

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CAROLINA MARTINS ETCHEVERRY

FOTOGRAFIA E ARTE: GERALDO DE BARROS E JOSÉ OITICICA FILHO (1950-1964)

PORTO ALEGRE
2012

CAROLINA MARTINS ETCHEVERRY

FOTOGRAFIA E ARTE: GERALDO DE BARROS E JOSÉ OITICICA FILHO (1950-1964)

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre
2012

E18f Etcheverry, Carolina Martins
Fotografia e arte: Geraldo de Barros e José Oiticica Filho (1950-1964). / Carolina Martins Etcheverry . – Porto Alegre, 2012.
276 f. : il.

Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História, PUCRS.
Orientação: Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

1. Artes Visuais. 2. Abstracionismo – Arte. 3. Fotografia - Brasil. I. Kern, Maria Lúcia Bastos . II. Título.

CDD 770.981

Ficha Catalográfica elaborada por
Sabrina Vicari
CRB 10/1594

CAROLINA MARTINS ETCHEVERRY

FOTOGRAFIA E ARTE: GERALDO DE BARROS E JOSÉ OITICICA FILHO (1950-1964)

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 22 de março de 2012

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Maria Lúcia Bastos Kern – PUCRS

Prof^a Dr^a Maria de Fátima Morethy Couto – UNICAMP

Prof^a Dr^a Francisca Ferreira Michelin – UFPel

Prof^a Dr^a Daniela Pinheiro Machado Kern – UFRGS

Prof^o Dr^o Charles Monteiro - PUCRS

A Valckenaer Etcheverry (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Depois de quatro anos de estudos, muitas pessoas passam pelo nosso caminho, contribuindo para o nosso crescimento intelectual. Algumas contribuem ativamente, outras contribuem ao nos proporcionarem momentos de descontração. Todas são importantes, pois o trabalho acadêmico se faz a partir de trocas. Assim, gostaria de agradecer algumas pessoas e instituições que foram fundamentais na minha trajetória:

Ao Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS.

Ao CNPq, pela bolsa de estudos.

À Prof^ª Maria Lúcia B. Kern, pelo apoio durante toda minha trajetória de estudos.

Ao Prof^º Charles Monteiro, que mesmo não sendo meu orientador sempre incentivou minha carreira acadêmica.

Aos secretários Carla Helena Carvalho Pereira e Adilson Muller.

À Prof^ª Núncia Santoro de Constantino, exemplo de professora e amiga.

Ao Prof^º Reinholdo Ullmann, *in memoriam*, grande incentivador do conhecimento.

Aos meus pais, Carlos e Kátia, por terem me proporcionado as condições para que eu chegasse até aqui.

À minha irmã Ana Luísa, por estar do meu lado em todos os momentos, e ao Roger Heisler, cunhado de todas as horas.

À minha família, por todo o apoio e incentivo.

Ao Igor, porque sem ele eu não seria a mesma.

À família Kenne Braga, minha segunda família, sempre incentivando e vibrando com as minhas conquistas.

Aos meus amigos de viagens, angústias e alegrias: Daniela Görgen dos Reis, Patricia Camera, César Vieira e Aristeu Lopes.

Aos amigos do Grupo de Estudos em História e Fotografia: Cláudio de Sá Machado Júnior, Carmem Ribeiro, Rodrigo Massia, Taiane Agnoletto e, em especial, Bruna Santiago que teve participação ativa transcrevendo a entrevista com a Fabiana de Barros.

À minha amiga Eliane de Souza Figueiredo, a Lia, pelo apoio antes do começo do Doutorado, e por entender minhas ausências durante esses quatro anos.

Às minhas amigas mais que especiais, que aguentaram minha ausência, minha falta de comunicação e de tempo: Carolina Beckmann, Marcela Rodrigues, Daniele Cunha, Karina Espartel e Marisol de Oliveira.

“Quando um jovem abre suas velas no mar da literatura ele pouco sabe dos ventos, das marés, das enchentes e das tempestades. E ele está só. Há muitas perguntas que só podem ser respondidas pela perseverança”.

Leon Uris

RESUMO

Esta tese é o resultado de uma reflexão sobre as fotografias dos artistas brasileiros Geraldo de Barros e José Oiticica Filho criadas entre os anos de 1950 e 1964 as quais, por seu caráter abstrato devido ao seu referente não ser claramente identificável constituem um desafio ao observador. No caso do primeiro fotógrafo, analisamos a série *Fotoformas*, exposta no Masp, em 1950. Do segundo, procuramos analisar suas *Abstrações*, *Formas*, *Ouropretenses*, *Derivações* e *Recriações* – nomes estabelecidos pelo próprio Oiticica Filho para suas diferentes séries fotográficas. 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. Utilizamos o *método comparativo*, partindo da ideia de que as imagens possuem diversas temporalidades, para pensar na negação da valorização do conteúdo em detrimento da forma, negação essa alcançada pelos fotógrafos em técnicas experimentais.

Palavras-chave: fotografia, artes visuais, abstração

ABSTRACT

This thesis is a reflection 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 aren't clearly identifiable, these photographs challenge the observer. Concerning the first photographer, we analyze the series *Fotoformas* exposed at MASP, in 1950. For the second, we analyze his *Abstrações*, *Formas*, *Ouropretenses*, *Derivações e Recriações*—names chosen by Oiticica Filho himself for his different photographic series. 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. We use the *comparative method*, starting from the idea that the images have different temporalities, to think about the denial the formula 'content over form', achieved by these photographers using experimental techniques.

Keywords: photography, visual arts, abstraction

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Jorge de Lima. O julgamento do tempo, 1943.	32
Figura 2: Athos Bulcão. A invasão dos marcianos, 1952.	32
Figura 3: Geraldo de Barros. Auto-retrato, 1949. Fonte: JUNIOR, Rubens Fernandes. Sobras: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006.....	34
Figura 4: Geraldo de Barros, 1998. Fonte: http://tinyurl.com/267oh44	34
Figura 5: Geraldo de Barros e cartaz comemorativo do IV Centenário de São Paulo. Fonte: BARROS (2006 b).....	38
Figura 6: Geraldo de Barros. Cadeiras Unilabor, 1954-1961. Fonte: FAVRE (2006).....	40
Figura 7: Geraldo de Barros. Cadeira GB01, 1954. Unilabor. Ferro. Acervo Dpot. Fonte: STOLARSKI (2006).....	40
Figura 8: José Oiticica Filho. Fonte: José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.....	42
Figura 9: Auto-retrato de José Oiticica Filho. Fonte: José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.	42
Figura 10: Genitália de Citheronia Mogya. Fonte: José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.....	46
Figura 11: Lepidoptera. Fonte: José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.....	46
Figura 12: Eduardo Ayrosa. Metrópole, c. 1955. Fonte: Costa & Silva (2004).....	53
Figura 13: Rubens Teixeira Scavone. Paisagem urbana, c. 1957. Fonte: Costa & Silva (2004)	53
Figura 14: Garrafa-luz, 1950. Fonte: Barros, Geraldo. Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.	55
Figura 15: Thalassa... Thalassa, 1949. Fonte: Barros, Geraldo. Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.	55
Figura 16: Galeria introdutória da Film und Foto. Fonte: ALTSCHULER, 2008.....	65
Figura 17: Cartaz da exposição. Fonte: ALTSCHULER, 2008.....	66
Figura 18: Quadro explicativo da Arte Moderna. Alfred Barr. Fonte: ALTSCHULER (2008).....	67

Figura 19: Exposição Otto Steinert e seus discípulos, 1955. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Boletim Foto Cine, São Paulo, n.97, ago-out. 1955. Arquivo Foto Cine Clube Bandeirante-SP. Fonte: COSTA, 2008.....	70
Figura 20: Sala Especial de Fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante. II Bienal de São Paulo, 1953. Boletim Foto Cine, São Paulo, n.87, fev-mar.1954, p.12. Arquivo Foto Cine Clube Bandeirante-SP.....	73
Figura 21: Sala Especial de Fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante. II Bienal de São Paulo, 1953. Boletim Foto Cine, São Paulo, n.87, fev-mar.1954, p.12. Arquivo Foto Cine Clube Bandeirante-SP.....	73
Figura 22: Catálogo da exposição Fotoforma, 1950. Fonte: BARROS, Geraldo. Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.....	74
Figura 23: A menina do sapato, 1949. Fonte: BARROS, Geraldo. Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.....	77
Figura 24: O gato, 1949. Fonte: BARROS, Geraldo. Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.....	77
Figura 25: José Oiticica Filho entre amigos, 1954. Fonte: Boletim Foto Cine, ano VIII, nº 88, abril 1954.....	78
Figura 26: José Oiticica Filho entre amigos, 1954. Fonte: Boletim Foto Cine, ano VIII, nº 88, abril 1954.....	78
Figura 27: Catálogo da exposição de 2007-2008.....	80
Figura 28: Catálogo da exposição de 1983.....	80
Figura 29: Albert Renger-Patzsch. Mulher pescadora, 1927. Fonte: GERNSHEIM (1990).	84
Figura 30: Capa do livro de Albert Renger-Patzsch. Fonte: http://www.bibliopolis.com/	84
Figura 31: John Heartfield. Adolf o superhomem traga ouro e solte o lixo, 1932. Fonte: ADES (2002).....	86
Figura 32: Paul Citröen. Metropolis, 1923. Fonte: ADES (2002).....	86
Figura 33: Alexander Rodchenko. Escada de incêndio, 1925.....	88
Figura 34: Moholy-Nagy. Fotograma. Fonte: http://museum.icp.org/museum/exhibitions/moholy_nagy/bg_8102_photogram.gif	90
Figura 35: László Moholy-Nagy. Photogram, 1926. Fonte: http://www.photomuse.org/exhibitview.html?id=10372&images=yes	90
Figura 36: Anton Giulio Bragaglia. Capa do opúsculo Fotodinamismo Futurista, 1911. Fonte: http://www.wolfsonian.org/	92
Figura 37: Anton Giulio Bragaglia. O pintor futurista Gaicomo Balla, 1912. Fonte: NEWHALL (2002).....	92
Figura 38: Wolfgang Reisewitz. Rhythmische Montage, 1947. (23.1 x 15.8 cm). Fonte: http://www.artnet.com/	95
Figura 39: Wolfgang Reisewitz. Glockenzug, 1949. (22.7 x 16.4 cm). Fonte: http://www.artnet.com	95
Figura 40: Otto Steinert, Pé de peão, 1950, col. Museum Folkwang, Essen. Fonte: STEINERT (2003).....	96

Figura 41: Peter Keetman. Ammonshorn, 1950. Fonte: http://ms-collection.de	97
Figura 42: Peter Keetman. Öltropfen, 1956. Fonte: REXER (2009).....	97
Figura 43: Geraldo de Barros. Alemanha, 1951.	99
Figura 44: Vasily Kandinsky. Pintura com mancha vermelha, 1914. Oléo sobre tela (130 cm x 130cm). Fonte: HARRISON (1998).....	101
Figura 45: Theo van Doesburg. Objeto esteticamente transformado. c. 1917.	103
Figura 46: Manifesto da Arte Concreta, 1930.	107
Figura 47: Alexandre Calder. Lobster Trap and Fish Tail, 1939.	111
Figura 48: Alexandre Calder. Constellation Mobile, 1943.....	111
Figura 49: Litografia de Kandinsky para a Staatliches Bauhaus in Weimer, 1919-1923.	116
Figura 50: Malevich. Quadrado preto sobre fundo branco, 1915.	119
Figura 51: Tatlin. Monumento à Terceira Internacional, 1919.	120
Figura 52: EL Lissitsky. Proun, 1925.....	121
Figura 53: El Lissitzky. Street Poster, 1919-1920.....	121
Figura 54: Gerrit Rietveld, 1917.	124
Figura 55: Piet Mondrian. Composição com superfície grande vermelha, amarela, preta, cinza e azul, 1921. Óleo sobre tela, 59,5 x 59,5 cm.	124
Figura 56: Manifesto Ruptura.	129
Figura 57: Geraldo de Barros. Função diagonal, 1952.	131
Figura 58: Geraldo de Barros. Movimento contra movimento, 1952.	131
Figura 59: Geraldo de Barros, Ruptura, 1952. Esmalte sobre kelmite, 54,8 x 48 cm. Coleção Família Barros.	133
Figura 60: Geraldo de Barros, sem título, s. d. Acrílica e esmalte sobre aglomerado de madeira. 61x61 cm. Coleção Heitor Manarini.	133
Figura 61: Alvin Langdon Coburn Vortograph, 1917 Patrons' Permanent Fund. Fonte: http://www.nga.gov/home.htm	139
Figura 62: Nathan Lerner. Light Box, 1939. Fonte: http://www.stephendaitergallery.com/ ...	144
Figura 63: Richard Avedon, 1968. Fonte: http://tinyurl.com/3r7n2q9	146
Figura 64: Paul Strand. Abstraction, Twin Lakes, Connecticut, 1916. Fonte: http://www.metmuseum.org/	148
Figura 65: Imogen Cunningham, Magnolia Bud, 1929. Fonte: http://tinyurl.com/3r9w2ny ..	148
Figura 66: Edward Weston, Pepper, 1930.	149
Figura 67: Brett Weston, Cracked Paint, 1955.	149
Figura 68: Karl Blossfeldt. Aesculus parviflora Horse Chesnut. Fonte: http://www.masters-of-photography.com/	152
Figura 69: Karl Blossfeldt. mpatiens glandulifera Indian balsam Stem with branches, life-sized. Fonte: http://www.masters-of-photography.com/	152
Figura 70: Câmera Rolleiflex.	159

Figura 71: Exemplo de como a imagem se forma na câmera Rolleiflex.	159
Figura 72: Manual para operar a Auto Graflex. Sem data.	159
Figura 73: Atlas Mnemosyne. Planche 47, Ninfa.	163
Figura 74: Salas da exposição Fotoformas.	164
Figura 75: Fotoforma (Estação da Luz), 1949.].....	165
Figura 76: Fotoforma (Pampulha), 1951.	165
Figura 77: Alexander Rodtchenko. Moça com uma Leica, 1934.	166
Figura 78: Anton Giulio & Arturo Bragaglia, Typist, (Dattilografa), 1911.	167
Figura 79: Umberto Boccioni. Estados de Alma, Os que vão, 1911.	168
Figura 80: Marcel Duchamp. Nu descendo a escada, 1912. Óleo sobre tela, 146 x 89 cm....	169
Figura 81: Anton Giulio Bragaglia. Mudança de posição, 1911. Fonte: http://www.artnet.com	170
Figura 82: Fotoforma, 1949.	170
Figura 83: Keld Helmer-Petersen. Razorblade graphics, c. 1970. Fotograma.	170
Figura 84: Geraldo de Barros. Fotoforma.....	172
Figura 85: Larionov. Rayonism, 1913. Óleo sobre tela.	173
Figura 86: Ademar Manarini. Composição II, 1954.	174
Figura 87: Ademar Manarini. Sem título, 1954.	174
Figura 88: Forma 24C, 1956.	177
Figura 89: Máscara de celofane usada como molde para a fotografia.	178
Figura 90: José Oiticica Filho. Forma 12.	178
Figura 91: Geraldo de Barros. Fotoforma.....	179
Figura 92: José Oiticica Filho.	179
Figura 93: Derivação 5, 1962. Fonte: José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.....	182
Figura 94: Alvin Langdon Coburn. Arrow Shadows, Vortograph, c. 1917. Fonte: artnet.com	183
Figura 95: Silvia Gregorio. Sem título, sem data. Fonte: http://shizuuuphotography.blogspot.com/2011/09/chemigrams.html	183
Figura 96: Frederick Sommer. Sem título (fumaça em vidro), 1962. Fonte: REXER (2009).	184
Figura 97: José Oiticica Filho. Recriações. Jornal do Brasil, 1958.....	185
Figura 98: Ornamentos diversos. Fonte: JONES (2010).....	185
Figura 99: Palha trançada das ilhas Sandwich. Fonte: JONES (2010).....	185
Figura 100: Recriação 38A/64, 1964. Fonte: José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.....	187

Figura 101: José Oiticica Filho. Pintura relevo 12/63, 1963. Fonte: José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.....	187
Figura 102: Recriação 29/64, 1964. Fonte: José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.....	188
Figura 103: László Moholy-Nagy. A 17, 1923. Fonte: REXER (2009).....	188
Figura 104: Geraldo de Barros. Fotoforma, 1949.	188
Figura 105: José Oiticica Filho. Recriação (Forma D10), 1958.	189
Figura 106: José Oiticica Filho. Recriação (Forma D5), 1958.	189
Figura 107: Athos Bulcão. Painel de azulejos na sauna da sede social do Clube do Congresso, 1972.	190
Figura 108: Athos Bulcão. Padrão de azulejos no Brasília Palace Hotel, 1958.	190
Figura 109: Hélio Oiticica. Metaesquemas, 1957. Fonte: FAVARETTO (2000).....	190
Figura 110: Hélio Oiticica. Metaesquemas, 1959. Fonte: tate.org.....	190
Figura 111: Oupretense 1, 1956. Fonte: José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.....	191
Figura 112: Oupretense 7, 1956. Fonte: José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.....	191
Figura 113: Haruo Ohara. Originalidade, 1969. Fonte: OHARA (2008).....	193
Figura 114: Haruo Ohara. Muro, casa da rua São Gerônimo, 1969. Fonte: OHARA (2008). 193	193
Figura 115: Aaron Siskind. Bahia 170, 1984. Fonte: REXER (2009).....	194
Figura 116: Aaron Siskind. New York 6, 1951. Fonte: REXER (2009).....	194
Figura 117: Nino Migliori. Muri, 1950-1954. Fonte: MIGLIORI (2004).....	195
Figura 118: Nino Migliori. Muri, 1950-1954. Fonte: MIGLIORI (2004).....	195
Figura 119: Roberto Yoshida. Vila Velha, c. 1959. Fonte: COSTA e SILVA (2004).....	196
Figura 120: Thomaz Farkas. Telhas, 1947. Fonte: COSTA e SILVA (2004).....	196
Figura 121: Abstração 3-57. Fonte: José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.....	196
Figura 122: Cortina d'água na barragem da usina Três Bocas, 1957. Fonte: OHARA (2008).	197
Figura 123: Haruo Ohara. A seca, 1959. Fonte: OHARA (2008).....	197
Figura 124: Man Ray. Dust Breeding, c. 1920. Fonte: http://www.metmuseum.org/	198
Figura 125: Manuel Alvarez Bravo. Juego de Papel, 1926-28. Fonte: REXER (2008).....	198
Figura 126: Gaspar Gasparian. Sol nascente, c. 1963. Fonte: COSTA e SILVA (2004).....	198
Figura 127: Edward Weston. Shell, 1927. Fonte: REXER (2008).....	198

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	16
2. APONTAMENTOS PARA A HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA: DO PICTORIALISMO À FOTOGRAFIA MODERNA.....	31
2.1. OS FOTÓGRAFOS: GERALDO DE BARROS E JOSÉ OITICICA FILHO.....	33
2.1.1. Geraldo de Barros (1923-1998).....	34
2.1.2. José Oiticica Filho (1906-1964).....	42
2.2. OS FOTO CLUBES: ESPAÇOS DE ENCONTRO E DE FORMAÇÃO DO FOTÓGRAFO AMADOR	47
2.2.1. Raízes da experimentação: pictorialismo.....	48
2.2.2. A fotografia moderna brasileira e o Foto Cine Clube Bandeirante.....	51
2.3. ESPAÇOS EXPOSITIVOS: FOTO CLUBES E MUSEUS DE ARTE.....	59
2.3.1. A exposição de Geraldo de Barros: museu de arte.....	74
2.3.2. A exposição de José Oiticica Filho: fotoclube e galeria de arte.....	77
2.4. REFERÊNCIAS FOTOGRÁFICAS PARA A FOTOGRAFIA DE GERALDO DE BARROS E DE JOSÉ OITICICA FILHO.....	81
2.4.1. A Nova Visão.....	85
2.4.2. A Fotografia Subjetiva	92
3. ABSTRAÇÃO NAS ARTES VISUAIS E NA FOTOGRAFIA: REFLEXÕES.....	98
3.1. ABSTRAÇÃO NAS ARTES VISUAIS.....	100
3.1.1. Caminhos teóricos.....	100
3.1.2. Cor, luz e linha na arte abstrata: Suprematismo, Construtivismo, De Stijl e Concretismo	113
3.2. ABSTRAÇÃO E FOTOGRAFIA.....	134
3.2.1. Uma revisão histórica.....	134
3.2.2. Sobre a fotografia que transforma o objeto fotografado (ou sobre a fotografia que abstrai do objeto fotografado formas inesperadas).....	144
4. GERALDO DE BARROS E JOSÉ OITICICA FILHO ENTRE 1949 E 1964: FOTOGRAFIAS.....	155

4.1. AS FOTOGRAFIAS	158
4.1.1. As fotografias abstratas da exposição Fotoforma.....	164
4.1.2. As diversas fases da fotografia de José Oiticica Filho.....	174
4.1.2.1. Forma.....	177
4.1.2.2. Derivação.....	180
4.1.2.3. Recriação.....	184
4.1.2.4. Ouropretense.....	191
4.1.2.5. Abstração.....	196
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	201

1. INTRODUÇÃO

“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”.

Tom Waits

Esta pesquisa tem por objetivo estudar a problemática da abstração¹ na fotografia, criadas a partir de técnicas experimentais, 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.

As novas práticas fotográficas inserem-se no Brasil dos anos 1950, que passava por um processo de modernização com acentuado processo de industrialização², forjado pela ideologia desenvolvimentista³ 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 importantes para a consolidação de um campo de arte moderna e abstrata em solo brasileiro. Críticos de arte

1 Os fotógrafos em estudo categorizaram suas fotografias em séries, que são estudadas nesta pesquisa. Geraldo de Barros criou as *Fotoformas*, enquanto José Oiticica Filho criou as *Formas, Recriações, Derivações e Ouropretenses e Abstrações*.

