. Rexer (2009) alerta para o fato de que essa segunda forma pode se sobrepor, em algumas situações, à primeira. Fotografias deste tipo são criadas pela interferência do fotógrafo em alguma parte do processo fotográfico, produzindo objetos que não carregam mais em si a relação visual com a realidade.
3. Fotografia analítica ou abstração conceitual ou crítica, na qual os aspectos textuais e culturais da fotografia, ainda mais do que os componentes visuais, fornecem o ímpeto para os experimentos de desconstrução fotográfica.

Geraldo de Barros e José Oiticica Filho operam, principalmente, com as duas primeiras formas de se obter fotografias abstratas. No entanto, ainda temos, no caso de José Oiticica Filho, as fotografias de objetos criados pelo próprio fotógrafo, que geram uma nova categoria de imagem, que mais se encaixa à fotografia concreta, de que Gottfried Jäger (2004) nos fala. Nesse caso, o que importa não é nem a câmera nem o processo fotográfico – que é, muitas vezes, o mais básico possível – mas sim o objeto fotografado, que não existe na natureza, por ser ele também uma criação do fotógrafo.

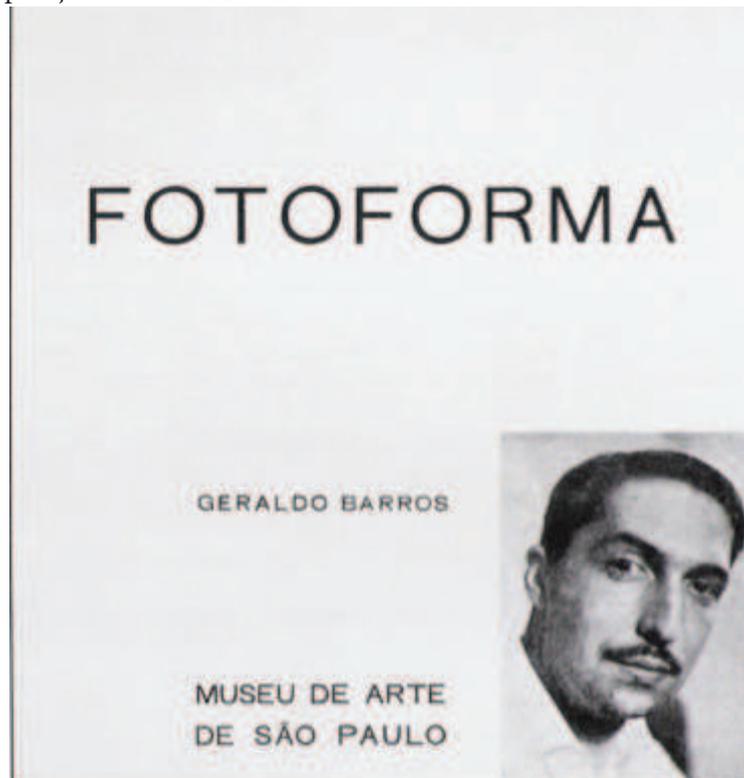
## Geraldo de Barros e José Oiticica Filho

Geraldo de Barros inicia na fotografia no final da década de 1940. Artista plástico, gravador, designer, além de fotógrafo e bancário, Barros usa a fotografia como modo de expressar suas ideias plásticas, subvertendo, muitas vezes, o uso “comum” feito pelos demais fotógrafos. Utiliza diversas técnicas experimentais nos seus trabalhos fotográficos. Faz uso de sobreposições de negativos e intervenções com pontaseca em nanquim na película. Com isso ele consegue quebrar com a ideia de mimese do real. Suas imagens apontam para um profundo questionamento da natureza fotográfica, bem como expandem o campo da fotografia tradicional.

Em 1950, Barros monta a exposição *Fotoforma*<sup>8</sup>, no MASP. Nela havia um conjunto de imagens elaboradas, aproximadamente, entre 1948 e 1950, dentre as quais constam fotografias de formas geométricas que se alinham à arte concreta e desenhos livres sobre o suporte fotográfico. Todos estão dentro da ideia de campo expandido da fotografia, ao mostrarem experimentações de diversas ordens. Suas fotografias abstratas alinham-se aos ideais da arte concreta, apoiada em noções matemático-geométricas.

<sup>8</sup> As fotografias da exposição *Fotoforma* foram publicadas em 2006, pela Cosac Naify, juntamente com as fotografias posteriores, intituladas *Sobras*, feitas por Geraldo de Barros nos anos 1990.

Figura 1 - Catálogo da exposição Fotoforma, 1950.



Fonte: BARROS, Geraldo. Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Já José Oiticica Filho tem uma trajetória um pouco diferente de Barros. Ele foi entomologista no Museu Nacional desde 1942, onde fotografava insetos. Foi a partir desta necessidade de documentar seu estudo que surgiu o interesse pela fotografia. Segundo Hélio Oiticica, “*ao aperfeiçoar-se na microfotografia de Lepidoptera (e outras ordens de insetos também), foi-lhe, aos poucos, nascendo o sentido da fotografia como uma expressão de arte*” (OITICICA, 1983, p. 7).

Oiticica Filho passou, então, a pesquisar no campo da fotografia, apoiando-se em metodologias científicas que já conhecia por conta de sua profissão. Produziu vários artigos sobre a prática fotográfica, publicados em jornais e boletins fotográficos dos fotoclubes dos quais participava. Sua produção fotográfica foi dividida por ele próprio em várias categorias, que dão título às imagens: *forma*, *ouropretense*, *abstração*, *derivação* e *recriação*. Com títulos diversos estão as fotografias da fase pictorialista de Oiticica Filho.

Segundo Paulo Herkenhoff, ele passa por quatro fases em sua trajetória artística:

há quatro fotógrafos em José Oiticica Filho: o utilitário, o fotoclubista, o abstrato e o construtivo. Por vezes, algumas dessas linhas se identificaram ou tiveram um desenvolvimento simultâneo e paralelo. No entanto, o fotógrafo construtivo seria um radical que negaria a validade estética dos demais. (HERKENHOFF, 1983, p. 11).

Este fotógrafo foi bastante fecundo, investindo nas experiências fotográficas de expansão do campo. Para ele, como fica bastante claro em entrevista intitulada “Fotografia se faz no laboratório”, concedida a Ferreira Gullar em 1958<sup>9</sup>, a parte mais importante do processo fotográfico se dá no laboratório. Podemos

<sup>9</sup> Oiticica: “fotografia se faz no laboratório”, *Jornal do Brasil*, 24/08/1958, suplemento dominical de artes plásticas.

perceber também um discurso de valorização de seu trabalho, por ele próprio chamado de pesquisa, e de suas estratégias para a criação das imagens.

FG – Pela nossa conversa, concludo que para você a máquina fotográfica mesma tem um papel relativo no que chama de fotografia.

OF – Para mim a câmera fotográfica, como os demais meios técnicos que entram no processo fotográfico, tem o mesmo papel que o pincel, a tinta e a tela para o pintor. O que interessa é o resultado.

FG – Estou de acordo.

OF – E o papel da máquina fotográfica ainda é bem menos importante do que vem depois. Se o fotógrafo bate a chapa, revela e manda copiar, ele entrega a fase mais importante do trabalho de criação fotográfica. Quanta coisa se pode fazer ao copiar uma foto. É nessa hora quando se graduam os cinzas, as luzes, o corte, que a fotografia a bem dizer nasce. Mas os fotógrafos neo-realistas batem as fotos e mandam copiar. É até um crime uma pessoa assinar como sua uma foto que outro copiou. Mas esses equívocos estão hoje em moda. Acabo de comprar o último número da revista de arte “XXème Siècle”, dedicada ao grafismo, onde aparece uma reportagem sobre o fotógrafo Brassai, que fotografou garatujas feita por crianças nas paredes de Paris. As garatujas são as vezes bonitas, mas o fotógrafo apenas as fotografou, isto é, fez uma reportagem sobre as garatujas. No entanto é apresentado pela revista como grande artista.

Da fase pictorialista de Oiticica Filho, “O Túnel”, segundo Annateresa Fabris (1998, p. 71), “*parece querer discutir as possibilidades de abstração da fotografia e o faz sobrepondo tomadas diferentes para melhor enfatizar o processo de construção da imagem*”. Por ser uma imagem compósita<sup>10</sup>, esta, além de criar um estranhamento e uma suspeita, questiona o caráter de mimese da fotografia. Também a composição híbrida de Geraldo de Barros assume este papel, ao sobrepor no negativo seu desenho com nanquim. As duas fotografias (figuras 2 e 3) mostram uma manipulação da imagem.