2 Esse processo de modernização baseado no crescimento econômico a partir do desenvolvimento da indústria nacional, forjado desde os anos 30, mas acentuado sobremaneira durante o governo JK, é o que chamamos de desenvolvimentismo. Sobre isso, ver COLISTETE 92001), KERN (1982), LEOPOLDI (1993), MARINHO (1986), MOURA (1988), OLIVEIRA (2002), ROMANELLO (2007) e SOUZA (2002).

3 Nesse sentido, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) ganha destaque. O ISEB, fundado em 1954 e extinto em 1964, tinha com objetivo a reflexão sobre o desenvolvimento, bem como sobre o nacionalismo como ideologia global do desenvolvimentismo. Segundo Gershmman (1992, p. 88), “o nacionalismo é proposto pelos autores do ISEB como a verdadeira ou autêntica ideologia do atual momento histórico”. Esta ideologia opunha-se àquela que predominou no país desde o final do século XIX, do caráter nacional brasileiro, cujos grandes estudiosos são Dante Moreira Leite e Caio Prado Júnior, em cujos discursos já prenunciavam o ideal desenvolvimentista (GERSHMANN 1992).

como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, passaram a divulgar a abstração como a arte do momento e expressão da modernidade, que atualizaria o Brasil em relação ao exterior. As Bienais de São Paulo⁴ também atuaram como instâncias dinamizadoras, colocando em contato os artistas brasileiros e os grandes centros cosmopolitas europeus e norte-americanos.

Vale a pena contextualizarmos brevemente as duas cidades nas quais nossos fotógrafos trabalharam, a fim de entendermos os limites e possibilidades de suas práticas. A década de 1950 marcou duas posições dicotômicas: São Paulo cresceu de modo significativo devido à sua industrialização acelerada, enquanto que o Rio de Janeiro, ainda polo cultural importante, se viu em situação diferente, devido à iminente transferência da capital federal para Brasília⁵. Augusto Ivan de Freitas Pinheiro (2010) afirma que

“Do ponto de vista político-administrativo, o Rio sofreria um grande impacto com a transferência da capital federal para Brasília, o que enfraqueceria sobremaneira a posição relativa da antiga capital sobre São Paulo principalmente, que já concentrava o maior número e as mais fortes empresas do país. Seria retirado da cidade um importante capital social representado pela saída dos ministérios do governo central. A extinção do estado da Guanabara e a fusão com o estado do Rio reforçariam ainda mais os prejuízos da cidade, esvaziando-a política, social e economicamente, embora não deixasse de crescer”. (PINHEIRO, 2010, p. 36)

Podemos perceber que, nesse momento, Rio de Janeiro e São Paulo são as maiores cidades do país. De acordo com as estatísticas, na década de 1950, havia 10 milhões de pessoas morando nas cidades, contra 41 milhões de brasileiros morando no campo. Nesta mesma década, 8 milhões de pessoas migraram do campo para a cidade; na década de 1960, este número sobe para 14 milhões de pessoas. Em três décadas (de 1950 a 1970), 39 milhões de pessoas migraram, o que equivale a 40% da população rural em 1970 (MELLO, NOVAIS, 1998). As cidades grandes, com industrialização acelerada e urbanização crescente, passaram a oferecer novas oportunidades de investimento e de trabalho, atraindo todo esse contingente migratório. Segundo Lúcia Lippi de Oliveira (2002),

“É nos anos de 1950 que pela primeira vez na história do Brasil o mundo urbano sobrepuja o rural em termos de imaginário da sociedade brasileira. Foi consagrado nessa época um discurso no qual o mundo rural era identificado como atrasado, velho, passado, enquanto o mundo urbano seria visto como adiantado, novo, moderno” (OLIVEIRA, 2002, p. 31).

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

5 Não pretendemos com isso afirmar que a vida cultural carioca decresceu por conta dessa mudança, mas é fato marcado pela bibliografia que São Paulo cresce de modo mais rápido que o Rio de Janeiro. Obviamente que as duas cidades acabam por se tornar as mais importantes no contexto cultural nacional.

Esses migrantes vinham em busca de oportunidades de emprego, e também, em alguns casos, procuravam participar da efervescência cultural que pautava as grandes cidades, principalmente Rio e São Paulo. No Rio de Janeiro, esse contingente acabou por se instalar nas favelas, “que proliferavam em proporção geométrica nos bairros suburbanos e na região metropolitana vizinha, que dava sinais de iminente explosão demográfica” (PINHEIRO, 2010, p. 36).

Um novo tipo de sociedade estava se forjando nesses anos de mudança, também conhecidos como “anos dourados”: vemos a sociedade de massa se desenvolver no âmbito de uma nova ordem mundial – a guerra fria. O ano de 1950, por exemplo, é bastante emblemático: o Brasil foi sede da Copa do Mundo, a televisão⁶ é introduzida no país, Vargas se elege por voto direto e a revista em quadrinhos *Pato Donald* é lançada pela editora Abril. Esse último elemento pode ser inserido na conhecida Política da Boa Vizinhança⁷, voltada desde os anos 1940 para uma “americanização do Brasil”, a partir de filmes de *Hollywood* e da adoração do “*american way of life*”, no campo cultural.

O cinema⁸ torna-se um bem de consumo, e os filmes americanos ganham destaque (ORTIZ, 2006, p. 41). Segundo Cristina Meneguello (1996), “em cidades de grande porte, como Rio de Janeiro ou São Paulo, 80% da população frequentava as salas de exibição centrais ou as de bairro pelo menos uma vez por semana” (MENEGUELLO, 1996, p. 11). Havia uma sintonia como o modo de vida norte-americano, difundido através de filmes e seriados. Havia publicações sobre artistas de *Hollywood*, tais como *Cinelândia* ou *Cena Muda*, que narravam não apenas as sinopses dos filmes, mas também fofocas sobre os artistas. O rádio estava em processo de ampliação, principalmente a partir de uma modificação na lei publicitária, que aumentava o tempo destinado às propagandas (ORTIZ, 2006, p.40).

Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001) refere-se à “metropolização da cultura” quando pensa na cidade de São Paulo dos anos 1950. Segundo a autora:

6 Renato Ortiz explica que, apesar de a televisão ter sido implantada no Brasil em 1950, “devido ao baixo poder aquisitivo de grande parte da população havia uma dificuldade real em se comercializar os aparelhos de televisão, que no início eram importados, e somente a partir de 1959 começam a ser fabricados em número maior no Brasil” (ORTIZ, 2006, p. 47).

7 Sobre esse assunto, ver Gerson MOURA (1988).

8 Além dos filmes importados do Estados Unidos, o Brasil conta com duas empresas cinematográficas: a Atlântida (1941), que produzia chanchadas, e a Vera Cruz (1949).

“No decênio de 1950, emerge uma espécie de culto à renovação, tornando o tecido cultural pleno de tensões, dada a permanência de propostas gestadas no passado. A vivência dessa tensão parece caracterizar a chamada modernidade paulistana no transcurso daqueles anos, na qual realizavam-se projetos embebidos, em geral, no espírito do “modernismo racionalista”. Por essa razão, as novas linguagens emergentes na São Paulo do período revelavam uma ruptura, caracteristicamente moderna, com a história, expressando certa fadiga da tradição. As mudanças ocorridas naqueles anos irrisantes materializavam-se na construção de instituições: a Universidade de São Paulo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu de Arte Moderna, e no aparecimento de renovado mecenato cultural, nutrido nos quadros de um empresariado vigoroso, frequentemente de origem migrante, comprometido com a dinâmica das transformações”. (ARRUDA, 2001, p. 12)

Assim, a autora traça um panorama da cultura em São Paulo, através da negação com o passado (é o caso da proposta dos artistas do grupo Ruptura), e da criação das instituições promotoras de cultura na cidade – a universidade e os museus de arte. A dinamicidade da cidade de São Paulo nos anos 1950 é incontestável.

O mecenato cultural mencionado por Arruda (2001) na citação acima não restringe-se apenas à capital paulista (Assis Chateaubriand e o Masp, Ciccilo Matarazzo e o MAM-SP e a Bienal de São Paulo), mas estende-se também ao Rio de Janeiro:

“No Rio de Janeiro, Niomar Muniz Sodré, do grupo proprietário de *O Correio da Manhã*, esteve entre os fundadores do Museu de Arte Moderna local. Adolpho Bloch comprou muita pintura, escultura e tapeçaria de artista nacional para as sedes da Manchete, volta e meio objeto de reportagens ilustradas. Roberto Marinho⁹ e alguns parentes encomendaram projetos de casas urbanas e de campo a Lúcio Costa” (ORTIZ, 2006, p. 69).

O Rio de Janeiro, apesar de encontrar-se em situação desigual de crescimento, era ainda o local onde a cultura se manifestava de modo dinâmico e incontestado, através do teatro, das revistas, editoras e jornais importantes, e da arte e seus museus – desde a Missão Artística Francesa a cidade é referência no campo artístico, e como capital desde o século XVIII a cidade possuía importantes instituições culturais. Cristina Meneguello (1996) analisa a vida noturna cultural e artística da cidade, em comparação com São Paulo, especialmente no que tange o cinema:

“Nessas décadas [1950-60] o Rio vivia um privilegiado momento de vida artística, de vida noturna, plena de bares e boates. As coristas, a noite em Copacabana, as mulheres, o samba – e posteriormente, a bossa nova – davam o tom da cidade. A presença do rádio e de seus auditórios, bem como das chanchadas repunha os elementos cinematográficos americanos dentro de linguagens assumidamente

9 Vale dizer que Roberto Marinho foi também um grande colecionador de arte. A exposição “Paixões Privadas: a arte europeia nas coleções particulares do Rio de Janeiro”, que teve lugar no Centro Cultural Correios, no Rio de Janeiro, entre os dias 29/09 a 13/11 de 2011, mostra um pouco da coleção de Marinho e de Geneviève e Jean Boghici.

nacionais, fosse na instância da paródia ou da busca de originalidade. “Cartão postal do país”, a beleza natural da cidade conjugava-se à efervescência de sua vida cultural, atraindo artistas que aspiravam à fama por meio principalmente do rádio e da mídia a ele associada. Por sua vez, a cidade de São Paulo se fazia enquanto centro cultural metropolitano, orgulhoso de sua quantidade de cinemas e da qualidade e luxo dos mesmos. O crescimento acelerado apontava na direção da construção da metrópole afinada com as tendências do exterior” (MENEGUELLO, 1996, p. 43).

No campo da fotografia, Rio de Janeiro e São Paulo eram sede dos dois foto clubes de maior importância 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 como orientação estética, assim como outros foto clubes 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 moderna¹⁰”, 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*, 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 contemporâneos¹¹ só vem a comprovar a importância do estudo em conjunto de tais fotógrafos.

10 A historiadora Vanessa Sobrino Lenzini analisou o conceito de moderno dentro do discurso do Foto Cine Clube Bandeirante, em sua dissertação de mestrado. Cf.: LENZINI (2008).

11 Sobre isso, ver as dissertações de mestrado de Myra Golçalves (2007) e Flavia de Quadros (2007). Ambas apresentam Geraldo de Barros e José Oiticica Filho como precursores de uma prática fotográfica que seria consolidada bem depois dos anos 1950.

Para podermos entender as fotografias em estudo, precisamos levar em consideração alguns aspectos correlacionados. Em primeiro lugar, a questão da abstração merece um cuidado especial, por ser um tópico delicado ao se trabalhar com fotografia. Por isso, foi aberto um capítulo especialmente para a discussão da abstração, traçando a evolução do conceito, tanto nas artes visuais, quanto na fotografia. Apesar de sabermos que a fotografia é a emanção de luz gravada em um suporte fotossensível, ou seja, ela marca a existência de um objeto na frente da câmera, ainda assim ela pode registrar algo que não pode ser decodificado pelo observador. É neste sentido que podemos falar em fotografia abstrata.

A fotografia abstrata focalizada nessa pesquisa é feita através de processos fotográficos originais e, vale dizer, analógicos¹². Neste sentido, ela não difere substancialmente da técnica fotográfica 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 documental¹³ 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, que aparecerão nos próximos capítulos, também romperam com a ideia de real na fotografia, criando, assim, imagens que instauram dúvidas no espectador.

O abandono dessa concepção 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, ajuda-nos 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 precisa ter seu programa ultrapassado pelo operador, que não pode se submeter a ela. É nesse sentido que Moholy-Nagy (2007) indica suas três modalidades de criação fotográfica: o

12 Com a facilidade que temos hoje em dia para transformar nossas fotografias digitais, alterando as cores e tantas outras coisas, vale lembrar que todos os processos experimentais feitos pelos fotógrafos em estudo eram feitos manualmente.

13 Neste sentido, conferir SAVEDOFF (2010).

fotograma, fotografia com aparelho mas utilizando técnicas expandidas e, por fim, fotomontagens, sobreposições, etc.

Outro conjunto de questões envolve o contexto artístico e social do período em que as fotografias foram criadas. Os fotógrafos, enquanto sujeitos sociais, criaram suas séries fotográficas imbuídos de reflexões e pensamentos a respeito do momento em que viviam e de suas experiências. O contato com determinadas ideias, no caso das artes visuais, por exemplo, contribuiu para o amadurecimento de suas práticas fotográficas. É aqui que podemos pensar nas relações existentes entre as fotografias em estudo e a arte concreta e neoconcreta do período – ligadas também ao ideal desenvolvimentista de Brasil moderno-, a partir das exposições de arte abstrata e dos debates efetuados pelos críticos de arte e pelos artistas. Existiam trocas e diálogos entre fotógrafos e artistas, como é o caso de Geraldo de Barros - o próprio fotógrafo participava dos movimentos artísticos, tendo importante papel dentro deles.

Por outro lado, o conhecimento prévio de práticas fotográficas e artísticas anteriores às suas é um fator relevante pois, como sabemos, as obras de arte não nascem sozinhas, elas sempre buscam referências¹⁴ em outras obras. Comparar as imagens permite verificar os diálogos entre os artistas em diferentes momentos e identificar os seus processos de criação.

Segundo Didi-Huberman (2008), “colocar a questão do anacronismo é, pois, interrogar esta plasticidade fundamental e, com ela, a mescla, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo que operam em cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 39). O anacronismo, ainda segundo o autor, seria necessário para que possamos entender aspectos do passado que se mostram impossíveis de serem compreendidos com as ferramentas do próprio passado¹⁵. Maria Lúcia Bastos Kern (2010), sobre o Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, afirma que

“O estudioso alemão procura através do método de comparação identificar as permanências e, sobretudo, pensar por imagens. Esse método comparativo aliado a outras categorias de análise possibilita a montagem do conhecimento das imagens de forma mais complexa” (KERN, 2010, p. 16).

Do mesmo modo, François Soulages (2010, p. 17) alerta que “o confronto com as obras é primordial. É ele que alimenta o pensamento”. Portanto, a metodologia utilizada nessa

14 O conceito de referência é bem trabalhado por François SOULAGES (2010).

15 Vale lembrar que a ideia de distintas temporalidades foi percebida inicialmente por Aby Warburg ao comparar obras de diferentes momentos históricos e de diversos suportes técnicos.

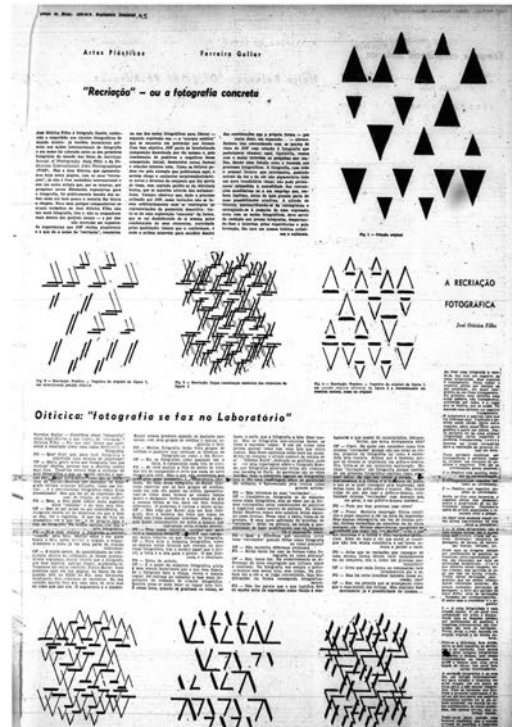
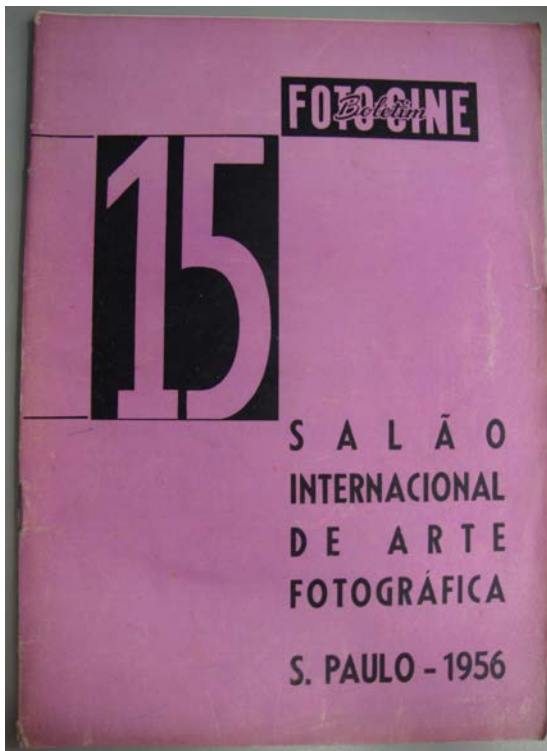
pesquisa envolveu a comparação com diferentes imagens de diferentes tempos históricos, em busca das semelhanças, das diferenças e das sobrevivências não só entre as práticas fotográficas, como entre os resultados plásticos alcançados. Colocamos, assim, as fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho em perspectiva, expandindo o conhecimento sobre elas. Porém, sem deixar de considerar os fluxos e as tensões relativas às novas práticas artísticas.

O corpus documental que serviu de base para nossa pesquisa é oriundo, especialmente, das três publicações sobre os autores. Sobre Geraldo de Barros, utilizamos o livro editado pela editora Cosac e Naify, em 2008, intitulado *Fotoformas*, que consiste na reunião das fotografias mostradas na exposição homônima, que ocorreu no Masp, em 1950. Para o estudo das diferentes séries fotográficas de José Oiticica Filho, utilizamos o catálogo editado pela Funarte, em 1983, intitulado *José Oiticica Filho: a ruptura na fotografia nos anos 50*, bem como o catálogo publicado em 2008, pelo Centro Cultural Hélio Oiticica. Em nenhum dos catálogos há textos dos próprios autores. No primeiro, temos um texto crítico escrito por Paulo Herkenhoff, e o segundo não tem nenhum texto, apenas uma apresentação genérica a respeito da importância da exposição.

As fotografias originais de Barros estão distribuídas em acervos dos principais museus de São Paulo e do Rio de Janeiro, e em acervo pessoal da família. Já as fotografias originais de José Oiticica Filho encontram-se no acervo pessoal de seu filho, César Oiticica. Este acervo pegou fogo em novembro de 2009¹⁶. Segundo informações obtidas no Centro Cultural Hélio Oiticica, boa parte do acervo foi danificado neste incêndio, restando agora a espera pela restauração. Entretanto, existem cópias em alta resolução de todas as suas fotografias, e algumas cópias em papel no acervo do Itaú¹⁷.

16 Este incêndio, que queimou também boa parte das obras de Hélio Oiticica, filho de José Oiticica Filho, levantou um amplo debate sobre as instituições de guarda. Na época, defendeu-se que a casa de César Oiticica não estaria tão bem equipada quanto um museu ou outra instituição especializada em guardar objetos de arte. Tentamos obter informações atualizadas sobre o estado do acervo, e nos foi informado que o acervo ainda está em fase de análise, não estando disponível ao público.

17 O Itaú realizou uma exposição em agosto de 2010, no MARGS, intitulada *Moderna sempre – a fotografia modernista brasileira na Coleção Itaú*. Em tal exposição, com curadoria de Iatã Cannabrava, havia fotografias tanto de Barros e de Oiticica Filho, quanto de outros membros do Foto Cine Clube Bandeirante.



Utilizamos também material coletado no Foto Cine Clube Bandeirante, especialmente na publicação *Boletim Foto Cine*. Neste periódico foi possível marcar a participação dos dois fotógrafos nas atividades do foto clube, tais como exposições, palestras e debates. Encontramos ainda valiosos artigos escritos por eles, denotando seu envolvimento apaixonado pelo desenvolvimento da prática fotográfica.

A entrevista concedida por José Oiticica Filho a Ferreira Gullar¹⁸, então encarregado pela seção de artes visuais do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil¹⁹ foi uma fonte preciosa para o estudo acerca desse fotógrafo, por dois motivos. Além de a reportagem trazer a famosa entrevista (utilizada nas análises de vários estudiosos), temos um texto escrito pelo próprio fotógrafo explicando detalhadamente seu processo criativo – especificamente o das *Derivações* e das *Recriações*, trazendo exemplos de fotografias ao longo da reportagem.

18 Entrei em contato por e-mail com Ferreira Gullar, a fim de obter mais informações sobre tal reportagem, mas fui informada de que ele não poderia ajudar, por não ter tido muito contato com o fotógrafo.

19 Sobre tal reportagem, ver o texto de minha comunicação no III Encontro Nacional de Estudos da Imagem, ETCHEVERRY (2011). O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) circula de 1956 a 1961, com seções dedicadas a vários tipos de artes, entre elas as artes visuais. O SDJB, bem como todo o Jornal do Brasil, passou por mudanças gráficas, feitas principalmente por Amílcar de Castro, tornando-o mais moderno.

Foi realizada uma entrevista²⁰ com Fabiana de Barros, filha de Geraldo de Barros. Artista como o pai, Fabiana está interessada em perpetuar a obra de seu pai, e para tanto não se cansa de explicar tanto o seu processo criativo, quanto o contexto histórico no qual ele estava inserido.

Foi feita uma exaustiva revisão bibliográfica sobre os fotógrafos em estudo, mas não resultou em muitos textos, visto que existe pouco material publicado sobre eles²¹. No entanto, o trabalho de Geraldo de Barros apresenta um número maior de referências literárias, inclusive porque sua carreira foi voltada para outras áreas das artes plásticas. Assim, é de grande importância o livro *Fotoformas*, que reúne as fotografias de Barros realizadas no período em estudo. Ele não apenas reúne as imagens, mas divulga textos de diversos críticos de grande importância para o entendimento deste trabalho. Sob o título de “Fortuna Crítica”, é apresentado um texto da época, o de Pietro Maria Bardi, publicado originalmente no folder da exposição Fotoforma, de 1950²². Além desse, textos publicados em catálogos de exposições, como os de Radhá Abramo²³, Paulo Herkenhoff²⁴, Eugen Gomringer²⁵ e Adon Peres²⁶ estão nessa reunião crítica a respeito do trabalho de Geraldo de Barros. Foi possível verificar como na época e mais recentemente foram recebidas suas fotografias e as significações construídas em torno delas.

Ganha destaque o trabalho de Paulo Herkenhoff, crítico e curador de arte, que busca analisar o trabalho de Geraldo de Barros em um contexto de renovação da fotografia no período pós-guerra. Segundo o autor, “Geraldo de Barros será um dos artistas que introduzirá o conflito inicial entre o figurativismo e estará entre os que alçam os movimentos de arte concreta ao plano da teoria” (HERKENHOFF in BARROS, 2006, p. 155).

20 Entrevista realizada pela autora em 19 de julho de 2011, em São Paulo.

21 Recentemente publiquei um artigo de revisão sobre Barros e Oiticica Filho, nos Anais do Museu Paulista. Cf.: ETCHEVERRY (2010)

22 Texto publicado no folder da exposição *Fotoforma*, realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 1950.

23 Publicado no catálogo da exposição *Geraldo de Barros: 12 Anos de Pintura 1964 a 1976*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1977.

24 Deste autor existem dois textos, um de 1989, escrito para o catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, intitulado “*Geraldo de Barros – a renovação e a constância*” e outro publicado no jornal Folha de São Paulo, em 23 de outubro de 1987, intitulado “*A Imagem e o Processo*”.

25 Texto escrito para a exposição de Geraldo de Barros na Galeria Tschudi, em Glaris, Suíça, em 1987.

26 Texto publicado no catálogo da exposição *Forma Brazil*, realizada na Américas Society, Nova York, em março de 2001.

A dissertação de mestrado de Heloísa Espada Lima, intitulada *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*, é de grande importância para esta pesquisa. Dividida em três partes, esta dissertação aborda a cena artística paulistana do pós-guerra, o trabalho das *Fotoformas* e a inserção de Barros no que ela chama de “sistema da fotografia”. Pesquisadora criteriosa, a autora reuniu uma série de documentos da época, traçando um histórico da carreira de Barros, a fim de entender o meio no qual ele cria esta série fotográfica. É um trabalho fundamental na reunião de dados e informações sobre o fotógrafo.

A respeito do trabalho fotográfico de José Oiticica Filho dois autores se destacam: Annateresa Fabris e Antonio Fatorelli. Fabris é autora de um artigo intitulado “*A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947-1995)*”²⁷, no qual faz um ensaio crítico a respeito das experimentações fotográficas de Oiticica Filho, vinculando-o ao movimento pictorialista. Há, neste texto, uma explicação sobre o processo de criação das três séries fotográficas, que envolvem diferentes problemas dentro da teoria da fotografia. Neste artigo, Fabris parte da entrevista de 1958 concedida a Ferreira Gullar, para traçar o seu percurso na fotografia. Em um dos excertos escolhidos pela autora, de um texto retirado da revista *Fotografia*, o fotógrafo explica, de certa forma, sua escolha pela fotografia abstrata:

“A missão da arte, em geral e muito em particular da arte fotográfica, é, a meu ver, “elevantar, espiritualizar”²⁸, tornando “irreal ou quase irreal”, os fatos de coisas banais da vida. Daí a minha aversão aos quadros que materializam, tornando ainda mais banais, mais terra terra, os fatos e coisas da grande vida que nos cerca.” (FABRIS, 1998, p. 69)

Antonio Fatorelli, professor do departamento de Comunicação da UFRJ, analisa o trabalho abstrato de Oiticica Filho dentro de um contexto de afastamento do ideal de reprodução do real, que a fotografia adquire desde seu surgimento. Fatorelli inicia o artigo *José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira* fazendo um resumo da trajetória artística do fotógrafo. Assim,

“Oiticica refez, ao longo de sua trajetória de fotógrafo, o percurso realizado pelos principais movimentos fotográficos precedentes, apresentando e posteriormente superando, sucessivamente, os princípios da fotografia científica, da prática pictorialista e da estética purista moderna.” (FATORELLI, 2000, p. 141)

27 Esse artigo foi primeiramente publicado na revista *Imagens*, em 1998, e recentemente reeditado no livro *Fotografia e arredores*, de 2009. Ver bibliografia.

28 Vale dizer que a missão espiritual da arte permeou as concepções de artistas desde o Simbolismo até as abstrações do século XX.

A respeito da relação da fotografia de Oiticica com o real, Fatorelli diz o seguinte: “o ponto em comum que perpassa as aventuras de Oiticica, como assinalou seu filho Hélio, situa-se em uma suspeita acerca do estatuto da realidade e do papel do fotógrafo nos termos das definições pautadas até então” (FATORELLI, 2000, p. 146). Assim, neste texto é possível encontrar uma análise do percurso de José Oiticica Filho rumo a sua última fase, das abstrações. O autor apresenta uma visão linear do percurso artístico de JOF que, apesar de condizente com o primeiro momento de sua carreira, não se encaixa em sua última fase – as *Derivações* e as *Recriações* são experiências concomitantes.

Paulo Herkenhoff, no catálogo da exposição “*José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50*”, organizada pelo Setor de Fotografia da Funarte em 1984, identifica quatro fases na fotografia de Oiticica Filho. Para ele, existe o fotógrafo utilitário (que fotografa insetos no Museu Nacional), o fotoclubista, o abstrato e o concreto. Assim, o autor identifica, ao longo das várias séries fotográficas, características em comum, que permitiram a criação de tais categorias. No entanto, elas muitas vezes se diluem, sendo difícil diferenciar, principalmente o fotógrafo abstrato daquele concreto.

O livro de Helouise Costa e do Renato Rodrigues da Silva, intitulado *A fotografia moderna no Brasil*, é muito importante para a história da fotografia brasileira. Neste livro, é traçado um panorama da fotografia produzida pelo Foto Cine Clube Bandeirante, seus principais associados e a importância deles para a formação de uma estética fotográfica moderna. Geraldo de Barros e José Oiticica Filho ganham algum destaque nesse processo, mas são apresentados como casos à parte, pois abandonam a figuração. Este livro, é importante mencionar, tem duas edições diferentes entre si. Na primeira, de 1995, aparecem fotografias de José Oiticica Filho, com análises feitas pelos autores. Na segunda edição, de 2004, estas imagens e análises tiveram de ser suprimidas devido a direitos autorais, o que faz com que ambas as edições sejam necessárias para esta pesquisa.

O livro *Labirinto e Identidades*, escrito por Rubens Fernandes Júnior, traça um panorama da fotografia brasileira, da década de 1940 até a década de 1990. O autor, como já foi citado anteriormente, dá um grande valor a Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, como sendo os principais introdutores da modernidade na fotografia brasileira.

O livro *Fotografia e Viagem*, de Antonio Fatorelli, também traz algumas informações a respeito da fotografia brasileira, atrelando o trabalho de Oiticica ao de fotógrafos contemporâneos, que o teriam como referência. Assim, Fatorelli afirma o seguinte:

"Entretanto, a influência mais importante decorrente da postura ao mesmo tempo crítica e plural de Oiticica, localiza-se na emergência de um movimento fotográfico, a partir dos anos 80, denominado de fotografia-matéria, ou de pós-fotografia, do qual participam fotógrafos como Rosângela Rennó e Antonio Sagesse (...)" (FATORELLI, 2003, p. 151)

No texto *José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira*, Fatorelli é positivo em relação às diferentes fases do fotógrafo. Para ele, este movimento é decorrente de um espírito investigativo, que procurava diferentes soluções plásticas para determinados problemas – a postura crítica e plural de JOF. A análise de Fatorelli busca inserir a obra fotográfica de Oiticica Filho dentro do panorama maior da história da fotografia, e do embate que esta trava entre o estatuto de realidade e a prática de experimentações.

É importante ressaltar que, devido à ausência de muitos referenciais teóricos acerca das fotografias em estudo, precisamos nos apoiar sobre o material existente. Assim, tais autores aparecerão inúmeras vezes ao longo do texto, servindo ora como suporte ora permitindo uma análise crítica de suas ideias.

A fotografia de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho vem atrelada às questões relativas ao fotoclubismo e ao pictorialismo e, nesse caso, torna-se importante o livro de Maria Teresa Bandeira de Mello, intitulado *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*, no qual a autora apresenta um panorama da fotografia brasileira de cunho pictorialista. Sobre o Foto Cine Clube Bandeirante, além do livro de Helouise Costa, existem dois artigos²⁹ escritos por Vanessa Sobrino Lenzini, bem como sua dissertação em História pela Unicamp, “*Noções do moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)*”. Em seus trabalhos ela procura analisar o que chama de “faces do moderno” na fotografia do FCCB. A partir das ideias divulgadas nos Boletins do FCCB, a autora busca entender o que era considerado moderno na fotografia na década de 1950.

Dois autores foram de suma importância por trabalharem especificamente com o termo *fotografia abstrata*. Barbara Savedoff (2010), no livro *Transforming Images*, focaliza a

²⁹ Os artigos são: Crítica fotográfica no Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante, 1948-1953 e Faces do “moderno” na fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante (1948-1951).

ideia de fotos que se transformam em outras figuras que não se assemelham ao referente, ou que causam algum tipo de ilusão visual. A mesma autora, em artigo intitulado *Documentary authority and the art of photography*, entende que a fotografia traz em si, desde seu nascimento, a ideia de autoridade documental, devido à sua semelhança com os objetos fotografados. Savedoff procura, então, momentos em que tal autoridade é questionada, encontrando, assim, as fotografias abstratas e as fotografias surreais. Lyle Rexer (2009), crítico de arte norte-americano, em livro-catálogo resultado da exposição *The edge of vision: the rise of abstraction in photography*, trabalha a ideia de que fotografias abstratas foram criadas desde o início da fotografia, primeiro de modo involuntário, por questões técnicas e, posteriormente, de modo voluntário, por motivos artísticos. Rexer (2009) parte, então, do século XIX, chegando até os dias de hoje, com exemplos bastante interessantes.

A partir das fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho, buscou-se problematizar sua criação, partindo de reflexões norteadoras iniciais: como e porque elas vieram a ser praticadas no Brasil da década de 1950? Em que condições técnicas e relativas à visualidade elas foram produzidas? Como podemos pensar a respeito dessas fotografias abstratas, tão singulares em relação à fotografia entendida como tradicional e conectada com o referente? Que relação tais imagens mantêm com as artes visuais do período e com a própria história da fotografia?

Esta pesquisa foi norteada pelo objetivo geral de estudar as fotografias abstratas – aquelas em que o referente ou não é identificável, ou é identificado com dificuldade – de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho, criadas entre os anos 1950 e 1964. A partir desse objetivo, apresentado de modo geral, foram pensados os seguintes objetivos específicos: (1) compreender de que modo os movimentos artísticos ligados à abstração, como o Construtivismo russo e o Concretismo brasileiro, são apropriados pelos fotógrafos; (2) entender de que modo as práticas de tais vanguardas artísticas em relação à abstração podem ser percebidas nas fotografias em estudo; e (3) refletir sobre as diferentes temporalidades que podem ser verificadas nas imagens de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho, tanto em relação à própria história da fotografia, quanto em relação à história da arte.

Assim, foram organizados os três capítulos dessa tese de Doutorado. O primeiro capítulo trata da *História da Fotografia*, enfatizando quatro pontos:

1. Uma introdução biográfica de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, enfatizando suas formações e trajetórias artísticas;
2. A história dos foto clubes, entendidos como espaços de encontro e de formação, e sua importância na trajetória dos fotógrafos em estudo;
3. A problematização sobre os espaços expositivos voltados à fotografia: espaços de foto clubes e espaços de arte, e os locais nos quais os fotógrafos expuseram,
4. Por fim, um estudo sobre as possíveis referências fotográficas usadas por Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, enfatizando a Nova Visão e a Fotografia Subjetiva, movimentos fotógrafos experimentais, que dialogam com as fotografias em estudo;

O segundo capítulo é voltado para o tema da *abstração*, tanto em relação às artes visuais quanto em relação à fotografia. Foi dividido em duas partes:

1. Abstração nas artes visuais, buscando analisar o surgimento da arte abstrata, sua articulação em diferentes movimentos artísticos (Suprematismo, Construtivismo, De Stijl, Concretismo). Procuramos compreender também os diferentes conceitos utilizados para a definição do que é arte abstrata, bem como a analisar os estudos de cor, luz e linha;
2. O problema da conceituação da abstração em relação à fotografia. Em um primeiro momento, foi traçado um histórico da utilização do termo *fotografia abstrata*, assim como as críticas a ele. O segundo momento foi dedicado a entender a fotografia que transforma o objeto fotografado em algo não passível de identificação pelo observador, buscando exemplos de imagens e de autores que trabalham com tal questão.

O terceiro e último capítulo dedica-se ao estudo aprofundado das fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho, sendo o mesmo dividido em uma seção geral, intitulada *Fotografias*, que foi subdividida de acordo com as séries fotográficas estabelecidas pelos próprios fotógrafos. Buscamos, então, apresentar as fotografias abstratas a partir de seus processos de criação, tecendo comparativos com outras fotografias e obras de arte que

trabalham princípios semelhantes, além de cotejarmos as imagens com textos dos próprios autores e estudos efetuados por pesquisadores e críticos de arte a respeito de suas imagens. Foram analisados alguns elementos, como textura, repetição e linhas, que aparecem nas diferentes classificações criadas por Geraldo de Barros e José Oiticica Filho para suas próprias fotografias.

2. APONTAMENTOS PARA A HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA: DO PICTORIALISMO À FOTOGRAFIA MODERNA

“A fotografia não revela o mundo como um todo, mas como uma versão dele, cuidadosamente editada. Ela não está presa à verdade em qualquer circunstância que seja, pois está ligada a uma opinião, o que, aliás, a faz mais humana do que mecânica. Além do mais, a fotografia tem o poder de transmitir os dados visuais não como o olho os percebe, mas como o cérebro os desenvolve, isto é, como um produto intelectual acabado”.

Vik Muniz³⁰

A fotografia brasileira vem sendo estudada com rigor acadêmico há pelo menos trinta anos³¹. Se considerarmos que a fotografia surge em 1839, e que em menos de um ano depois o Brasil recebe esta nova técnica, estudamos a história da fotografia há muito pouco tempo. A maior parte dos estudos desenvolvidos nos últimos trinta anos dedica-se especialmente à fotografia do século XIX, buscando inventariar os profissionais responsáveis pela introdução de tal prática no país, bem como sua contribuição no registro documental de cidades e da natureza brasileira. Poucos são os que aventuraram-se a estudar o século XX, mas, felizmente, já contamos com vários trabalhos sobre a fotografia moderna brasileira, principalmente.

Seria interessante para o escopo desta pesquisa, em um primeiro momento, buscar artistas que tenham, antes da dita fotografia moderna brasileira, realizado uma prática fotográfica voltada ao experimental. Neste caso, o fotógrafo Valério Vieira é exemplar³². Sua obra mais conhecida, os *30 Valérios*, de 1901, é uma fotomontagem em que o fotógrafo aparece trinta vezes, realizando diferentes funções na cena de um sarau. É conhecido também por ter feito o primeiro panorama da cidade de São Paulo, em 1905 – tinha 11 metros de

30 MUNIZ, Vik. **Reflex**: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 21.

31 Estamos pensando aqui nas primeiras pesquisas de Boris Kossoy. Entretanto, temos ainda o precursor Gilberto Ferrez que, em 1946, publica um ensaio intitulado “A fotografia no Brasil” (MENDES, 2003).

32 Antes de Vieira, o estúdio de Carneiro e Gaspar, em 1865, criou duas *cartes de visite*, uma de Dom Pedro II e outra da Imperatriz Thereza Christina, nas quais, através de fotomontagem, os dois simulavam conversas consigo mesmos.

comprimento. Este não resistiu aos anos, restando apenas o panorama feito em 1922. Tanto o caso da fotomontagem quanto o do panorama mostram o quanto Valério Vieira interessava-se e pesquisava a prática fotográfica, buscando um tipo de experimentação que seria mais característico em décadas posteriores.

Já nas décadas de 1930, 40 e 50, temos dois importantes representantes da fotomontagem no Brasil: Jorge de Lima³³ (1893-1953), atuando nas primeiras duas décadas, e Athos Bulcão (1918-2008), na década de 1950. O primeiro era poeta e pintor, e o segundo, artista plástico. Tadeu Chiarelli (2003) classifica as fotomontagens destes dois artistas³⁴ como sendo de derivação surrealista. Segundo o autor, “nelas será vista a mesma inquietante procura de criação de espaços oníricos, lugares improváveis, onde figuras estranhas colocam-se como personagens de alegorias quase impossíveis de serem decodificadas objetivamente” (CHIARELLI, 2003, p. 73).



Figura 1: Jorge de Lima. O julgamento do tempo, 1943.

Fonte:
<http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>



Figura 2: Athos Bulcão. A invasão dos marcianos, 1952.

Fonte: <http://www.fundathos.org.br>

33 Sobre Jorge de Lima, sugiro a visita ao site: <http://www.apinturaempanico.com/>. Ver também Annateresa FABRIS (2010).

34 Chiarelli também analisa as fotomontagens de Alberto da Veiga Guignard, pintor modernista de grande calibre, que igualmente ocupou-se de fotomontagens.

Acerca das práticas fotográficas pouco tradicionais, ou seja, não voltadas ao puro realismo figurativo, Tadeu Chiarelli afirma o seguinte:

“Entre o final da segunda década do século XIX e o final dos anos 1940, os raros artistas que timidamente enveredaram para a abstração – ou mesmo para poéticas figurativas pouco ou nada aderentes à figuração positiva do “homem brasileiro” -, foram devidamente desencorajados ou relegados a um plano secundário dentro do panteão modernista” (CHIARELLI, 2003, p. 67).

A criação artística desta época, além de estar atrelada ao real, materializado nos retratos e nas paisagens (urbanas ou rurais) – temas estes preferidos no período citado pelo historiador – rechaça tentativas de fuga em direção à experimentação. O resultado esperado da fotografia era o que tornava possível identificar aquilo que fora fotografado, e mais, identificá-lo como não fictício.

Afora estas experimentações isoladas, é preciso pensar também no peso que os foto clubes exerceram no Brasil, pois Geraldo de Barros e José Oiticica Filho são filhos deste ambiente. Primeiro, entretanto, vejamos mais atentamente a biografia dos fotógrafos, e, depois, o campo fotográfico.

2.1. OS FOTÓGRAFOS: GERALDO DE BARROS E JOSÉ OITICICA FILHO

José Oiticica Filho (1906-1964) e Geraldo de Barros (1922-1998) 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 as quais geram resultados estéticos semelhantes.

Geraldo de Barros e José Oiticica Filho são dois importantes fotógrafos brasileiros, que atuaram entre o final da década de 1940 e a década de 1960. Em comum, compartilham o apreço pela experimentação na fotografia, a participação no movimento fotoclubista 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 Brasil³⁵, e José Oiticica Filho era professor de entomologia.

2.1.1. Geraldo de Barros (1923-1998)



Figura 3: *Geraldo de Barros. Auto-retrato, 1949. Fonte: JUNIOR, Rubens Fernandes. Sobras: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006.*

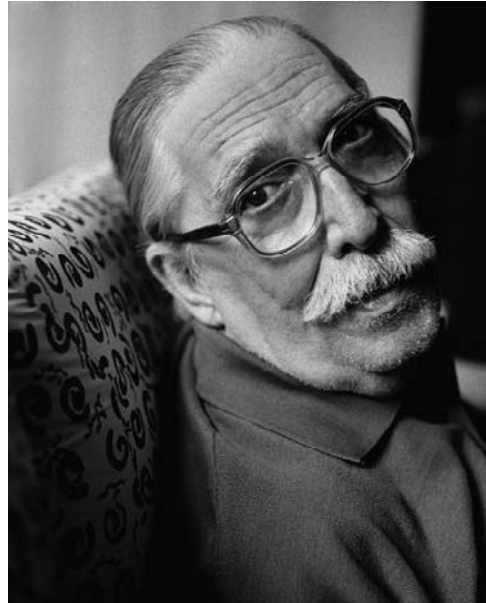


Figura 4: *Geraldo de Barros, 1998. Fonte: <http://tinyurl.com/267oh44>*

Geraldo de Barros nasceu em Chavantes, município do interior de São Paulo, no ano de 1923. Por volta de 1945 inaugurou seus estudos nas artes visuais, especificamente com a pintura e o desenho, na Associação Paulista de Belas Artes, em São Paulo. Fundada em 1942 por Torquato Bassi³⁶, era considerada uma instituição de cunho tradicional, com o ensino ligado às regras de representação naturalista (LIMA, 2006). Lá, Barros fazia desenhos com modelos vivos, desenvolvendo suas habilidades no desenho tradicional.