Figura 2 - A menina do sapato, 1949.



Fonte: BARROS, Geraldo. Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>10</sup> A imagem é composta por dois negativos montados em um fundo negro.

Figura 3 - O túnel. 1951.



Fonte: José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.

Paulo Herkenhoff escreveu a respeito de José Oiticica Filho que “sua produção, precedida das *Fotoformas de Geraldo de Barros*, representa o momento em que a fotografia esteve mais sintonizada e integrada a um projeto geral da cultura no país” (HERKENHOFF, 1984, p. 19). O projeto geral de cultura no país, segundo Gershmann (1992), passava pela criação dos museus de arte (MASP e MAM) e pela arte construtiva. Estes estariam de acordo com o ideal desenvolvimentista, que objetivava a atualização do país em todos os setores e a equiparação aos países considerados desenvolvidos.

### Aonde chegamos com a pesquisa?

A fotografia não apenas lutou para que seu estatuto de arte fosse aceito, como também buscou desvencilhar-se da relação com o referente, do caráter mimético aparentemente inerente a ela. Assim, procuramos por fotógrafos que tivessem contribuído para essa independência em relação ao referente, encontrando Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, ambos então pouco estudados pela historiografia. A partir deles, entendidos pelos poucos críticos de seu trabalho como instauradores de novos conceitos para a prática fotográfica, ao romperem com a tríade registro-revelação-ampliação<sup>11</sup>, partimos para a problematização da fotografia cujo referente não é claramente identificável.

Nosso foco principal foram as fotografias desafiadoramente desligadas do referente, enfatizando, portanto, a questão da abstração na fotografia. Ao perseguir tal problemática, entramos em contato com diferentes possibilidades técnicas e criativas, que permitem ao fotógrafo atingir tais resultados plásticos.

11 Mostramos que a prática fotográfica de GB e JOF ia muito além dos três passos básicos que envolvem a fotografia (fotografar, revelar e mandar ampliar o negativo), mas envolvia procedimentos diversos, muitos em laboratório, outros na própria tomada da fotografia.

Destacamos, por exemplo, as três modalidades de criação fotográfica, identificadas por Lázsló Moholy-Nagy: o fotograma, a fotografia que enfatiza novas leis (como uso de texturas, ângulos não usuais, etc.) e, por fim, toda a gama de fotomontagens e sobreimpressões. Geraldo de Barros e José Oiticica Filho subscrevem essas possibilidades, em busca de novos modos de criação fotográfica.

Ambos estavam interessados no crescimento da fotografia brasileira, buscando, através da pesquisa, a expansão do campo do campo fotográfico, que seria resultado de suas diversas experiências – fotografias cujo referente desafia o olhar do espectador. A relação do espectador com as imagens de GB e JOF é especialmente interessante, visto que passa pelo que Barbara Savedoff identificou como a *autoridade documental da fotografia*. Tal espectador espera que ela seja um testemunho da realidade, por sua característica alegadamente mimética. No entanto, quando ele entra em contato com fotografias que não mantêm essa ligação, há uma desconforto. Surge uma nova forma de olhar e de pensar a fotografia, a partir de componentes plásticos que dialogam com as artes visuais.

No campo artístico, buscamos estabelecer diálogos com as vanguardas históricas, especialmente aquelas voltadas à abstração. Assim, enfatizamos as diferentes temporalidades contidas na fotografia, que podem ser identificadas na medida em que confrontamos as imagens de GB e JOF com outras, de diferentes artistas, que também pensaram sobre a relação das formas, texturas, luz e sombra. Buscamos subsídios comparativos com artistas futuristas, construtivistas, com membros do De Stijl, com artistas concretos brasileiros e, também, com gramáticas de ornamento e com artistas que criaram padrões visuais, como Athos Bulcão e seus azulejos. São os diferentes processos de montagem, a partir de imagens de diferentes temporalidades, que permitem reconstruir o que Burucúa (2007) chama de “cadeias de transporte de formas na longa duração”. Encontramos semelhanças entre diferentes obras, de diferentes tempos históricos, e as fotografias em estudo.