35 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). Entrevista em anexo.

36 Torquato Bassi (1880- 1967) foi pintor, escultor e decorador. Organizou em 1911 a Exposição Brasileira de Belas Artes do Liceu de Artes e Ofícios; em 1928 criou o Grupo Almeida Júnior; em 1942 fundou a Associação Paulista de Belas Artes e, finalmente, em 1960 foi um dos fundadores do Prêmio Álvares Penteado.

Entre os anos de 1945 e 1947 estudou pintura com Colette Pujol³⁷, Clóvis Graciano³⁸ e Yoshida Takaoka³⁹. Com Colette Pujol, é provável que Barros tenha estudado pintura e desenho na Escola de Belas Artes de São Paulo, em 1945, visto que no ano seguinte ela viajaria para a Europa, com uma bolsa de estudos concedida pelo governo francês, retornando ao Brasil apenas em 1949. Esta pintora dedicava-se à pintura de paisagens, tendo como guia os postulados do Impressionismo (LIMA, 2006). No mesmo ano de 1945 Barros frequentou o atelier de Clóvis Graciano, integrante do Grupo Santa Helena⁴⁰. Por fim, no final de 1946, tornou-se aluno do pintor japonês Yoshia Takaoka, especializado na pintura de casas e de auto retratos, também membro do Grupo Santa Helena desde 1931. As aulas deste artista eram muito concorridas, e Barros teve que esperar alguns meses até conseguir uma vaga. O fotógrafo deixou o seguinte depoimento sobre as aulas:

“Devo praticamente tudo que sou a esse homem. (...) foi para mim o mestre adorado. O pai. Estudar com ele, absorver suas lições, tanto de estética, cultura, pintura e coisas da vida (e que vida!) foi a coisa mais importante que me aconteceu”. (BARROS apud MORAIS, 1982, p. 102)

Em 1946, Barros expôs no Salão Nacional de Belas Artes de São Paulo. Foi o início de suas participações em exposições de artes no país. Nesse mesmo ano, fez suas primeiras fotografias, com uma câmera de sua própria construção. Podemos notar que a experimentação com fotografia sempre foi do seu interesse, passando inclusive pela manufatura da câmera fotográfica.

Em 1947 fundou o Grupo XV⁴¹, junto com outros pintores, tais como Flávio Shiró⁴², Athaide de Barros⁴³ e Antônio Carelli⁴⁴, além do próprio Takaoka. Foi através de Athaide de Barros, que aspirava tornar-se fotógrafo profissional, que Geraldo de Barros conheceu a

37 Colette Pujol (1913-1999), foi pintora, desenhista e professora.

38 Clóvis Graciano (1907-1988), foi pintor, desenhista, cenógrafo, gravador e ilustrador. Em 1948, foi sócio-fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Permaneceu sempre fiel ao figurativismo, com ênfase em temas sociais.

39 Yoshia Takaoka (1909-1978), foi pintor, desenhista, caricaturista e cenógrafo. Veio para o Brasil em 1925 com a família, para trabalhar nas lavouras de café.

40 O Grupo Santa Helena era uma reunião de artistas, que, a partir da década de 1939, reuniam-se nos ateliês de Francisco Reboló e Mario Zanini. Cf.: ZANINI (1991).

41 O Grupo XV era uma associação de artistas plásticos cuja principal orientação era o expressionismo. Dividiam as despesas com modelos e com o aluguel de uma sala comercial.

42 Flávio Shiró (1928) nasceu no Japão. Veio ao Brasil em 1932, instalando-se com a família no Pará. É gravador, pintor, desenhista e cenógrafo.

43 Athaide de Barros (1920), pintor e desenhista.

44 Antônio Carelli (1926), pintor, desenhista e professor.

fotografia. Também foi ali que montou um laboratório fotográfico pela primeira vez, junto com Athaíde de Barros. Nesse grupo, Takaoka era a figura central e o Expressionismo era a sua principal referência. Também nesse ano passou a freqüentar um núcleo de artistas que se reunia em torno de Waldemar Cordeiro⁴⁵, e que, posteriormente daria origem ao Grupo Ruptura (LIMA, 2006).

Por volta de 1948, Barros conheceu o crítico de arte Mário Pedrosa, que o introduziu às teorias da Gestalt. A pesquisadora Otília Beatriz Fiori Arantes, em texto sobre a crítica de Mário Pedrosa, afirma que através de seu interesse pela interferência da consciência na criação da obra de arte “nosso crítico irá ao encontro das teorias da Gestalt para explicar o caráter ao mesmo tempo afetivo e ordenado (objetivo) da forma (ele se manterá sempre muito reticente em relação à psicanálise)” (ARANTES, 2004, p. 58). É a partir deste tipo de interesse que Pedrosa aproxima-se das experiências artísticas com doentes mentais, como a que acontece no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Engenho de Dentro, sob coordenação da psiquiatra Nise da Silveira⁴⁶. Segundo Lima (2006), Geraldo de Barros frequentou o ateliê de artes do Hospital Pedro II entre 1949 e 1950, anos em que criou as *Fotoformas*.

Em 1949, ingressou no Foto Cine Clube Bandeirante. Sua associação a este clube ficou registrada em sua ficha de inscrição, datada de 17 de maio de 1949, sob o número 633. Nas observações desta ficha, consta que Barros estava licenciado, por tempo indeterminado, a partir de 31 de janeiro de 1951⁴⁷. Isso mostra que sua participação fotoclubista foi rápida, embora importante em sua produção fotográfica. Fabiana de Barros (2011) enfatiza a participação de seu pai no FCCB, afirmando que “ele precisava desse ambiente para ser transgressor. (...) Ele nasce lá, é lá que ele vai conhecer o Manarini” (BARROS, 2011). Ela afirma também que Geraldo de Barros se deu “muito mal [no FCCB]. Os únicos que entendiam ele eram o Manarini, o Gaspariam, o Farkas – eram os três amigos. O resto queria matar ele. E eles falavam: cuidado, o louco está chegando!” (BARROS, 2011).

45 Sobre Waldemar Cordeiro, ver COSTA (2002).

46 Sobre Nise da Silveira ver FRAYZE-PEREIRA (2003).

47 Barros foi demitido do Foto Cine Clube Bandeirante em 1962, por falta de pagamento. Isto era bastante comum entre os membros do clube, pois, na medida em que eles iam se desinteressando das atividades clubísticas, simplesmente deixavam de aparecer e de pagar as mensalidades.

Em 1950, Barros é convidado a montar junto com Thomaz Farkas o laboratório de fotografia do Museu de São Paulo, museu que havia sido inaugurado em 1947⁴⁸. Assim, entre o laboratório do Masp e o do Grupo XV, Barros pôde elaborar o conjunto de imagens que veio a ser exibido na exposição *Fotoformas*, no Masp, em 1951. De acordo com Fabiana de Barros (2011), Geraldo de Barros conheceu Pietro Maria Bardi por intermédio de Mario Pedrosa, e Bardi o teria convidado a montar o laboratório de fotografia. “E como agradecimento, falou: 'você pode fazer uma exposição aqui'. E o Bardi adorava as fotos dele” (BARROS, 2011).

É a partir de 1951 que Barros abandona por muitas décadas a fotografia⁴⁹, para dedicar-se à pintura e ao design de móveis. Nesse ano o artista vai a Paris, com uma bolsa de estudos. Dedicar-se, então, à gravura e ao desenho. Fabiana de Barros (2011) explica do seguinte modo a exposição *Fotoformas* e a viagem de estudos de seu pai:

“Em 1951 ele quer por toda a lei fazer a exposição no Masp, de *Fotoformas*. Com essa exposição ele ganha uma viagem para estudar em Paris. O Assis Chateaubriand, que dava esse prêmio, uma bolsa do governo francês, quer que ele vá para os Estados Unidos para estudar fotografia. Ele diz que não, “eu sou pintor, sou artista plástico. Para mim, com a fotografia já fiz tudo o que queria, já esgotei. A minha visão de fotografia é a pintura”. Ele fazia uma foto pensando num quadro ou numa gravura. 'Então quero estudar pintura em Paris’” (BARROS, 2011).

Em 1952 é um dos signatários do Manifesto Ruptura, iniciando sua trajetória de artista concretista. Segundo Rubens Fernandes Júnior (2006), “a noção de industrialização do gesto artístico” permeou seu trabalho dessa época.

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

48 Este laboratório funcionava na rua Sete de Abril, no prédio dos Diários Associados (FERNANDES JÚNIOR, 2006).

49 Barros recomeça a trabalhar com fotografia na década de 1990, depois de ter sofrido um derrame cerebral, sendo auxiliado por uma assistente. O resultado destes trabalhos pode ser visto no livro *Sobras* (2006).



Figura 5: Geraldo de Barros e cartaz comemorativo do IV Centenário de São Paulo. Fonte: BARROS (2006 b).

Em 1951 foi criado o Instituto de Arte Contemporânea (IAC)⁵⁰, no Masp, por iniciativa do então diretor do museu, Pietro Maria Bardi. Segundo Lucy Niemeyer (1998),

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

Por iniciativa de Bardi e sob coordenação da arquiteta Lina Bo Bardi, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), do MASP, foi semente do ensino do design de nível superior no Brasil. (NIEMEYER, 1998, p. 64). Entre os alunos constam figuras como Alexandre Wollner e Antônio Maluf, entre outros. Os professores eram “expoentes em suas áreas, como Roberto Sambonet, Lasar Segall, Roger Bastide e Max Bill” (NIEMEYER, 1998, p. 64). Geraldo de Barros não foi aluno, ao que tudo indica, dos cursos do IAC, mas foi convidado por Max Bill a estudar na escola de Ulm de 1954 a 1958. Barros repassou sua bolsa, que coube ao seu

⁵⁰ Neste trabalho optamos por não entrar no assunto do ensino dito oficial do design no Brasil, que teria acontecido apenas com a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, em 1963. Esteve à frente desta escola Alexandre Wollner, que ali implantou os preceitos do ensino do design aprendidos em seu período de estudos em Ulm. Sobre o assunto, ver MORAES (2006), NIEMEYER (1998) e MELO (2008). Geraldo de Barros não participou, tanto quanto foi possível perceber, da ESDI, embora deva ter tomado conhecimento de sua implantação por ser amigo de Wollner.

amigo Alexandre Wollner (NIEMEYER, 1998), com quem, posteriormente, abriria o primeiro escritório de design do Brasil.

Sobre sua ida à Escola de Ulm, Alexandre Wollner narra o seguinte:

“(...) Quando o Max Bill veio ao Brasil, perguntou ao Bardi se algum brasileiro poderia ir à Escola de Ulm, ao que ele respondeu: “Tem o Geraldo de Barros...” - que trabalhava no laboratório de fotografia do museu, tinha mais envolvimento com projetos de design, tinha vencido o concurso de cartazes do IV Centenário - “e tem o Alexandre aqui”. O Geraldo foi escolhido mas não pode ir: era recém-casado, tinha acabado de voltar de uma temporada de estudos em Paris, era funcionário do Banco do Brasil e não queria perder a aposentadoria. Então o Bardi e o Geraldo me indicaram. Fiz uma pequena entrevista e – não sei por quê – fui aprovado”. (WOLLNER apud STOLARSKI, 2005, p. 38)

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

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

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

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

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

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

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

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



Figura 6: Geraldo de Barros. Cadeiras Unilabor, 1954-1961. Fonte: FAVRE (2006)

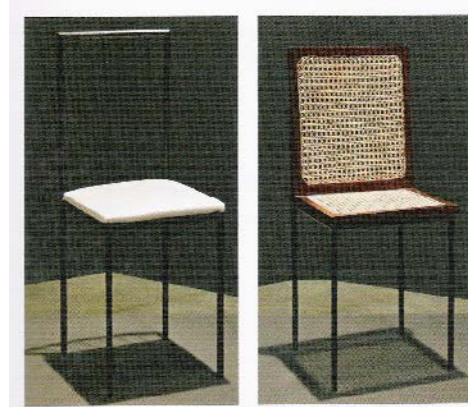


Figura 7: Geraldo de Barros. Cadeira GB01, 1954. Unilabor. Ferro. Acervo Dpot. Fonte: STOLARSKI (2006)

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

Complementando a reconstituição da I Exposição Nacional de Arte Concreta, esta mostra examina o panorama das influências concretas no comportamento do design

brasileiro em torno de 1956 (ainda que a maioria dos projetos tenha sido produzida depois desse ano referencial), mais precisamente no período que vai de 1948 (pós-guerra) a 1966 (primeiros anos da ditadura militar). (STOLARSKI, 2006, p. 199)

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

No retorno de Alexandre Wollner ao Brasil, em 1958, ele, Barros, Ruben Martins e Walter Macedo fundaram o primeiro escritório de design do país, o *forminform*⁵¹. Segundo Stolarski (2008, p. 225), “o forminform funcionou como um ponto de encontro para os designers que começavam a se dedicar ao desenho de identidades”. A primeira coisa que fizeram foi a identidade visual da Unilabor, local cedido por Geraldo de Barros, onde tiveram inicialmente seu escritório (STOLARSKI, 2008).

No ano de 1964, Geraldo de Barros sai da Unilabor e funda a Hobjeto, junto com Aluísio Bioni⁵², na qual trabalhou até sofrer a primeira de suas isquemias. Os móveis eram marcados pelo uso inteligente dos materiais, utilizando madeiras como o jacarandá⁵³, bem como pela normatização da produção em série. Segundo Michel Favre,

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

O que podemos perceber ao analisar a trajetória artística de Geraldo de Barros é sua coerência com um projeto artístico voltado para o social e mesclado ao industrial. Neste ponto, Barros é coerente também com o projeto nacional desenvolvimentista da época.

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

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

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

Quando este momento passa, ele soube perceber qual era o próximo caminho, e seguir por ele com bastante sucesso.

2.1.2. José Oiticica Filho (1906-1964)

José Rodrigues Leite e Oiticica Filho nasceu em 28 de fevereiro de 1906, no Rio de Janeiro. Filho de Francisca Bulhões Leite e Oiticica e José Rodrigues Leite e Oiticica, professor de Letras e anarquista conhecido, tinha a casa frequentada por personagens famosos da intelectualidade brasileira, tais como Coelho Neto, Viriato Correia e Monteiro Lobato. Seu pai foi professor de Antônio Houaiss e Manuel Bandeira. Seu avô foi Deputado e Senador da República⁵⁴.



Figura 8: José Oiticica Filho. Fonte: José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.



Figura 9: Auto-retrato de José Oiticica Filho. Fonte: José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.

Filho mais moço de cinco irmãs, José Oiticica Filho⁵⁵ vem de uma família tradicional, que prezava a intelectualidade e a criatividade. Seu pai também escrevia poesias parnasianas e sua irmã, Sônia Oiticica, foi atriz de cinema e televisão, participando de várias montagens de

⁵⁴ Francisco de Paula Leite e Oiticica (1853-1927) foi advogado, Deputado Federal (1891 a 1893) e Senador (1894-1900) pelo Estado de Alagoas.

⁵⁵ A partir de agora, será mencionado também por suas iniciais, JOF.

Nelson Rodrigues. Foi casado com Angela Oiticica, com quem teve os filhos Cesar, Cláudio e Hélio Oiticica, todos envolvidos com o campo das artes visuais.

Com isto podemos entender como Oiticica Filho foi estimulado, desde a infância, a construir sua trajetória artística e intelectual. Suas atividades profissionais giravam em torno de outros assuntos, que não os fotográficos ou artísticos. Em 1930, José Oiticica Filho formou-se engenheiro mecânico e eletricitista pela Escola Nacional de Engenharia⁵⁶.

Desde 1928, exercia o cargo de professor de matemática no Colégio Jacobina, tendo lecionado nesta instituição até 1962. De 1932 a 1937, e depois novamente em 1942, lecionou matemática e ciências no Colégio Pedro II. Em 1937, foi professor da disciplina de matemática na Faculdade Nacional de Medicina. De 1943 a 1964, Oiticica Filho trabalhou no Museu Nacional da Universidade do Brasil, como zoólogo especializado. É nesta época que surge seu interesse por fotografia. Sua primeira exposição fotográfica, *Luz dançante*, coincide com seu ingresso no Museu.

Nos anos de 1947 e 1948, com renovação em 1949, José Oiticica Filho foi contemplado com uma bolsa *Guggenheim Fellowship*⁵⁷, para realizar pesquisa no United States National Museum. De lá, envia para o Foto Cine Clube Bandeirante suas *Cartas de Washington*⁵⁸, nas quais dá conta da situação da fotografia nos Estados Unidos da América. Ao mesmo tempo, associa-se a foto clubes norte-americanos: National Photography Society (1949), ao Photographic Society of America (1952) e ao Honorary Pictorialists Society (1952). Em 1954, associa-se ao Montreal Salon of Photography, foto clube canadense.

A participação de JOF nas associações fotográficas, como podemos perceber, não se restringia aos foto clubes brasileiros. O circuito de exposições e de discussões fotográficas promovidos por tais ambientes era bastante grande, como podemos perceber ao analisarmos a lista de exposições realizadas pelo fotógrafo, em sua grande maioria coletivas em associações fotográficas. Os fotógrafos enviavam, via o foto clube aos quais eram associados, fotografias

56 Ver OITICICA FILHO, José. *Reforçando os pingos nos ii (II)*. Boletim Foto Cine, ano V, nº 59, abril 1951.

57 A *Guggenheim Fellowship* é uma bolsa concedida desde 1925 pela John Simon Guggenheim Memorial Foundation para aqueles que demonstram uma capacidade extraordinária em produzir conhecimento ou grande habilidade criativa para as artes. O prêmio é dividido entre duas categorias: Cidadãos Norte-Americanos e Canadenses e Cidadão Latino-Americanos e Caribenhos. José Oiticica Filho aparece na lista dos contemplados de 1947, na categoria Biologia, e não está ligado a nenhuma instituição.

58 São ao todo quatro *Cartas de Washington*, publicadas entre o final de 1949 e o início de 1950. Em anexo.

a serem expostas em outros foto clubes, promovendo, assim, tanto o seu próprio nome quanto o do seu clube.

Chama a atenção, neste contexto, o Salão Internacional de Arte Fotográfica da Associação Riograndense de Fotógrafos Profissionais (ou Associação de Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul⁵⁹). Foram quatro participações de José Oiticica Filho em tal salão, a partir de 1952, até 1955. Segundo Rodrigo Massia (2008), a Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul existiu de 1946 a 1954, tempo em que organizou o Salão Fotográfico, contando inclusive com publicação.

Seu filho Hélio Oiticica⁶⁰, importante e reconhecido artista plástico brasileiro, escreveu sobre o interesse inicial de JOF pela fotografia. Segundo seu depoimento,

“(…) Foi justamente de sua pesquisa científica que nasceu seu amor pela fotografia: para uma completa pesquisa sobre *Lepidoptera*, sentiu necessidade de aprender e executar com perfeição a arte fotográfica, e logo o quê!, microfotografia, no campo o que há de mais difícil. 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. De 1945 em diante passa a pesquisar no campo da fotografia (cuja técnica já dominava com desembaraço) e a participar das primeiras exposições internacionais. (...) Sua evolução fotográfica é variada e complexa, levando-o, nos últimos anos, a descobertas bem individuais com suas *Derivações* e *Recriações*, e sua mestria no preto e branco, na “definição” e no “contraste” restam insuperáveis. (...) Com o tempo, tendo como que transformado a fotografia num verdadeiro campo experimental, e após o contato com a arte moderna (Bienais paulistas, grupos de vanguarda, para os quais colaborou com *Fotografias concretas* em 1957, e com as já citadas *Derivações* e *Recriações* posteriormente), passa a pintar, primeiro como acessório aos fotogramas que executava na época, e depois como pintura mesmo (sempre abstrata, geométrica ou não). (...)”. (OITICICA in José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50, 1983).

A partir deste apanhado geral, Hélio Oiticica reflete sobre a trajetória profissional quanto artística de seu pai. Foi a partir da necessidade de fotografar seu objeto de estudo no Museu Nacional que JOF empreendeu seu longo, importante e renomado caminho pelas artes fotográficas. Depois, experimentando com a fotografia, ele entrou em contato com a arte moderna e empreendeu, talvez, o que de mais importante tem em toda a sua obra: a relação entre a fotografia as artes visuais do período.

59 A divergência quanto ao nome da associação surgiu a partir da análise da brochura com a biografia de José Oiticica Filho, publicada pelo Centro de Arte Hélio Oiticica, e da dissertação de Mestrado de Rodrigo Massia (2008), sobre o cenário da fotografia profissional em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950.

60 Sobre Hélio Oiticica, ver FAVARETTO (2000).

Foi como “fotógrafo utilitário⁶¹” que JOF desponta como fotógrafo. Segundo Paulo Herkenhoff, “tratava-se de uma fotografia correta para os fins pragmáticos a que se destinava, sem preocupações com o desenvolvimento da linguagem” (HERKENHOFF, 1983, p. 11). Entretanto, já nestas fotografias iniciais é possível perceber o esmero com a técnica, e, em algumas imagens, o resultado obtido tinha uma “sedutora aparência abstrata”, quando tratava-se de uma ampliação de alguma parte do inseto.



Figura 11: *Lepidoptera*. Fonte: **José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50**. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.



Figura 10: *Genitália de Citheronia Mogya*. Fonte: **José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50**. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.

A partir destas experiências fotográficas, JOF passou a frequentar os principais fotoclubes do país, e a participar de diversas exposições e concursos fotográficos no exterior. Era sócio do Photo Club Brasileiro, mas participava como “consócio” do Foto Cine Clube Bandeirante. Para este fotoclube ele escreveu inúmeros artigos e resenhas bem como organizou pelo menos uma exposição retrospectiva de sua obra⁶².