No campo específico da fotografia, inserimos os fotógrafos no contexto da *fotografia moderna brasileira*, conforme ficaram conhecidos os fotógrafos associados ao Foto Cine Clube Bandeirante, praticantes de um tipo de fotografia que rompia com os cânones do pictorialismo – prática fotográfica vigente nos foto clubes brasileiros até o final dos anos 1940. Soma-se a isso construção do campo fotográfico e da valorização da fotografia como forma de arte, ou, pelo menos, sua inserção no ambiente artístico – prova disso é a exposição *Fotoformas*, no MASP. O próprio título da exposição dizia mais respeito às artes visuais do que a fotografia, visto que enfatizava as formas e não o tema, como era o mais comum.

Procuramos estabelecer a diferença entre: (1) *experimentação fotográfica*, entendida como procedimentos diversos que produzem resultados diversos; (2) *fotografia moderna*, de definição mais ampla, que abarca, no Brasil, especialmente as fotografias criadas a partir do Foto Cine Clube Bandeirante, voltadas a novos tipos de temas e enquadramentos; (3) *fotografia abstrata*, que seria aquela desvinculada da relação com o referente, enfatizando formas, texturas, jogos de luz, etc.; e (4) *fotografia criativa*, termo mais genérico, usado para definir as fotografias geradas a partir de processos experimentais. Ao longo da pesquisa deparamos com diversas possibilidades de conceituação das fotografias em estudo. Optamos por chamá-las de *fotografias abstratas*, tanto por ser uma denominação usada pelos próprios fotógrafos, quanto por parecer ser a melhor alternativa tendo em vista o conjunto documental que escolhemos analisar.

Identificamos, a partir da análise dos diferentes tipos de abstração criados por Barros e Oiticica Filho, dois tipos de abstração: (1) as *encontradas* e (2) as *construídas*. Reside nessas duas categorias básicas a dificuldade que alguns estudiosos têm em aceitar a existências de fotografias abstratas. Aqueles que creem não ser possível a existência de uma fotografia abstrata (entre eles, Rosalind Krauss e Arlindo Machado) pensam assim, pois acreditam que a fotografia é a sensibilização do suporte fotossensível pela luz que emana dos objetos. Sendo assim, sempre existe um referente na fotografia. No entanto, acreditamos ser possível expandir esse princípio básico da fotografia quando vemos, a partir de conjunto de imagens similares, que mesmo sendo a emanção de um referente existente, a forma como o fotógrafo capta a imagem pode fazer com que tal referente não seja passível de reconhecimento – ou não seja reconhecido sem alguma explicação (ou legenda). Esse referente pode ser de dois tipos: encontrado no mundo e fotografado em seu estado “bruto” - o muro, as texturas da árvore, etc. – ou pode ser construído pelo fotógrafo – como é o caso de José Oiticica Filho e seus moldes.

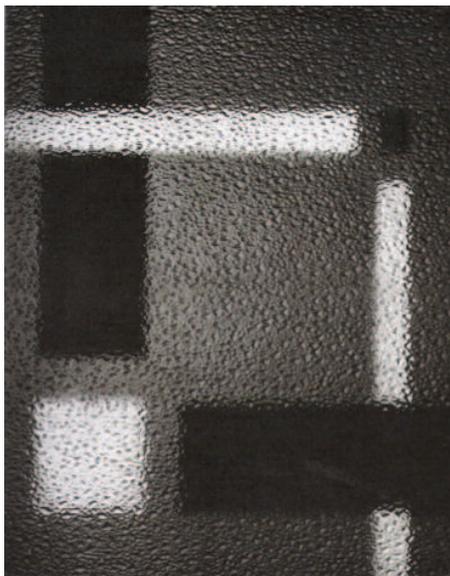
Ao longo da pesquisa identificamos também as diferentes práticas experimentais usadas pelos fotógrafos: (1) *sobreposições* de imagens, tanto em laboratório quando na própria tomada da imagem (como nas figuras 4 e 5); (2) alteração do formato da fotografia em laboratório, através de *recortes no negativo*; (3) *fotogramas* (como na figura 4); (4) ênfase nas *formas, texturas* e na relação com a *luz* (como nas figuras 4 e 5) e (5) no caso de José Oiticica Filho especificamente, *criação do objeto a ser fotografado*. A partir dessas instâncias criativas, não só o conteúdo da fotografia é negado e a técnica é enfatizada, como o papel da câmera é colocado em segundo plano, em detrimento da habilidade do fotógrafo em superar as possibilidades propostas pelo aparelho, muito como Flusser identifica.