José Oiticica Filho morreu cedo, não dando chance, possivelmente, à total vazão de sua criatividade. Morreu inesperadamente em 1964, com 58 anos. O Foto Cine Clube Bandeirante noticiou sua morte no boletim nº 143:

“(…) Perde a arte fotográfica brasileira uma de suas mais autênticas glórias. Perde o F. C. C. Bandeirante um dos seus mais valorosos consócios. Já não mais ouviremos o vozeirão amigo comentando com sinceridade e lealdade sem par os próprios trabalhos ou os trabalhos de seus colegas, ensinando, orientando, criticando, sempre

61 As definições “fotógrafo utilitário”, bem como “fotoclubista, abstrato e construtivo”, foram cunhadas por Paulo Herkenhoff (1983), no afã de definir as diversas fases pelas quais JOF teria passado.

62 A exposição foi noticiada pelo Boletim Foto Cine em 1954, na edição de número 88. Nela há uma reprodução do discurso proferido por José Oiticica Filho na ocasião da abertura da exposição.

com as vistas voltadas para o maior aperfeiçoamento, inclusive dele mesmo. Porque Oiticica era um artista acima de tudo honesto consigo próprio (...)" (BFC, 1964, p. 8)

Na mesma edição do Boletim Foto Cine, Fernando Goldgaber⁶³, sócio do fotoclube, escreveu algumas palavras de despedida ao fotógrafo. Definido como “lobo mau de voz grossa”, entretanto tímido, Goldgaber afirmou, a respeito da perenidade da obra de JOF: “mas certeza temos, que por mais de uma geração, ficará o nome, a sua lembrança e seu magnífico exemplo de trabalho e de visão artística” (GOLDGABER, 1964, p. 9).

2.2. OS FOTO CLUBES: ESPAÇOS DE ENCONTRO E DE FORMAÇÃO DO FOTÓGRAFO AMADOR

Os primeiros foto clubes surgem ainda no final do século XIX, como forma de congregar os fotógrafos amadores, difundindo técnicas e organizando exposições. Segundo Michel Poivert (2008, p. 9), “as associações fotográficas participam de um largo movimento em favor de uma prática amadora das artes”. Essa prática amadora é exigente, “com pretensões de elevar suas produções ao nível dos círculos artísticos” (POIVERT, 2008, p. 9). No Brasil, dada a falta de espaços de formação dos fotógrafos – a maioria era autodidata -, os foto clubes tornam-se espaços de aprendizado da prática fotográfica.

A partir da proliferação de câmeras portáteis, principalmente com o advento da Kodak⁶⁴, 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 foto clubes, “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 média – esse também é o caso de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho.

Segundo Castel e Schnapper⁶⁵ (2003) os membros de um foto clube seriam transgressores daquela ideia inicial de que a fotografia seria, essencialmente, um

63 Fernando Goldgaber foi um fotógrafo de bastante projeção principalmente nas décadas de 1960 e 1970.

64 A Kodak lança a câmera Brownie, sua primeira câmera portátil, em 1888 – o slogan era: “Você aperta o botão e nós fazemos o resto”, tornando a prática da fotografia mais acessível a um público mais amplo.

65 Estes autores analisam o funcionamento dos foto clubes existentes na década de 1960, época em que foi encomendado o estudo sobre o campo fotográfico a Pierre Bourdieu.

empreendimento familiar, voltado à integração social. Ao agruparem-se, estas pessoas já não fazem mais “fotos de família”, elas reúnem-se no foto clube com o intuito de “fazer fotografia”. Para estes autores, entre os membros do foto clube há uma valoração do ato fotográfico e uma vontade de fotografar de maneira diferente (CASTEL & SCHNAPPER, 2003). Ainda de acordo com eles,

“Un mismo interés por la fotografía es lo que, em primer lugar, une a los miembros de un club de foto y, además, tienen en común un promedio de práctica superior al del conjunto de la población que hace fotografía. El club ofrece el medio de pasar de una práctica ingenua a una erudita en el interior de un grupo que proporciona recetas y astucias para profundizar en la actividad fotográfica”. (CASTEL & SCHNAPPER, 2003, p. 176)

Os autores identificam, ainda, dois tipos de clubes fotográficos: clubes de fotos “estetizantes”, que temem que sua atividade se degrade em técnica; e os clubes em que os fotógrafos buscam, por meio da técnica, uma nova justificativa à sua atividade. O primeiro envolveria a pequena e média burguesia, ansiosas por fazer parte das classes superiores, já o segundo tipo define práticas fotográficas de camadas mais populares, dotadas de uma percepção original da câmera (CASTEL & SCHNAPPER, 2003).

A fotografia feita pelos membros dos foto clubes seria marcada por uma série de rechaços. Podemos pensar em duas negações principais: a da técnica e a do conteúdo, as quais Geraldo de Barros e José Oiticica Filho subscrevem-se, respectivamente. Enquanto Barros afirma que utiliza a técnica até o ponto em que consegue criar o que tem em mente, Oiticica Filho utiliza-se da técnica apurada, das criações em laboratório, para criar uma negação do conteúdo, fazendo com que a imagem valha por si mesma.

A vontade de elevar as fotografias ao patamar de arte deu origem à voga pictorialista, que esteve presente em boa parte dos foto clubes brasileiros, até pelo menos meados da década de 1940. O surgimento destes dois fatores na história da fotografia (o pictorialismo e o fotoclubismo) tem a ver com a identificação de um período de decadência da fotografia, com a industrialização e a democratização da imagem, tornando a fotografia uma mercadoria padronizada e vulgar (ROUILLÉ, 2009). O foto clubismo e o pictorialismo teriam surgido, segundo seus adeptos, para salvar a fotografia dos males da modernidade. Dentro dessa perspectiva, haveria uma ideia de linearidade (ou de evolução) da prática fotográfica, quando o que se observa, de fato, é a coexistência de diferentes modos de se fotografar e de se entender a fotografia.

2.2.1. Raízes da experimentação: pictorialismo

O pictorialismo buscava aproximar a fotografia das artes visuais. Através de estratégias os mais diversos, os fotógrafos tentavam recriar nas fotografias a atmosfera presente nas pinturas. Nascido na Europa, no início dos anos 1890, o pictorialismo é entendido por Rouillè (2009) como uma arte híbrida e impura. Este movimento tinha como mote a diferenciação entre os fotógrafos industriais, que utilizavam a técnica fotográfica com fins comerciais, e os fotógrafos que, ao contrário, eram desejosos de ver a fotografia alcançar o mesmo patamar das artes plásticas.

O pictorialismo opõe-se de modo significativo ao que ficou conhecido como “fotografia pura”. Enquanto os adeptos do pictorialismo voltavam-se a uma prática híbrida (muitos do quais utilizavam-se de retoques nas suas fotos), os defensores da fotografia pura afirmavam que a especificidade da fotografia deveria ser salvaguardada, não admitindo certas práticas que intervinham no resultado final, tornando a foto um objeto único.

Segundo André Rouillè (2009), o pictorialismo não está de acordo com as artes plásticas de seu tempo. Esta afirmação justifica-se na medida em que podemos perceber que a arte para a qual os pictorialistas voltavam sua atenção e tentavam assimilar sua estética não é aquela que está em voga na França da época (impressionismo, pós-impressionismo, etc), mas sim uma arte acadêmica tradicional. Este fato faz o pesquisador francês Michel Poivert (2008) pensar que a prática pictorialista apresenta-se como anacrônica, a partir de três elementos: a origem da “história” da fotografia para os pictorialistas remonta a um conjunto de técnicas que reatualizam processos antigos; a valorização de uma estética de deformações óticas, que são eliminadas pelos fotógrafos modernos; e, por fim, o recurso à teatralização, a montagem de cenas, que cria uma imobilidade que não é condizente com a foto moderna, voltada ao instantâneo.

Poivert afirma também que os pictorialistas se encontram em uma situação de “não-presença” no presente: “é nessa não-presença no presente que reside a singularidade pictorialista, que explica o que se poderia chamar de um encontro perdido com a modernidade” (POIVERT, 2008, p. 13). Com isso, o autor pretende explicar que o anacronismo aparente da fotografia pictorialista é, na verdade, o que a distingue de outras práticas fotográficas vigentes no período.

O pictorialismo, por um lado, não seria tanto uma imitação dos cânones das artes visuais, quanto uma interpretação proposta pelo fotógrafo, a partir do repertório visual que ele possui. Segundo Rouillé, “para Constant Puyo, o doutrinário do pictorialismo, o assunto não é nada, a interpretação é tudo” (ROUILLÉ, 2009, p. 254). A encenação, neste caso, tem muito a ver com a interpretação daquilo que o fotógrafo quer fotografar.

Segundo Magalhães e Peregrino (2004, p. 35), “(...) será por meio das associações fotoclubísticas que o pictorialismo encontrará o estímulo vital para disseminar a concepção da arte fotográfica por outros países”. No Brasil, o principal foto clube a propagar a estética pictorialista foi o *Photo Club Brasileiro*, fundado em 1923. Cabe dizer também que, se na Europa o movimento pictorialista perdeu força por volta dos anos 1920, no Brasil ele mantém-se vivo até, pelo menos, meados dos anos 1940, nos mais diversos foto clubes, havendo um rompimento⁶⁶ visível apenas com o Foto Cine Clube Bandeirante, como veremos a seguir.

Segundo Maria Teresa Bandeira de Mello (1998), o Photo Club Brasileiro foi o primeiro clube fotográfico a se organizar de maneira efetiva no Brasil. A orientação básica deste foto clube era o pictorialismo. Mello (1998) afirma o seguinte:

“Seguindo as diretrizes do movimento pictorialista, o Photo Club Brasileiro também absorve a dimensão academicista de filiação à estética da pintura, aproximando-se da visualidade figurativa da Escola de Belas-Artes. Essa aproximação com a pintura pode ser observada tanto na escolha dos temas – paisagens, marinhas, estudos de nu, cenas de gênero, naturezas-mortas, retratos etc – quanto na preocupação com o equilíbrio dos diversos elementos de composição da imagem – massas, linhas, tons, formas, luz, sombras etc”. (MELLO, 1998, p. 69)

O estilo pessoal do autor era o que deveria prevalecer na fotografia. Ela seria uma “interpretação subjetiva do real” (MELLO, 1998, p. 69). Tal interpretação surgia a partir do controle que o fotógrafo deveria ter de todas as etapas da produção da fotografia. José Oiticica Filho, oriundo deste foto clube, acreditava neste postulado, enfatizando que o trabalho no laboratório era primordial⁶⁷. Mesmo depois de abandonar os preceitos pictorialistas em

66 Rompimento, apesar de significar uma guinada para outra direção, não significa, de modo algum, que a nova orientação é uma evolução em relação à primeira. Ou seja, a fotografia moderna não é mais evoluída do que o pictorialismo, mas, no contexto em estudo, houve a necessidade de negar o pictorialismo, associando-o a uma prática inicial, pois isso indicava que a prática foto clubística era de algum modo diferente e mais moderna. A prática fotográfica pictorialista, inclusive, não deixa de existir com a fundação do FCCB.

67 Ver a entrevista de Oiticica a Ferreira Gullar. “**Fotografia se faz no laboratório**”. *Jornal do Brasil*, 24/08/1958. Em anexo.

detrimento de uma prática fotográfica moderna, Oiticica Filho continua acreditando na intervenção do fotógrafo no processo fotográfico⁶⁸.

A manipulação da fotografia garantiria seu caráter artístico, pois gerava uma cópia única, através do emprego de processos de pigmentação, como o bromóleo e a goma bicromatada (MELLO, 1998). Entretanto, não havia unanimidade entre os fotógrafos membros do foto clube a respeito da utilização de tais recursos. Assim como houve essa mesma polêmica nos foto clubes internacionais, no Brasil a manipulação era um assunto que gerava discordâncias. Mello afirma que “a questão central sobre a qual surgem as discordâncias mais fortes é a de saber se a intervenção do fotógrafo sobre a prova deve ser manual – à maneira do pintor – ou realizada com recursos exclusivamente fotográficos” (MELLO, 1998, p. 69).

Vale dizer que os foto clubes tiveram uma importância fundamental na formação do fotógrafo amador no Brasil. Em geral, as pessoas interessadas em aprender as então intrincadas técnicas fotográficas tinham apenas poucas alternativas. Caso seu interesse fosse o de tornar-se fotógrafo profissional, provavelmente ela buscaria trabalhar como auxiliar de algum fotógrafo já estabelecido, aprendendo assim a prática fotográfica. Ao contrário, se o seu interesse fosse pessoal, no sentido de fotografar para seu próprio deleite, este aficionado poderia buscar instrução em revistas e manuais⁶⁹ ou então buscar o auxílio das associações fotográficas, em voga no Brasil deste o início do século XX⁷⁰.

68 É por esse motivo que Annateresa Fabris (2009) afirma que JOF nunca se distanciou totalmente da prática pictorialista.

69 Sabemos que existiam uma série de revistas e manuais circulando pelas mãos dos aficionados, muitas importadas dos Estados Unidos e da Europa, embora estudos sobre os manuais existentes nas bibliotecas públicas ainda não tenham sido publicados. Lembro, entretanto, de uma comunicação apresentada XXV Simpósio Nacional de História, de Maria Cristina Miranda da Silva, sobre a presença de aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX, que versava um pouco sobre o assunto dos manuais.

70 O primeiro foto clube brasileiro foi o Sploro Photo Club, fundado em 1903, em Porto Alegre. Em seguida, registra-se a criação do Photo Club do Rio de Janeiro (1910), Photo Club Hélios, em 1916, em Porto Alegre, e do Photo Club Brasileiro, em 1923, no Rio de Janeiro. (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2004, p. 36)

2.2.2. A fotografia moderna brasileira e o Foto Cine Clube Bandeirante

O Foto Cine Clube Bandeirante foi fundado em 1939, afirmando-se, ao longo da década de 1940, como referência na produção fotográfica dita moderna no Brasil. A prática entendida como moderna opunha-se diametralmente ao pictorialismo, propondo novos temas e novos ângulos para as imagens.

Os membros deste foto clube são responsáveis por uma atualização do fazer fotográfica, relacionando-o ao ambiente paulista da época, pautado no crescimento urbano e na modernização das práticas culturais. Vanessa Lenzini (2007) relaciona a aproximação dos membros do foto clube a duas práticas midiáticas consideradas modernas: o cinema (constante no nome do clube) e o rádio, no qual um dos membros participava de um programa sobre fotografia. Com isto, segundo Lenzini (2007, p. 2), “a fotografia adentrava o cotidiano pela popularização dos meios técnicos: o contato dos amadores não estava restrito aos lugares especializados, a fotografia era constituinte da comunicação e prática urbana”.

Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004),

“A fotografia moderna no Brasil surgiu e se desenvolveu no Foto Cine Clube Bandeirante. Os fotógrafos bandeirantes concretizaram uma transformação que abalou a tradição pictorialista e acadêmica do movimento amador”. (COSTA & SILVA, 2004, p. 36).

A ideia de que a fotografia moderna brasileira desenvolve-se apenas no seio do Foto Cine Clube Bandeirante não é compartilhada pelo professor Rubens Fernandes Júnior, para o qual

“Mas, ainda que buscassem [os Bandeirantes] a ruptura como forma de trabalho, trazendo o espírito da modernidade para a fotografia brasileira, foram Geraldo de Barros (1923-98), em São Paulo, e mais tarde José Oiticica Filho (1906-64), no Rio de Janeiro, que explicitaram uma concepção mais arrojada do fazer fotográfico, incluindo um profundo questionamento dos limites da própria concepção da fotografia. Essas iniciativas foram responsáveis pela verdadeira experiência moderna da fotografia brasileira (...)”. (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 144)

Acreditamos que tenha havido contribuições diversas no que tange o nascimento e desenvolvimento de uma fotografia de cunho moderno no país, e tais contribuições devem ser pensadas no sentido do alargamento do campo⁷¹ fotográfico nacional. Assim, tanto os foto

⁷¹ Entendemos o campo fotográfico como o lugar onde se desenvolvem as práticas fotográficas, tanto a produção quanto o ensino e a discussão em relação à fotografia.

clubes, quando Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, enquanto associados destes, contribuem para o crescimento da fotografia no país.

Mas o que seria uma fotografia *moderna*? Vimos anteriormente que a marca fundamental da modernidade na fotografia seria sua oposição ao pictorialismo, entendido como obsoleto, em oposição ao novo, trazido pela modernidade. Helouise Costa e Renato da Silva (2004) afirmam o seguinte a respeito do caráter moderno da fotografia, que vem a instaurar uma nova estética:

“O modernismo na fotografia, em termos gerais, traduziu-se pela pesquisa de autonomia formal e, conseqüentemente, pela negação da importância decisiva do referente. (...) A atuação modernista estetizou o ambiente social na medida em que alterou a percepção do mundo, propondo o redirecionamento do cotidiano por meio da arte. (...) e a experiência moderna que supera as ambigüidades da fotografia oitocentista através de uma linguagem que busca compatibilizar a estrutura narrativa do código perspéctico com as intenções plásticas da modernidade”. (COSTA & SILVA, 2004, p. 30-31)

Percebemos, assim, que a fotografia moderna, na sua oposição ao pictorialismo, torna-se uma fotografia sintonizada com o seu tempo histórico e com as necessidades de sua época, bem ao contrário do pictorialismo, que vivia o presente com os valores do passado. Essa contemporaneidade da fotografia moderna reflete-se nos ângulos de tomada, na disposição dos motivos e no referente da imagem. Os temas mudam de cenas bucólicas para cenas do cotidiano urbano da cidade que torna-se metrópole, tomadas ao acaso, denotando a rapidez com que o presente se mostra ao habitante urbano. A fotografia moderna seria de mais fácil entendimento do espectador, pois diz respeito a questões contemporâneas, do que a fotografia pictorialista, que remete a um passado nem sempre decodificável pelo espectador (LENZINI, 2007).

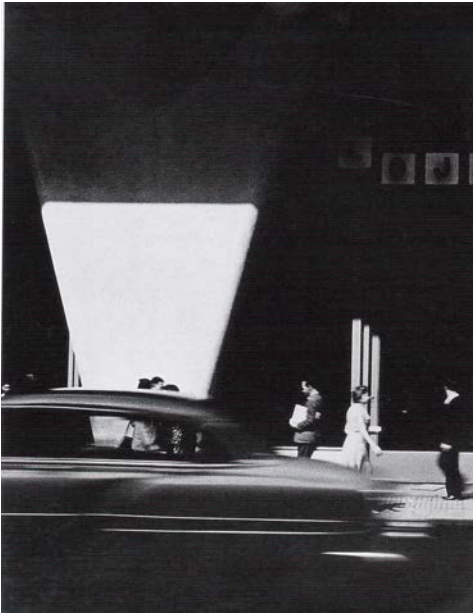


Figura 12: Eduardo Ayrosa. *Metrópole*, c. 1955. Fonte: Costa & Silva (2004).

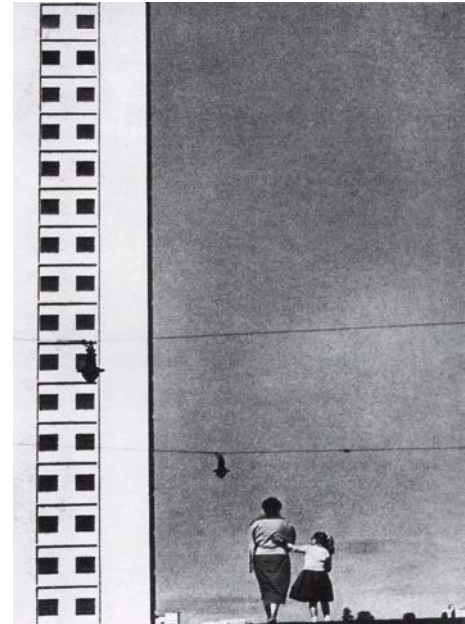


Figura 13: Rubens Teixeira Scavone. *Paisagem urbana*, c. 1957. Fonte: Costa & Silva (2004)

Costa e Silva (2004) definem três fases para a atuação do Foto Cine Clube Bandeirante: a fase dos pioneiros, a Escola Paulista e a diluição da experiência moderna. Geraldo de Barros está inserido na primeira fase, enquanto José Oiticica Filho aparece como um caso à parte, visto que, enquanto membro do Photo Club Brasileiro, fazia fotografias pictorialistas, e, posteriormente, afastando-se desta prática, aproxima-se do Foto Clube Bandeirante, alargando o campo fotográfico a partir de sua prática experimental, especialmente em sua última fase, conforme veremos.

Em 1949, ano de ingresso de Geraldo de Barros no Foto Cine Clube Bandeirante, o fotógrafo participou de seu primeiro seminário de arte fotográfica⁷². Sob orientação de Jacob Polacow, apresentou a fotografia “*Na Janela*”⁷³. Usando uma câmera Rolleiflex 6x6, com lente Tessar 4.5, aplicando cinco minutos de exposição em um filme Ansco Supreme, filtro vermelho e diafragma sendo um cartão com um furo de alfinete, Barros obteve esta fotografia. A discussão em torno da foto versou sobre a questão do diafragma improvisado (que

72 4º Seminário de Arte Fotográfica. Boletim Foto Cine, ano IV, nº 43, Nov. 1949. Os seminários consistiam em concursos internos, nos quais eram propostos temas, que os sócios deveriam seguir ao fazer suas fotografias. Depois, apresentavam o resultado diante dos outros sócios, e discutiam o resultado final.