**Figura 4** - Geraldo de Barros. Fotoforma (Estação da Luz), 1949



**Fonte:** BARROS, Geraldo. Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Figura 5 - José Oiticica Filho. Forma 24C, 1956.



Fonte: José Oiticica Filho (2007).

Por fim, a partir de comparativos com outros fotógrafos, como Karl Blossfeldt, Edward Weston, Bret Weston, Brassai, entre outros, identificamos também alguns aspectos que merecem ser resumidos aqui: (1) negação do conteúdo em detrimento da forma, fazendo com que haja uma autonomia formal na fotografia; (2) forte relação com a técnica, que permite a série de experimentações feitas pelos fotógrafos e (3) desnaturalização da ideia preconcebida de fotografia como mimese do real.

### À guisa de conclusão

É interessante perceber que estes fotógrafos mantêm-se atuais, mesmo nos dias de hoje, em que há pluralismo e descentralização das práticas artísticas. Eles servem como referência para jovens artistas, que os veem, principalmente, como transgressores de um fazer fotográfico ainda hoje muito preso ao “isso-foi” barthesiano, ao objeto fotografado. Para o público em geral, servem para acirrar o olhar, propondo novas formas de representação, novas descobertas no campo visual.

Percebemos que a questão da fotografia abstrata – ainda envolta em polêmica – pode ser mais explorada, sendo essa pesquisa apenas uma parte do que pode ser estudado. O levantamento feito a partir das fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho identificou uma série de questões que foram apenas tangenciadas nesse artigo – o estatuto de arte para a fotografia, por exemplo, e a própria problemática da abstração fotográfica merecem mais estudos.

Esperamos que esse artigo sirva para que outros pesquisadores sintam-se estimulados a pesquisar a fotografia em todas suas possíveis formas, contribuindo ainda mais para o desenvolvimento da história da fotografia brasileira. O percurso apresentado aqui, na forma de sínteses da tese, pretendeu mostrar os resultados finais da pesquisa, e introduzir o convite para que a tese abra outros caminhos de pesquisa.

Porque, como afirmou o músico Tom Waits, “*se vamos à procura de alguma coisa, na maioria dos casos regressa-se com algo muito diferente daquilo que nos propuséramos a descobrir (...) Gosto de me desorientar*”. Fica, então, o convite à desorientação produtiva.

## Referências

- ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BARROS, Geraldo. **Fotoformas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BURUCÚA, José Emilio. **Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2007.
- COSTA, Helouise, SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- FATORELLI, Antonio. José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira. **Lugar Comum** (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 11, p. 141-158, 2000.
- FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.
- GERSHMANN, Míriam Ida. **O abstracionismo geométrico na concepção de Mário Pedrosa: a relação com o desenvolvimentismo**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS, 1992. Tese de doutorado.
- HERKENHOFF, Paulo. A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. In: HERKENHOFF, Paulo. **José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50**. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.
- JÄGER, Gottfried. **Credo**. Disponível em: <<http://concrete-photography.org/credo-eng.html>>. Acesso em 13/01/2011
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, UFRJ, ano XV, número 17, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. Fotografia y abstracción. In: RIBALTA, Jorge (org.). **Efecto Real**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte/Ministério da Cultura/Governo Federal do Brasil, 2004.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.
- MOHOLY-NAGY, László. **Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie**. Paris: Gallimard, 2007.
- REXER, Lyle. **The edge of vision: the rise of abstraction in photography**. New York: Aperture, 2009.
- SAVEDOFF, Barbara. Documentary authority and the art of photography. In: WALDEN, Scott (org.). **Photography and philosophy: essays on the pencil of nature**. Singapore: Wiley-Blackwell, 2010.
- SAVEDOFF, Barbara. **Transforming images: how photography complicates the picture**. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1999.
- SOULAGES, François. **Estética fotográfica: perda e permanência**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.