73 Na exposição Fotoformas, esta fotografia aparece com o título “Garrafa-luz”, datando de 1950.

diminuía as possibilidades focais). O fotógrafo respondeu o seguinte quando perguntado sobre o motivo para ter escolhido este tipo de diafragma:

“Havia lido sobre o assunto e sabia, portanto, que embora ganhando profundidade, não obteria nitidez em nenhum ponto da fotografia, ou melhor, em nenhum plano. Ao executar a fotografia em estudo, julgou oportuno aplicar este método, não só para uma experiência prática, mas porque sua intenção era justamente essa, a fim de fugir um pouco ao tema do concurso interno ao qual foi apresentada - “Cristais e metais”, - pois que o mesmo lhe parecia mais técnico do que artístico”. (BARROS, 1949, p. 17)



Figura 15: *Thalassa... Thalassa*, 1949. Fonte: Barros, Geraldo. **Fotoformas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



Figura 14: *Garrafa-luz*, 1950. Fonte: Barros, Geraldo. **Fotoformas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

A discussão seguinte versou sobre a importância do tema escolhido nos concursos e como o fotógrafo deveria posicionar-se diante dele. Barros defende que “todo artista deve ser completamente livre, tendo compromissos apenas consigo mesmo”, ao contrário do que pensavam os outros membros do fotoclube. Podemos perceber aqui que o fotógrafo está se posicionando como artista em um ambiente fotoclubista, quase conservador.

No trabalho “*Marginal, Marginal*”⁷⁴, utilizando as mesmas técnicas da fotografia anterior, Barros realiza um auto-retrato⁷⁵. Segundo Lima,

74 Para a exposição Fotoformas, Barros muda o nome desta fotografia para “Thalassa, Thalassa”, como um auto-retrato de 1949 em homenagem ao poeta Ezra Pound. Assim, desprende-se do tema escolhido para o seminário do FCCB, mantendo-se fiel ao seu pensamento de artista livre.

75 Heloísa Espada Rodrigues de Lima (2004) lembra que o auto-retrato era um tema comum entre os artistas que atuavam em São Paulo na década de 40, e busca uma explicação através de Aracy Amaral, para a qual essa situação tinha origem nas décadas anteriores, marcadas por dificuldades financeiras por parte dos artistas

“Nos autorretratos de Barros é possível perceber uma orientação consciente da pose. Apesar de quase sempre identificarem o rosto do artista de forma clara e verossímil, seus autorretratos mostram a construção de um espaço fictício que não acontece mais por meio de uma ruptura formal e da manipulação do negativo, e sim através da atitude do artista diante da câmera. Em algumas imagens, é clara a pré-elaboração da cena, já que as roupas, o ângulo de câmera, a luz e a expressão fácil mostradas não são escolhas aleatórias”. (LIMA, 2004, p. 3).

A fotografia apresentada suscitou várias questões entre os presentes no seminário do Foto Cine Clube Bandeirante. Posando para a câmera, o fotógrafo postou-se atrás de uma janela de vidro e, tamborilando os dedos nesta janela para obter a ideia de movimento, aguardou os cinco minutos necessários para a exposição do negativo. Intitulou a imagem obtida, na qual não é possível identificá-lo como o sujeito fotografado, de “*Marginal, Marginal*”. Os membros presentes no seminário não entenderam qual seria a relação entre o título e a imagem, e pediram uma explicação. Segue a transcrição da resposta de Barros: “Entende-se por marginal, uma pessoa que se encontra mais ou menos à margem da vida, indecisa mesmo sobre a atitude a tomar. Foi o que quis sugerir com a fotografia em estudo” (BARROS, 1950). Os presentes acreditavam que o título deveria ser um complemento explicativo para a fotografia, principalmente quando o tema é subjetivo. Heloísa Espada sugere outra explicação para o título desta fotografia. Segundo ela,

“A ideia de marginalidade talvez se explique pelo fato de que, em 1949, os colegas do Foto Cine Clube Bandeirante não consideravam os desenhos e raspagens de Barros sobre o negativo como procedimentos fotográficos. (...) A indecisão expressada em *Marginal... Marginal* – aquela do sujeito que não sabe aonde ir – evidencia a perplexidade de um artista inserido num contexto cultural que, assim como a cidade de São Paulo, se expandia aceleradamente, desejando tornar-se moderno o mais rápido possível”. (LIMA, 2004, p. 5)

No entanto, ao apresentar suas fotografias baseadas em experimentações – em práticas consideradas pelos membros do foto clube como transgressoras – Barros acabou por abrir o caminho para que outros fotógrafos também fotografassem de modos “inéditos”. É o que podemos perceber em alguns membros do FCCB, como podemos perceber em Roberto Yoshida, Marcel Giró, Ademar Manarini, Gaspar Gasparian e João Bizarro Nave Filho.

A história de José Oiticica Filho com o Foto Cine Clube Bandeirante começou, tanto quanto foi possível traçar, em 1949, quando o mesmo foi convidado a enviar cartas diretamente de Washington⁷⁶, onde se encontrava em período de estudos no United States

para conseguirem modelos, o que os forçava a voltarem-se a si mesmos. Além disso, o auto-retrato é tradicional entre os artistas plásticos em geral.

76 Foram enviadas quatro “Cartas de Washington”, de 1949 a 1950, ano de seu retorno ao Brasil.

National Museum. Suas missivas versavam sobre a situação da fotografia nos Estados Unidos, abarcando desde técnicas utilizadas até a situação dos fotoclubes norte-americanos.

Em 1950, Oiticica Filho foi convidado a escrever sobre a participação dos brasileiros no IX Salão Internacional de São Paulo. O fotógrafo iniciou o texto afirmando sua vontade de ver um Salão de São Paulo, e sua admiração pelo Foto Cine Clube Bandeirante:

“Ao regressar da América em fins de Julho do corrente ano, tinha em mente o firme propósito de assistir à inauguração do nono Salão de S. Paulo e por duas razões imperiosas. Primeiro movia-me a saudade dos colegas em Arte Fotográfica do Bandeirante que há tempos não via e dos quais sempre guardei as melhores recordações dotados que são de grande espírito de camaradagem e, conseqüentemente, de notável compreensão democrática dos problemas e das dificuldades da Arte Fotográfica no nosso Brasil. (...)”. (OITICICA FILHO, 1950, p. 20)

Oiticica Filho seguiu sua análise, primeiramente afirmando ter tido uma boa impressão geral do Salão, que era “bem equilibrado e com assuntos e concepções diversas” (OITICICA FILHO, 1950, p. 20). Em seguida, ele analisou os principais fotógrafos expositores e suas obras, tecendo comentários que explicam muito sua própria concepção de arte fotográfica: “Cenas quodidianas’, quadro de reportagem banal e mal apresentado, com pruridos de tema social” (OITICICA FILHO, 1950, p. 21), indica que JOF não gostava deste tipo de fotografia. Na famosa entrevista a Ferreira Gullar, este tema reaparece⁷⁷. Para encerrar a análise, JOF coloca uma pergunta provocativa que levantaria uma polêmica, forçando-o a escrever artigos em sua defesa, em edições posteriores do Boletim Foto Cine. Tal foi a pergunta:

“E para terminar: o que houve com os nossos artistas do Rio? Só vimos LANDAU, CALHEIROS e MUNIZ. E o pessoal da Fluminense? Segundo dados que colhi com os organizadores do Salão eles não enviaram provas. O que houve? Será que o conhecidíssimo Salão de S. Paulo não é um bom Salão porque não distribui prêmios? Julgar-se a importância de um Salão indagando se ele distribui ou não prêmios é, na minha opinião, um palpite e um palpite infeliz”. (OITICICA FILHO, 1950, p. 22)

Com esta última afirmação, JOF não só apresentou sua ideia do que seria importante em um salão fotográfico, como incitou os seus colegas dos foto clubes cariocas a participar dos eventos de São Paulo, por entender que este era um importante polo fotográfico no Brasil. Pelos textos do fotógrafo, podemos perceber seu interesse no progresso da arte fotográfica, e o respeito que ele tinha por aqueles que a praticavam com seriedade, voltados também para o seu progresso, no sentido de desenvolvimento da prática fotográfica.

⁷⁷ Cf.: Oiticica: “fotografia se faz no laboratório”, **Jornal do Brasil**, 24/08/1958, suplemento dominical de artes plásticas. Em anexo.

Oiticica Filho assume, por vezes, posições bastante humildes em relação a seu trabalho, mostrando-se aberto a críticas, pois entende que a partir delas pode melhorar sua prática. Tendo isso em mente, podemos entender o que fez com que ele resolvesse escrever uma retratação em três partes, a um senhor chamado Ademar Gomes de Deus, que respondeu suas indagações, no entender de JOF, de modo pouco polido e cheio de inverdades, e também a um artigo, de autor anônimo, intitulado “Colocando os pontos nos ii”.

Segundo Oiticica Filho, sua pergunta, mencionada anteriormente, deveu-se a um estarcimento em relação a uma entrevista do diretor técnico da Fluminense, F. Aszmann, na qual ele afirma que os integrantes desta associação somente participam de salões grandes e com premiações. Ou seja, o Salão de São Paulo era por eles entendido como pequeno e, por não ter premiação, pouco significativo. A série de artigos aludindo à pergunta de JOF foi publicada na Revista Cine Fotográfica. Oiticica Filho inicia sua série de três artigos afirmando o seguinte:

“Antes de começar os meus comentários a respeito dos artigos da revista da S. F. F., quero deixar bem claro o meu credo a respeito de Salões com ou sem prêmios. Não sou desfavorável a um ou outro tipo de salão, apesar (sic) de achar que o salão sem prêmio ainda é o melhor, pois acho que a meta de um verdadeiro artista qualquer que seja ele, fotógrafo ou não, é o seu **trabalho, a sua mensagem de arte**, e não simples fatos materiais. O mais emocionante, para mim, num catálogo de Salão, é ver os nomes brasileiros entrelaçados com o de outros artistas de diferentes partes da Terra, numa demonstração insofismável de que as nossas mensagens de arte foram compreendidas, assim como as de nossos irmãos de outras plagas. E quando **o aspecto de competição desaparece, ainda mais estreita é a união**.

Isto para mim é que é patriotismo, patriotismo são, de ver meu nome junto ao do Brasil, entre os nomes de outros artistas e de outros Países, democraticamente nas mesmas condições de igualdade. E o patriotismo começa em casa, feito **por nós mesmos, entre nós mesmos, e com os nossos artistas, com as nossas concepções de arte, com os nossos esforços** e auscultando em mesa redonda, democraticamente, lealmente, sem falsos líderes, **as nossas aspirações**.

Com este credo em mente, vou tratar de reforçar os pontos que a revista da S. F. F. colocou nos ii, pois como ela os colocou, acham-se invisíveis aos olhos daqueles que lutam com lealdade e responsabilidade pela grandeza da Arte Fotográfica no Brasil”. (OITICICA FILHO, 1951, p. 22)

Neste excerto um tanto longo, podemos perceber como JOF entendia a arte fotográfica brasileira. Ele tratava a fotografia como uma forma de arte, não apenas dentro dos ideais dos círculos fotográficos, mas pensava-a de modo mais amplo, usando termos como “mensagem de arte”. Interessante também é quando ele aborda a questão do patriotismo, em voga nesta época, relacionando o avanço da arte fotográfica com aquele do próprio país. A

partir desta forma de pensar é que podemos entender a afirmação de Antonio Fatorelli sobre a fotografia de José Oiticica Filho: “tratava-se então de diminuir o tempo histórico que separava a produção fotoclubista nacional da fotografia norte-americana e europeia” (FATORELLI, 2000, p. 147). Esta diminuição do tempo histórico entre as produções fotográficas é um dos balizadores da modernidade da nossa fotografia, bem como do desenvolvimento desta arte no país. Caminhar *pari passu* com o resto do mundo era um dos objetivos do Brasil desenvolvimentista.

2.3. ESPAÇOS EXPOSITIVOS: FOTO CLUBES E MUSEUS DE ARTE

Aprendemos com Tzvetan Todorov (2010) que “nos séculos XVII e XVIII, a contemplação estética, o juízo de gosto e o sentido do belo serão instituídos como entidades autônomas” (TODOROV, 2010, p. 49). Ainda segundo o autor,

“Reconhecer uma dimensão estética em todos os tipos de atividades e de produção é uma característica humana universal. O fato novo, surgido na Europa do século XVIII, será o de isolar esse aspecto secundário de múltiplas atividades, instituindo-o como encarnação de uma única atitude, a contemplação do belo, atitude ainda mais admirável por tomar seus atributos de empréstimo ao amor de Deus”. (TODOROV, 2010, p. 49)

É essa atitude de apreciação estética das coisas antes apreciadas por sua eficácia que faz com que seja necessária a criação de um local adequado à fruição estética de obras criadas essencialmente para esse fim. Assim,

“Para os quadros, são instalados salões, galerias e museus: o Museu Britânico abre suas portas em 1733, os Uffizi e o Vaticano em 1759, e o Louvre em 1791. A concentração num só local de quadros, destinados originalmente a assumir funções as mais diversas nas igrejas, palácios e residências particulares, os reserva para um único uso: o de serem contemplados e apreciados apenas pelo seu valor estético”. (TODOROV, 2010, p. 51)

Aqui podemos fazer uma reflexão acerca da entrada da fotografia nos espaços de arte tradicionais – museus, salões, bienais. Uma vez que a fotografia é vista como uma arte mecânica, reprodutora fiel da realidade, torna-se bastante complicado aceitá-la em um espaço destinado à pura fruição estética. De fato, a entrada da fotografia em tais espaços não aconteceu sem tensões e embates. No Brasil, por exemplo, a formação de acervos fotográficos é algo muito recente, e a inclusão em salões de arte foi algo bastante problemático, pelo menos até os anos 1970, conforme veremos.

A questão da entrada da fotografia nos museus de arte e nas exposições de arte é bastante interessante de ser pensada e discutida. Historicamente, temos um conflito ainda no século XIX, século que viu nascer a fotografia, e que a viu ser aceita nos tradicionais salões de arte de Paris. A crítica de Baudelaire, em texto célebre sobre o Salão de 1859, é bastante demonstrativa da dificuldade que a fotografia colocou logo em seus primórdios: deveria ela ser vista como uma ferramenta auxiliar do artista e das ciências ou podia ela ser também vista como uma forma artística, assim como a pintura e a escultura? A fotografia, invento oitocentista associado à indústria, era um desafio aos pensadores da época. Vejamos, rapidamente, os exemplos de Charles Baudelaire, John Ruskin⁷⁸ e Louis Figuiet.

Baudelaire afirma o seguinte a respeito da presença da fotografia em salões de arte, pensando especialmente o Salão de 1859:

“Creio na natureza, e apenas na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser senão a reprodução exata da natureza (uma seita tímida e dissidente quer que os objetos repugnantes sejam afastados, como, por exemplo, um urinol e um esqueleto). Assim, o engenho que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta’. Um Deus vingador atendeu os pedidos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela diz para si mesma: “Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos), a arte é a fotografia”. (BAUDELAIRE in BARROSO, 1995, p. 801)

Podemos apontar alguns aspectos interessantes neste trecho. Para o autor, a fotografia é como uma “praga divina”, que um Deus vingador mandou para a humanidade. Entretanto, é justamente nesse trecho que é possível perceber a visão crítica por parte de Baudelaire a respeito da fotografia, no momento em que ele afirma que são insensatos aqueles que acreditam que a fotografia é uma cópia exata da natureza. É possível que ele tenha esta opinião devido a sua posição crítica em relação ao realismo, mas também é de se considerar que ele possa ter percebido, assim como Ruskin, que a fotografia não é exata em todos os aspectos a que se propõe. .

Em John Ruskin, por outro lado, temos opiniões mais positivas em relação à própria existência da fotografia, como podemos ver no seguinte excerto:

“Entre todos os venenos mecânicos que este terrível século XIX lançou aos homens, ele nos deu de qualquer modo um antídoto – o daguerreótipo. É a mais abençoada invenção; isto é o que ele é. (...) Ele é certamente a mais maravilhosa invenção; isto é o que ele é” (RUSKIN in KERN 2010, p. 210)

78 Sobre Baudelaire e Ruskin, ver Daniela KERN (2010).

O autor faz esta afirmação tendo em mente a utilidade da fotografia para a preservação do patrimônio histórico. A fotografia seria usada como ferramenta de registro, não como forma artística, por isso ela seria abençoada. Para a finalidade pretendida por Ruskin, ela é perfeita.

Podemos comparar duas citações a este respeito, uma de Ruskin, de 1883, e outra de Baudelaire, de 1859. Diz John Ruskin:

“E as pessoas que sentem esta antipatia de modo mais forte são com frequência extremamente sensíveis e boas, e do tipo que de maneira nenhuma quer ofender; mas ou não gostam de arte de modo algum, ou então admiram quadros apenas tomados da vida real, tais como, para nomear um exemplo extremamente característico, aqueles do pintor suíço Vautier, do qual eu terei muito a dizer, em outro lugar, para elogiar, mas a respeito de quem, com toda a escola que ele lidera, devo peremptoriamente assegurar meus ouvintes de que seu modo de pintar é meramente parte de nosso sistema moderno geral de ilustração científica auxiliada pela fotografia, e de modo algum pode aspirar a ficar ao lado de obras de arte criativas (...)” (RUSKIN in KERN, 2010, p. 227)

A partir desta citação de Ruskin podemos perceber que o autor não acreditava que uma obra de arte feita a partir de fotografias possa ser considerada uma “obra de arte criativa”. E nem, tampouco, acreditava que a fotografia pudesse ser, em si, uma obra de arte, como podemos perceber no seguinte excerto:

“Pois uma fotografia não é uma obra de arte, ainda que requeira certas manipulações delicadas de papel e ácido, e sutis cálculos de tempo, a fim de trazer um bom resultado; logo, tampouco um desenho, *como* uma fotografia, feito diretamente a partir da natureza, seria uma obra de arte, ainda que implicasse em muitas manipulações delicadas do lápis e sutis cálculos de efeitos de cor e sombra.” (RUSKIN in KERN, 2010, p. 211)

A esta posição podemos agregar os pensamentos de Baudelaire acerca da função da fotografia, expressa no seguinte excerto a respeito do Salão de 1859⁷⁹:

“Se se permitir que a fotografia substitua a arte em alguma de suas funções, em breve ela a suplantará – ou a corromperá – completamente, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. É necessário, portanto, que ela se limite ao seu verdadeiro dever, que é de ser serva das ciências e das artes, mas a humílima serva, como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura.” (BAUDELAIRE in BARROSO, 1995, p. 802).

79 A III Exposição de fotografias da Société Française de Photographie (SFP) aconteceu paralelamente à exposição de belas artes, no Pavilhão das Indústrias, e foi, certamente, um marco para a história da fotografia do século XIX. Foi marcada por opiniões, como vimos, diversas, que giravam entre o reconhecimento de suas capacidades artísticas, bem como da ambiguidade de seu estatuto.

Assim, podemos concluir que o poeta temia que a fotografia, por receber apoio da multidão (inclusive porque ela se desenvolve a partir de uma ampla demanda comercial, não devemos nos esquecer), acabasse por tirar o lugar destinado à arte, tornando-se ela própria uma obra de arte. Desse modo, ela deveria se ater a duas funções que foram muito utilizadas no século XIX: registro de experiências científicas e documento para os artistas utilizarem em suas composições⁸⁰.

Em relação ao mesmo Salão de 1859, Louis Figuier⁸¹, um autor menos notório do que Baudelaire, escreve um livro intitulado “*La photographie au Salon de 1859*”. Logo no prefácio do livro, Figuier afirma o seguinte:

“Em 1859, a fotografia foi admitida, pela primeira vez, a se aproximar da exposição de belas artes, senão a se reunir, e tal data marcará para sempre a história dessa invenção maravilhosa, muito desfavoravelmente julgada até agora, e que luta há muito tempo para fazer sua importância e seu valor artístico serem apreciados. Desde então, pela primeira vez, os jornais cotidianos puderam publicar críticas do *Salão fotográfico*, do mesmo modo que fazem críticas ao *Salão de pintura e escultura*. As páginas que vamos ler terão este interesse especial de representar pela primeira vez uma revisão deste tipo a qual a fotografia deu lugar depois de sua origem. Os amadores e os críticos procuram muito hoje em dia os *Salões* de Diderot. Sem ter a ideia tola de estabelecer aqui a mais mínima comparação, nos permitiremos dizer que, do ponto de vista histórico, alguns dos capítulos que vão se seguir poderão formar um tipo de inclinação, em suma, à obra do grande crítico do século passado. Podemos acrescentar, sem medo de sermos contrariados, que encontraremos nestes capítulos um quadro preciso do estado atual da fotografia, de suas aplicações tão numerosas, e dos meios os quais ela dispõe hoje em dia⁸²”. (FIGUIER, 1859, p. I, II, III)

Era preciso apresentar toda essa longa introdução do livro datado de 1859 para que pudéssemos apreender a intenção do autor em relação à fotografia, tanto aquela presente no

80 Vale lembrar que fotógrafos como Atget, por exemplo, fizeram fotografias para serem usadas posteriormente por pintores.

81 Louis Figuier (1819-1894) era médico, professor da Escola de Farmácia em Montpellier e em Paris. Era popular por seus escritos de história e de ciência para o público em geral. Interessado em invenções científicas e industriais, é autor também de “*La Science enseignée par l'histoire*”, e a série “*Les Merveilles de la Science*”, de 1857, com um suplemento para a fotografia editado em 1899.

82 Tradução nossa do seguinte trecho em francês: “En 1859, la photographie a été admise, pour la première fois, à se rapprocher de l'exposition des beaux-arts, sinon à s'y réunir, et cette date marquera toujours dans l'histoire d'une invention merveilleuse, trop défavorablement jugée jusqu'ici, et qui lutte depuis longtemps pour faire apprécier son importance et sa valeur artistique. Dès lors, pour la première fois, les journaux quotidiens ont pu faire paraître une revue du Salon Photographique, comme ils donnent une revue du Salon de peinture et de sculpture. Les pages que l'on va lire auront cet intérêt spécial de représenter la première revue de ce genre à laquelle la photographie ait donné lieu depuis son origine. Les amateurs et les critiques recherchent beaucoup aujourd'hui les Salons de Diderot. Sans avoir la sotte idée d'établir ici la moindre comparaison, il nous est permis de dire qu'au point de vue historique, les quelques chapitres qui vont suivre pourront former une sorte de pendant, en raccourci, à l'œuvre du grand critique du dernier siècle. Nous pouvons ajouter, avec moins de crainte d'être contredit, que l'on trouvera dans ces chapitres un tableau précis de l'état actuel de la photographie, de ses applications si nombreuses, et des moyens dont elle dispose aujourd'hui”.

Salão, quanto a fotografia em geral. Figuier (1859) faz uma análise detalhada da presença da fotografia no Salão de 1859, após ter tido um lugar secundário na Exposição Universal de 1855. No entanto, o próprio autor afirma que o acesso da fotografia foi por uma porta distinta daquela pela qual a pintura e a gravura entraram. A fotografia ganha um espaço no Palácio da Indústria, ao lado da exposição de pintura e gravura, “mas com uma entrada distinta e, por assim dizer, com uma outra chave⁸³” (FIGUIER, 1859, p. 2). Foi uma solução de compromisso encontrada pela organização, mas, no pensamento de Figuier, era um caminho para o “acesso completo e definitivo da fotografia no santuário das belas artes⁸⁴” (FIGUIER, 1859, p. 2).

O objetivo do autor é apresentar a fotografia para o público como um novo ramo das belas artes, posição bastante diferente daquela de Baudelaire. Ele identifica diferentes categorias para a fotografia – paisagens, retratos, monumentos, reprodução de objetos de arte e reprodução de objetos de história natural – e afirma ainda que o “fotografista” traz a sua individualidade⁸⁵ para a imagem. Tal questão merece destaque, pois é tema de debate ainda hoje. O interessante de Figuier é que ele se propõe a refletir a fundo sobre as potencialidades da fotografia, a partir do problema proposto pela sua inserção em um salão de belas artes.

Já no século XX, a fotografia ganhou espaço em exposições importantes – de arte e de fotografia -, e a sua entrada no museu deu-se atrelada a questões ligadas às artes visuais. Abordaremos algumas das mais importantes exposições de fotografia da primeira metade do século XX: *Film und Foto* (1929), *Cubism and Abstract Art* (1936) e *Fotografia Subjetiva* (1951).

83 Tradução nossa do original: “(...) mais avec une entrée distincte, et, pour ainsi dire, sous une autre clef”.

84 Tradução nossa do original: “l'accès complet et définitif de la photographie dans le sanctuaire des beaux-arts”.

85 Ao inserir a individualidade como característica, Figuier insere o homem no fazer fotográfico, tirando dele o caráter meramente mecânico.



Figura 16: Galeria introdutória da *Film und Foto*. Fonte: ALTSCHULER, 2008.

A exposição *Film und Foto* aconteceu em Stuttgart, em 1929, entre os dias 13 e 26 de junho, organizado pela *Deutscher Werkbund*⁸⁶. Teve entre os expositores fotógrafos e cineastas como Berenice Abbott, Francis Bruguière, Imogen Cunningham, Sergei Eisenstein, John Heartfield, André Kertész, Man Ray, El Lissitzky, Moholy-Nagy, entre outros. O objetivo da exposição era apresentar um panorama mundial dos desenvolvimentos no uso das tecnologias fotográfica e cinematográfica. Piet Szwart, curador da Seção da Holanda, sintetiza o objetivo e a importância de tal exposição do seguinte modo:

“Na maior parte do tempo não nos damos conta do papel que a fotografia exerce na vida social, técnica e criativa dos nossos tempos; não estamos conscientes de que ela molda nosso entendimento e nossa visão acerca do relacionamento entre os seres humanos entre si e entre esses e o mundo experienciável, nós não compreendemos ou percebemos seu valor no desenvolvimento de tecnologia e ciência, nem sondamos seu significado como um meio visual voltado para novas formas artísticas de expressão”. (ZWART in ALTSCHULER, 2008, p. 232, trad. nossa⁸⁷)

86 A *Deutscher Werkbund* (1907-1938) foi uma associação de artistas, artesãos e publicitários, fundada em Munique.

87 Tradução nossa do original: “For much of the time we do not realise the role that photography plays in the social, technical and creative life of our times; we are not aware that it shapes our understanding and view of the relationship between one person and the another and between people and the experienceable world, we do not grasp or realise its value in the development of technology and science, nor do we plumb its significance as a visual medium for a new form of artistic expression”.

A exposição foi organizada de modo que diversos países (Estados Unidos da América, União Soviética, Alemanha, Suíça, Holanda e França) tivessem espaço para mostrar seus trabalhos de arte criados com o uso das novas tecnologias visuais. László Moholy-Nagy foi o encarregado da Sala da Alemanha e da galeria introdutória da exposição, na qual incluiu diversos tipos de imagens – fotografias artísticas, raio-x e outras imagens científicas, propagandas e jornais, além de fotos de anônimos. Tanto nesta seção quanto naquela organizada por El Lissitzky (representante da União Soviética), havia uma ênfase na experimentação fotográfica, principalmente por conta do design construtivista, no caso soviético. A Sala 3 era dedicada à técnica da fotomontagem, com trabalhos de John Heartfield, bem como com fotografias presentes na *First International Dada Fair*, realizada em 1920.



Figura 17: Cartaz da exposição. Fonte: ALTSHULER, 2008.

A exposição *Cubism and Abstract Art: painting, sculpture, constructions, photography, architecture, industrial art, theatre, films, posters, typography*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1936, sob curadoria de Alfred H. Barr, também pode ser considerada um marco na história da fotografia, por dois principais motivos. O primeiro é o fato de que a fotografia foi incluída em uma exposição de arte, juntamente com diversas outras mídias, que passam a ser valorizadas neste momento. O segundo motivo, que

será mais longamente abordado no próximo capítulo, é o fato de que foram incluídas na exposição e em seu catálogo fotografias abstratas.

Segundo Bruce Altschuler (2008), essa mostra, juntamente com o seu catálogo, foi particularmente influente, “sistematicamente apresentando uma narrativa linear sobre a arte moderna, vendo esta como uma progressão do Cubismo para a abstração⁸⁸” (ALTSCHULER, 2008, p. 239). Sua genealogia era baseada em uma análise estilística, que dominaria posteriormente o entendimento histórico da arte, metodologia hoje em dia muito criticada. Essa exposição pode ser entendida também como sendo bastante didática, visto que Barr estava preocupado com a educação do público, fato evidente nos painéis explicativos e nos diagramas relativos aos movimentos artísticos – o mais famoso de todos foi capa do catálogo⁸⁹, abaixo.

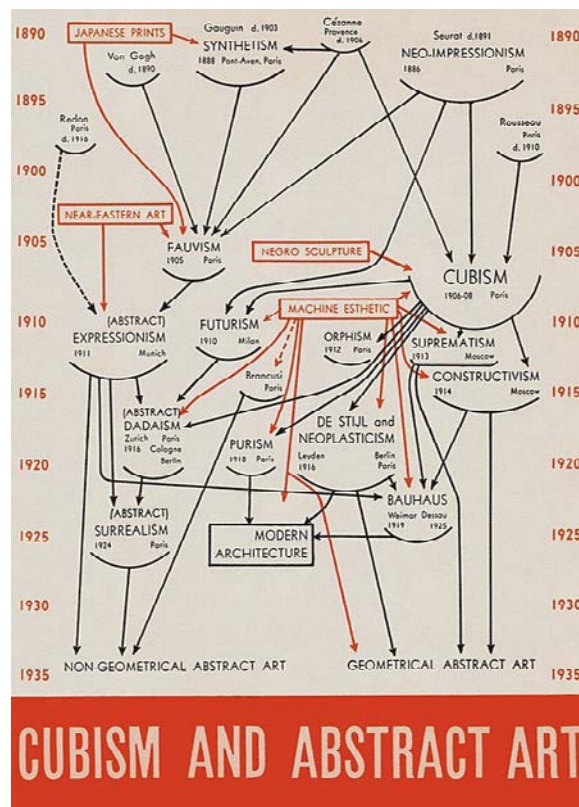


Figura 18: Quadro explicativo da Arte Moderna. Alfred Barr. Fonte: ALTSCHULER (2008)

88 Tradução nossa do original: “systematically presenting a linear narrative of modern art as progressing primarily through Cubism to abstraction”.

89 Para mais informações sobre esta exposição, ver ALTSCHULER (2008) e PLATT (1988).

No Brasil, algumas exposições de fotografia foram marcantes nos anos 1950 por terem incluído a fotografia nos espaços expositivos destinados anteriormente apenas às artes visuais. Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004, p. 62) elencam cinco exposições acontecidas em São Paulo na década de 1950:

- Thomas Farkas, no Masp, em 1949.
- Geraldo de Barros, no Masp, em 1950.
- Sala Especial da Escola Paulista na II Bienal de São Paulo, em 1953.
- Ademar Manarini, no MAM-SP, em 1954.
- José Mauro Pontes e Eduardo Ayrosa, no Teatro Maria della Costa, em 1956.

Tais exposições referem-se à participação da fotografia em espaços institucionais dedicados à arte – MAM-SP, Masp e Bienal – no entanto, a fotografia circulava também pelos espaços expositivos criados pelos foto clubes⁹⁰. Analisando a extensa lista de exposições de José Oiticica Filho podemos ter uma noção mais exata desses locais. Desde 1945, JOF expunha anualmente na Sociedade Fluminense de Fotografia, com sede em Niterói, e no Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo. Em 1950, o fotógrafo participa também do Salão Campineiro de Fotografia, em Campinas. O ano de 1951 marca sua participação em mais dois novos salões: o Salão Capixaba de Arte Fotográfica⁹¹, sediado em Vitória, e a Mostra Internacional, em Aracaju. Em 1952 tem início o Salão Internacional de Arte Fotográfica da Associação Riograndense de Fotógrafos Profissionais, bem como o Salão Internacional de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube Sancarlense, de São Carlos. Já em 1953, JOF expõe, além de todos os lugares anteriormente mencionados, também na Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo, no Salão de Arte Fotográfica de Blumenau, no Cine Foto Clube Amparo, no Salão Internacional de Arte Fotográfica de Santo André e no Câmara Club de Santo André. A proliferação de foto clubes que lançaram seus salões é bastante grande, principalmente a partir de 1952, sendo que JOF atinge o ápice de suas participações em 1955. É provável que ele submetesse fotografias a todos os novos salões, interessado que era no avanço e na divulgação da arte fotográfica. Em 1955, temos ainda a entrada do Foto Cine Clube de Barretos e do

⁹⁰ Estamos pensando aqui apenas nos espaços expositivos brasileiros – a lista de locais de exposição no estrangeiro é bastante extensa.

⁹¹ O Salão Capixaba de Arte Fotográfica era organizado pelo Foto Clube Espírito Santo, fundado em 1946.

Salão Limeirense de Arte Fotográfica, sendo que sua participação declina a partir desse ano, provavelmente em decorrência de sua mudança estética.

A entrada da fotografia no museu de arte – e na esfera institucional da arte, pode-se dizer -, no entanto, se daria algum tempo mais tarde. Helouise Costa (2008) procura entender o “processo de legitimação da fotografia pelo sistema de arte no Brasil, tendo como foco principal o museu” (COSTA, 2008, p. 132). Para tanto, a autora parte do pressuposto de que “(...) o museu é uma das instâncias fundamentais do sistema de arte, e sua atuação tem profundos desdobramentos no campo da crítica e da história da arte” (COSTA, 2008, p. 132).

No Brasil, a relação da fotografia com o museu de arte começou já com o nascimento dos principais museus – Masp e MAM, principalmente. Helouise Costa (2008) afirma o seguinte:

“A missão institucional de difusão e consolidação da arte moderna justificou a preocupação em inserir a fotografia como uma das modalidades artísticas contempladas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo logo após sua fundação. Essa preocupação materializou-se não só na presença dos fotógrafos Thomaz Farkas, Francisco Albuquerque, Benedito Duarte e Eduardo Salvatore nas comissões formadas no Museu, como também na inclusão imediata da fotografia na programação de exposições”. (COSTA, 2008, p. 134-5)

Helouise Costa (2008, p. 135) aponta seis exposições de fotografia acontecidas no MAM-SP durante a década de 1950, todas ligadas à associação Museu-Fotoclube:

- Estudos fotográficos, Thomaz Farkas, 1949.
- 35 fotografias, German Lorca, 1952.
- Fotografias, Fernando Lemos, 1953.
- Fotografias, Manarini, 1954.
- Otto Steinert e seus discípulos, 1955.
- Fulvio Roiter, 1955.

Se somarmos a essas exposições aquelas quatro mencionadas anteriormente (excluindo-se a exposição de Farkas, que se repete nas duas enumerações) temos que a década

de 1950 foi fundamental no desenvolvimento da fotografia no Brasil, bem como para a inserção da fotografia nos espaços de arte. E, de novo, se reitera a presença maciça de membros do Foto Cine Clube Bandeirante nas exposições. Helouise Costa (2008) atribui esse fato ao FCCB ser o único segmento organizado entre os praticantes da fotografia.

A exposição de Otto Steinert vale a pena ser comentada aqui, por alguns particulares motivos. Em primeiro lugar, pois foi uma exposição de fotógrafos internacionais, filiados à chamada *Fotografia Subjetiva*, praticada pelo *Grupo Fotoforma*, criado pelo fotógrafo alemão Otto Steinert. Aqui temos já a ideia de que tal grupo pode ter servido de referência para Geraldo de Barros e sua série de fotografias, apesar de a exposição no Brasil ocorrer depois de sua série *Fotoformas*.



Figura 19: Exposição Otto Steinert e seus discípulos, 1955. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Boletim Foto Cine, São Paulo*, n.97, ago-out. 1955. Arquivo Foto Cine Clube Bandeirante-SP. Fonte: COSTA, 2008.

Na fotografia acima podemos ver Geraldo de Barros em primeiro plano, em círculo de amigos na exposição de Otto Steinert. Foram cinquenta fotografias expostas na ocasião, tanto de autoria do próprio Steinert quanto de seus alunos. A organização da exposição ficou a

cargo do Foto Cine Clube Bandeirante em parceria com o Museu de Arte Moderna. Tal parceria decresce nos anos 1960, muito em função da situação política do país (COSTA, 2008).

Helouise Costa aponta, no entanto, para o problema da formação do acervo de fotografias dos museus, visto que em nenhum dos casos a exposição de fotografias resultou em incorporação do acervo ao Museu. Segundo a autora, “o ingresso da fotografia no acervo do MAM-SP iria ocorrer somente em 1980, na esteira da I Trienal de Fotografia, patrocinada pela Kodak” (COSTA, 2008, p. 137).

A presença da fotografia no museu de arte pode ser pensada também a partir da Sala Especial da Escola Paulista na II Bienal de São Paulo. A possibilidade de haver uma sala especial para a fotografia na II Bienal veio por acaso, conforme conta Geraldo de Barros, o principal articulador do episódio:

“Estávamos a uma semana da inauguração.

(...) A ideia da Sala de Fotografia surgiu assim:

Com Aldemir Martins, Alexandre Wollner e o Dr. W. Pfeiffer, Diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, discutíamos uma redistribuição de salas no Pavilhão dos Estados onde ficariam abrigadas as salas do Brasil e dos países americanos. Vários problemas haviam surgido com a notícia da impossibilidade de Siqueiros e Orozco participarem da Bienal e com a desistência do Haiti. Havia sempre um espaço entre a Seção de Arquitetura e a de Pintura no 2º andar, que deveria ser preenchido.

(...) Foi numa dessas conversas, procurando uma solução, que de repente dissemos, Aldemir e eu, quase ao mesmo tempo: 'FOTOGRAFIAS, Dr. Pfeiffer!'

Na verdade, Francisco Albuquerque em conversa com Aldemir já havia falado sobre a necessidade de se expandir a fotografia e sonhava com ela na Bienal, com Ademir Manarini, por outro lado, também discutíamos o assunto almejando que isso, um dia, se tornasse realidade. Ali estava uma oportunidade preciosa.

O Dr. Pfeiffer achou a ideia viável e se dispôs a defendê-la. Era necessário, porém, obter o acordo de toda a comissão de organização. E algumas resistências eram previstas (...)

Entramos em contato com o Eduardo Salvatore e ele imediatamente se pôs em campo. Forneceu-nos uma coleção de fotografias de associados do Clube. Eram o cartão de amostra, o elemento de convicção.

Uma coisa cumpre notar a bem da verdade: muitos acreditam que fomos Aldemir e nós que obtivemos a sala na Bienal para o FCCB. A sala foi conseguida pela qualidade das fotografias, dessa coleção, qualidade que venciu os argumentos

contrários, conquistava apaixonados defensores e a todos convencia”. (BARROS, 1954, p. 12)

Geraldo de Barros passa a enumerar, então, as pessoas pelas quais a coleção de fotografias do FCCB passou até obter a aprovação final, a cargo de Francisco Matarazzo Sobrinho, então presidente do Museu de Arte Moderna. Após obter a aprovação para expor fotografias na Bienal, Barros, juntamente com Salvatore, Yalenti e Ademar Manarini, passou então a organizar a sala. Que imagens expor? Qual seria o fio condutor da exposição? A seleção das fotos, por fim, foi feita com o objetivo de criar uma “unidade” para a sala. As fotografias foram escolhidas dentre aquelas que os sócios deixavam na sede do Clube, em suas respectivas gavetas. Barros encerra a parte do texto sobre a montagem da exposição do seguinte modo:

“E assim, depois de superar inúmeras dificuldades, de exaustivo trabalho até altas horas da madrugada, às 5 horas da tarde do dia 8, dia e hora da inauguração, dávamos os últimos retoques e com grande contentamento terminávamos o nosso trabalho. Estava pronta a SALA DA FOTOGRAFIA na II Bienal, realização cuja importância nunca será demais salientar”. (BARROS, 1954, p. 13)

De fato, parece que além de ter sido uma exposição muito bem recebida por parte do público e dos entendidos em arte, foi também um importante estímulo para a presença da fotografia em bienais posteriores. Foram destacadas a “boa qualidade da coleção exibida e o ótimo nível atingido pelos artistas paulistas” (BARROS, 1954, p. 13). Houve também estímulo, por parte do representante francês Bernard Dorival, para que a coleção fosse exposta na França, e ainda acrescentou o seguinte comentário:

“Curioso (...) como entre os fotógrafos existem os mesmos problemas, as mesmas inquietações encontradas nas demais artes. Na Sala, via representadas em fotografia todas as escolas da pintura, desde o realismo até a arte concreta, o que demonstra a elasticidade do processo fotográfico”. (DORIVAL apud BARROS, 1954, p. 13)

Entretanto, mesmo com a sua participação nessa Bienal e em Bienais futuras, a fotografia não goza do mesmo status que a pintura e a escultura, por exemplo. Foi uma participação fortuita, devido à associação entre os fotógrafos e os responsáveis pela Bienal, que conseguiram perceber o valor estético que a fotografia continha. Não eram obras submetidas pelos artistas para serem expostas, mas sim obras convidadas pela coordenação do evento.



Figura 20: Sala Especial de Fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante. II Bienal de São Paulo, 1953. Boletim Foto Cine, São Paulo, n.87, fevereiro.1954, p.12. Arquivo Foto Cine Clube Bandeirante-SP.



Figura 21: Sala Especial de Fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante. II Bienal de São Paulo, 1953. Boletim Foto Cine, São Paulo, n.87, fevereiro.1954, p.12. Arquivo Foto Cine Clube Bandeirante-SP.

Outras manifestações da fotografia na Bienal de São Paulo vieram a acontecer apenas em meados da década de 1960, e principalmente nos anos 1970. Na VIII Bienal (1965) houve uma Seção de Fotografia organizada pelo FCCB a partir de uma convocação nacional, e na IX Bienal (1967) aconteceu a Exposição Internacional de Fotografia, também sob organização do FCCB, com fotos de membros de associações fotográficas nacionais e internacionais (COSTA, 2008). A X Bienal (1969) marcou a abolição das categorias tradicionais de arte no seu regulamento e a supressão da Seção de Fotografia. Assim, a fotografia passou a figurar na Bienal como uma forma de arte “regular”.

Patrícia Camera (2007), em seu estudo sobre o Salão Paranaense⁹², busca identificar como e quando a fotografia passou a integrá-lo, bem como sua evolução em termos numéricos ao longo de seus sessenta anos. Parece-nos importante apresentar um pouco desses dados, visto que se trata da presença da fotografia em um salão de arte fora do eixo Rio-São Paulo.

A autora identifica que a fotografia entra no Salão Paranaense a partir do ano de 1967⁹³, e, para tanto, amplia a concepção de fotografia, que passa a ser tanto a fotografia em si, como a fotografia presente em obras de arte de técnicas mistas. A maior parte das obras presentes nas diversas edições do Salão Paranaense são obras de técnica mista, serigrafias ou colagens. A presença de fotografias “puras” é bastante rara. O primeiro fotógrafo a usar a palavra “fotografia” para definir sua obra é João Urban, na 30ª edição do Salão Paranaense.

92 Para um estudo mais geral, embora não seja focado na entrada da fotografia nos salões de arte, ver OLIVEIRA (2009).

93 O ano de 1967 marca a premiação de Jaime Bernardo de Carvalho Pusch, do Paraná, no 24º Salão.

Nesta edição, é incluída pela primeira vez a seção “Fotografia” entre as demais seções (pintura, desenho, escultura, gravura, mista).

2.3.1. A exposição de Geraldo de Barros: museu de arte

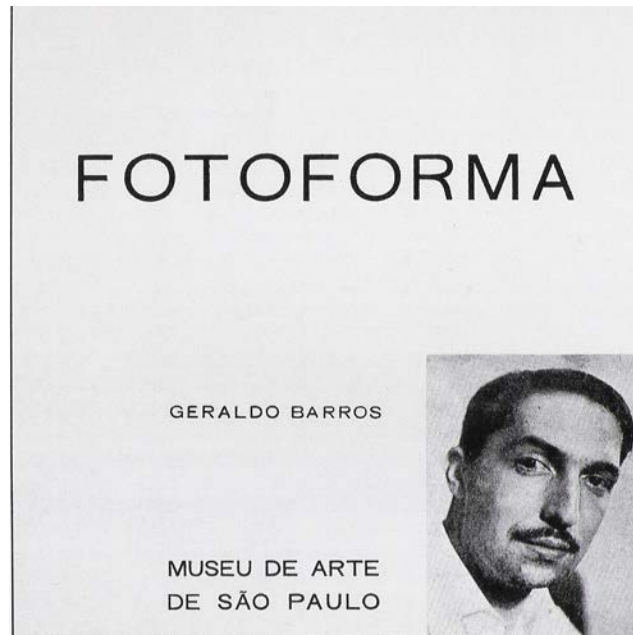


Figura 22: Catálogo da exposição *Fotoforma*, 1950.
Fonte: BARROS, Geraldo. *Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

A exposição *Fotoforma*⁹⁴ ocorreu em São Paulo, no Masp, entre os dias 2 e 18 de janeiro do ano de 1950⁹⁵. O trabalho de criação das fotografias presentes nessa exposição foi realizado entre os anos de 1946 e 1950, nos laboratórios de fotografia do Masp e do Grupo XV. São imagens que marcam uma ruptura na produção fotográfica brasileira, iniciando, neste momento, a modernidade na fotografia.

Segundo Rubens Fernandes Júnior,

“Nessa série de imagens em suporte fotográfico o insólito se presentificava: construída a partir de sobreposições, de intervenções nos negativos – riscando-os, pintando-os, recortando-os -, de solarização parcial das imagens, enfim, retirava da fotografia sua “veracidade documental”, valorizando e explicitando a ideia elaborada a partir de um projeto pré-visualizado. (...) Seu processo de criação, com

94 O projeto expositivo foi desenvolvido pela arquiteta Lina Bo Bardi, e os suportes para as imagens foram criados pelo próprio Barros.

95 Esta mostra, cujo título remete à ênfase das formas na fotografia, também foi apresentada na sede do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro e em Salvador.

base na desnaturalização da fotografia, provocou rupturas e abalou as estruturas da linguagem, até então assentadas no registro do natural e da boa aparência”. (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 145-6)

Importante no trabalho de Barros é, portanto, a desnaturalização da imagem de origem fotográfica, do referente. Há um estranhamento causado pela imagem. Sua forma de criação instiga a reflexão do observador, acostumado a outro tipo de imagem, mais direta - abstração, aparentemente, não combina com fotografia. A reação no Foto Cine Clube Bandeirante também foi de estranhamento, e o resultado disso foi a não-divulgação de sua exposição⁹⁶.

O folder da exposição trazia um texto do então diretor do Masp, Pietro Maria Bardi. Neste texto, Bardi enfatizava a renúncia de Barros à figura e aos “verismos da pintura” e apresenta Kandinsky, Mondrian e Max Bill como seus mestres. Nas palavras de Bardi,

“A composição é para Geraldo de Barros um dever, ele a organiza escolhendo no milhão de segmentos lineares que percebe, sobrepondo negativo sobre negativo, modulando os tons de suas únicas cores que são o branco e o preto, reforçando as tintas, naquele seu trabalho de laboratório tão cuidado e agradável. (...) Geraldo fotografa de má vontade o real, diria que não o compreende, e, sem contorná-lo, procura nele descobrir purezas úteis a suas meditações: linhas depuradas a meio de revelações e luzes reduzidas a esquemas dos quais é impossível reconstruir as origens”. (BARDI in BARROS, 2006, p. 137)

A renúncia à verdade ou à cópia da realidade e a busca pelas formas puras são uma característica marcante das fotografias abstratas de Barros. A preocupação com o “ritmo, o contraponto, a harmonia” faz com que as fotografias de Barros atinjam, conforme ele próprio, “alturas musicais”⁹⁷.

Em dezembro de 1951, Waldemar Cordeiro, que viria a ser um dos maiores expoentes do Concretismo paulista, escreveu um texto sobre Geraldo de Barros, intitulado “*Ponto parágrafo na pintura brasileira*”. Neste pequeno texto, Cordeiro coloca Barros na posição de precursor de uma nova fotografia brasileira: “sentado assim sobre o cadáver da fotografia tradicional, Geraldo viu novos horizontes e voltou sua atenção para aquelas formas que com mais evidência diziam do potencial humano” (CORDEIRO, 1951, s/p). Esta nova fotografia brasileira, de cunho moderno, vanguardista e abstrato, evocava, para Cordeiro, um processo de desnaturalização baseado na descoberta de novas técnicas:

96 O Foto Cine Clube Bandeirante divulga apenas uma exposição de Barros no ano de 1952. Presume-se que seja uma exposição coletiva, no Cercle d'Art Photographique de Lyon, na França, durante seu período de estudos. Ref. Boletim Foto Cine, ano VIII, nº 76, agosto de 1952.

97 Esta identificação de sinestesia remonta aos primeiros pintores modernos. Ver Zilczer (1987).

“Nesse processo de desnaturalização, Geraldo de Barros descobriu elementos técnicos novos – o que se deve ao próprio senso estético do artista. De fato, a sobreposição de chapas foi explorada por determinados critérios compositivos que criaram por movimentos rotativos de ritmos uma nova emoção fotográfica. Almejando a liberdade estética, em suas últimas pesquisas, Geraldo renunciou também ao retrato artístico criando, ele mesmo, os modelos de sua imaginação.

A origem e o significado destas obras transcendem as pesquisas puramente técnicas para revestir-se de uma importância histórica toda particular”. (CORDEIRO, 1951, s/p)

Esta importância histórica é o que motiva, até hoje, exposições retrospectivas das *Fotoformas* de Barros, bem como trabalhos acadêmicos de cunho crítico. Podemos pensar também que são justamente as pesquisas técnicas, cujo resultado são imagens instigantes, que fazem com que sua obra seja perene e transcendente.

Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva escreveram sobre Geraldo de Barros no seu importante livro “A fotografia moderna no Brasil”, no qual elaboram sua tese sobre o Foto Cine Clube Bandeirante⁹⁸. Segundo estes autores,

“Ingressou no clube em abril de 1949, já com uma experiência anterior em artes plásticas. Fez fotos de cenas montadas e fotografou objetos, enfatizando o ritmo de seus elementos constitutivos. Foi, porém, através de uma pesquisa abstracionista que a sensibilidade do artista encontrou campo fértil e pôde se expandir, diluindo as fronteiras que convencionalmente separam a fotografia das artes plásticas. Partindo de imagens captadas da natureza, Geraldo de Barros transgredia a realidade da cena fotografada através de inúmeras intervenções. Múltiplas exposições em uma mesma chapa, recortes, superposições e desenhos executados diretamente sobre o negativo, montagens fotográficas, cortes nas cópias já prontas, enfim, procedimentos que denotavam sua vontade de criar uma ordem autônoma para a fotografia”. (COSTA e SILVA, 2004, p. 43)

Das fotografias que não são abstratas na exposição, temos, com os mais diversos títulos, aquelas que são feitas a partir de intervenções em desenho no próprio negativo, com ponta seca e nanquim. São imagens altamente experimentais, que rompem com a tríade tomada-revelação-ampliação. Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues,

“Até então, o processo fotográfico tradicional – fotografar/revelar/ampliar – permanecia íntegro. Geraldo de Barros foi o primeiro fotógrafo moderno do Foto Cine Clube Bandeirante a realizar intervenções neste processo, dando corpo a um profundo questionamento dos limites da linguagem fotográfica”. (COSTA e SILVA RODRIGUES, 1995, p. 52).

⁹⁸ Como veremos no capítulo sobre a fotografia, para estes autores a fotografia moderna brasileira nasceu no Foto Cine Clube Bandeirante, a partir do trabalho vanguardistas de seus sócios.

Fotografias como a *Menina do Sapato*, por exemplo, não eram aceitas pelos membros do FCCB, pois resultavam de um processo de manipulação que não era entendido como sendo fotográfico. São fotos que não têm, por exemplo, o formato retangular ou

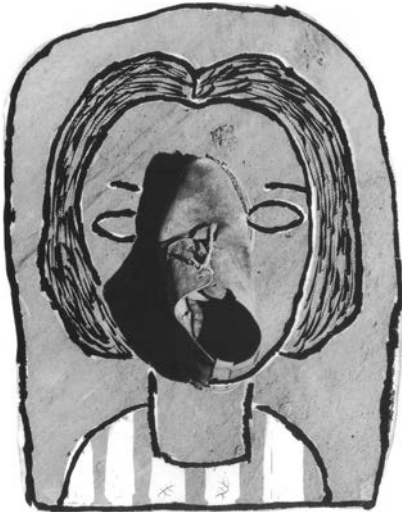


Figura 23: *A menina do sapato*, 1949.
Fonte: BARROS, Geraldo.
Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

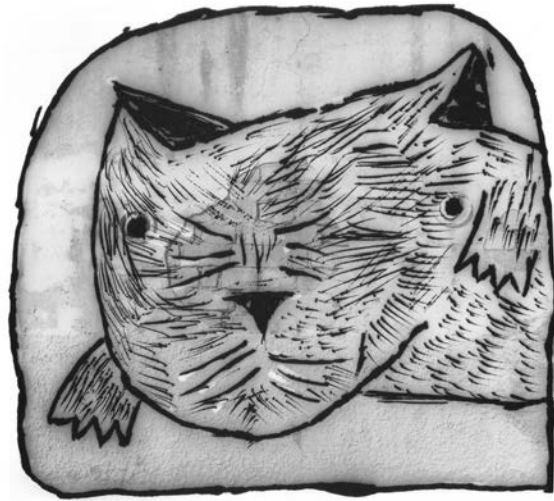


Figura 24: *O gato*, 1949. Fonte: BARROS, Geraldo.
Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

quadrado tradicional da fotografia, mas ainda não são abstrações, pois revelam a figura. Elas derivam da imaginação do fotógrafo. Nestas fotografias, Barros utiliza-se do expediente de fotografar o chão, um muro, ou qualquer outra cena e, depois, desenhar a figura desejada com nanquim, sobre o negativo. Assim, Barros intervém diretamente no suporte fotográfico, alterando seu pressuposto principal: a mimese com o real. Ao mesmo tempo, trabalha com processos híbridos, rompendo com os limites específicos⁹⁹ da fotografia.

2.3.2. A exposição de José Oiticica Filho: fotoclube e galeria de arte

A primeira mostra individual de Oiticica Filho em São Paulo teve lugar na sede do Foto Cine Clube Bandeirante, em fevereiro de 1954. Tinha caráter retrospectivo, contando com 40 trabalhos, muitos deles já conhecidos do público por suas participações em certames nacionais ou internacionais. As imagens reproduzidas pelo Boletim Foto Cine que dava conta

⁹⁹ Por “limites específicos da fotografia” entendemos o fato de não ser possível, dentro apenas do processo de tomada, revelação e ampliação da imagem, desenhar no negativo, a não ser por intervenção não-fotográfica.

da exposição mostram um trabalho cuidadoso com o tema, bem enquadrado ao estilo moderno que se apreciava então. As imagens reproduzidas¹⁰⁰, “Dancing Light”, de 1948, “Menino na janela”, de 1953, “Em repouso”, de 1948 e “Simbólico”, de 1953, formam um conjunto muito nítido das qualidades fotográficas de JOF, de seu domínio técnico e da excelente escolha dos temas e dos enquadramentos a serem fotografados. Entretanto, essa exposição, a partir do que podemos perceber pelo relato do Boletim, não contava com suas fotografias abstratas. No discurso de abertura da exposição, Oiticica Filho explica seu processo de trabalho:

“Os trabalhos aqui expostos, se poucos, representam algo em minha existência. São horas de trabalho atrás de um vidro despolido¹⁰¹ e são horas de trabalho no laboratório. São horas de estudo. São horas de amargor e tristeza ao ver o trabalho frustrado, porém são horas de alegria ao chegar a uma realização satisfatória. São horas de luta pelo engrandecimento da Arte Fotográfica entre nós”. (OITICICA FILHO, 1954, p. 15)



Figura 25: José Oiticica Filho entre amigos, 1954. Fonte: Boletim Foto Cine, ano VIII, n° 88, abril 1954.



Figura 26: José Oiticica Filho entre amigos, 1954. Fonte: Boletim Foto Cine, ano VIII, n° 88, abril 1954.

Com estas palavras, JOF não apenas explica poeticamente seu processo de trabalho, mas também justifica-o. O gosto pela fotografia e pela pesquisa fotográfica, tem por objetivo o engrandecimento da fotografia brasileira – objetivo principal do fotógrafo. Esse ideal é reiterado inúmeras vezes em seus textos, marcando também uma vontade de desenvolvimento do país, que permeava a população brasileira, mas no campo específico de sua formação de artista. Apresenta o ideal moderno que busca construir uma nova arte qualificada através de um processo doloroso, pois muitas vezes não compreendido por seus contemporâneos.

¹⁰⁰Estas imagens encontram-se nos anexos.

¹⁰¹O vidro despolido era o visor da câmera Rolleiflex.

Duas exposições retrospectivas de suas obra foram realizadas após a do Foto Cine Clube Bandeirante e após sua morte: uma em 1983, organizada pelo Núcleo de Fotografia da Funarte e outra em 2007, organizada pelo Centro de Arte Hélio Oiticica. A ausência de JOF dos espaços expositivos tradicionais (museus e galerias) justifica-se na medida em que seu trânsito se dá no âmbito fotoclubístico, que é tradicionalmente mais fechado e sem diálogo com o campo artístico. Isso não impede que tenha havido uma valorização de sua obra, como é possível notar a partir das exposições retrospectivas.

A exposição de 1983, intitulada *José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50*, foi realizada pelo Núcleo de Fotografia da Funarte, no Rio de Janeiro, na Galeria de Fotografia da Funarte, sob coordenação de Nadja Peregrino, Evandro Ouriques e Pedro Vasquez. No catálogo, temos textos dos filhos de JOF, Hélio e Cesar Oiticica, e do crítico de arte Paulo Herkenhoff.

Divididas em 4 seções, temos 65 fotografias no catálogo. Tais seções remetem à divisão das fases do fotógrafo, de acordo com Paulo Herkenhoff. Assim, temos: “de olho no microscópio: o fotógrafo utilitário”, “a consagração fotoclubística”, “tudo pode ser feito: o fotógrafo abstrato” e “a explosão concreta da forma: o fotógrafo construtivo”. Com isso, pretende-se abarcar toda a trajetória fotográfica de José Oiticica Filho, através de suas experimentações, encerrando com aquelas mais abstratas, nas quais ele próprio cria o referente. No entanto, ao se fixar tais divisões operativas deixa-se de lado a multiplicidade da obra do fotógrafo, que foi além das já hoje clássicas maneiras de se periodizar sua produção fotográfica, relacionando-as com sua trajetória de vida (no caso das microfotografias), com suas filiações fotográficas (no caso do fotoclube) e, por fim, com suas afinidades com o circuito artístico (no caso da “fase abstrata” e da “fase concreta”). O que tais divisões evidenciam é uma necessidade de se organizar a produção fotográfica de Oiticica Filho, dando-lhe coerência.

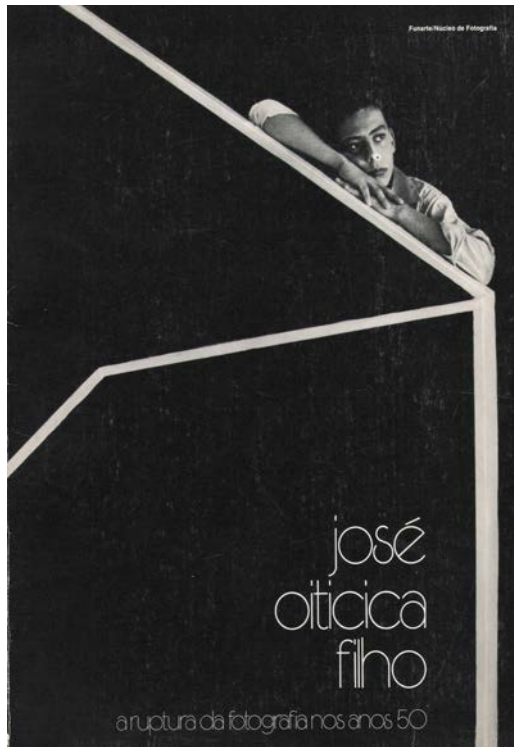


Figura 28: Catálogo da exposição de 1983.

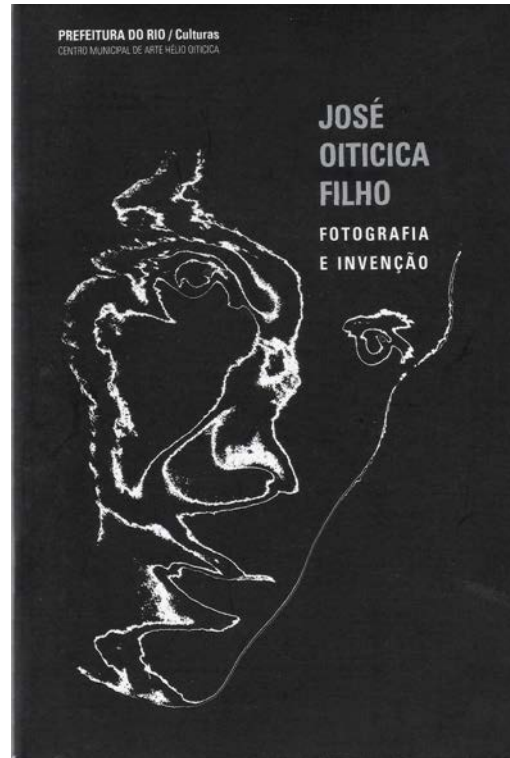


Figura 27: Catálogo da exposição de 2007-2008.

A exposição *José Oiticica Filho - fotografia e invenção*, realizada entre setembro de 2007 a março de 2008, contou com 158 fotografias e 20 pinturas, distribuídas pelos três andares do Centro Cultural Hélio Oiticica. Além disso, havia 20 vitrines exibindo catálogos, negativos, matrizes para fotografias, desenhos, apostilas de matemática, trabalhos de entomologia e cartões dobráveis; além de reproduções de artigos e matérias em jornais da época (VALENTIN, 2011). A curadoria ficou por conta da família Oiticica – César e Cláudio, filhos de JOF, e César Oiticica Filho, seu neto. A sistematização da obra de José Oiticica Filho, ainda muito precária, ganhou bastante com essa exposição, apesar de não ter sido feito um catálogo muito amplo de sua obra. No entanto, muito do que ela ganhou parece ter perdido com o incêndio, em outubro de 2009, que assolou a casa de César Oiticica, também local de guarda das obras de seu pai.

2.4. REFERÊNCIAS FOTOGRÁFICAS PARA A FOTOGRAFIA DE GERALDO DE BARROS E DE JOSÉ OITICICA FILHO

Assim como veremos que as fotografias abstratas de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho tinham como referência concepções oriundas das artes visuais, do mesmo modo podemos pensar nas referências advindas da própria história da fotografia. O conceito de referência, tal qual concebido por François Soulages (2010), demonstra que

“Uma referência pode servir de norma, de modelo ou ser apenas a oportunidade de uma busca ou de uma criação; pode ser – explícita ou implicitamente – citada ou desviada, e mesmo utilizada para ser desconstruída; pode gerar um fechamento ou então permitir uma abertura. Suas funções e usos são múltiplos”. (SOULAGES, 2010, p. 302)

Neste sentido, o autor identifica dois casos em que há o uso de referência na fotografia. O primeiro seria o da foto enquanto referência para outras artes e o segundo, o caso das outras artes servindo de referência para a foto. Entretanto, gostaríamos de pensar em um terceiro caso possível, no qual a própria fotografia serve de referência para outros tipos de práticas fotográficas¹⁰². A referência traz a marca da anacronia, na medida em que remete a fotógrafos que podem não ser contemporâneos.

Assim, procuramos identificar, no amplo repertório da história da fotografia, práticas que possam ter servido de referência para os fotógrafos. Alguns livros sobre fotógrafos que experimentaram com a fotografia, tais como Man Ray e Moholy-Nagy, existiam no acervo do Setor de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (LIMA, 2006), desde a década de 1940. Este acervo era consultado por Geraldo de Barros, que ali tomou conhecimento da obra de Paul Klee e também da Bauhaus (LIMA, 2006).

Além deste acervo, havia outros modos de divulgação da arte fotográfica: as revistas e boletins dos foto clubes, bem como as revistas especializadas em fotografia¹⁰³. Segundo Vanessa Lenzini (2008), as vanguardas artísticas e fotográficas aparecem no *Boletim Foto Cine* como referências indiretas, dissolvidas em ideias sobre futurismo, por exemplo. Entretanto, alguns movimentos fotográficos ganhavam divulgação direta do *Foto Cine Clube*

102O autor identifica, além da referência, outros três tipos de trocas que podem acontecer entre a fotografia e as outras artes: seriam a cocriação, a transferência e o registro. O caso da transferência mostra-se particularmente interessante também, mas quando aplicado para o caso de algumas das fotografias de GB e JOF, aquelas em que os fotógrafos usam algum tipo de fotomontagem.

103A revista *Íris* foi fundada em 1947, por exemplo, foi uma grande divulgadora da fotografia.

Bandeirante, como a exposição de fotografia subjetiva, organizada em 1951, por Otto Steinert, e exibida no Brasil em 1955.

Outro indício de que os fotógrafos conheciam diferentes práticas fotográficas experimentais, que podem ter servido como referência para suas próprias pesquisas, é o fato de que José Oiticica Filho comprava revistas importadas sobre fotografia e arte, como a *XXéme Siècle*, que mencionou na entrevista a Ferreira Gullar. Ali, fica claro que o fotógrafo tem conhecimento do trabalho de outros fotógrafos, como Brassai (1889-1994), sobre o qual tem opinião contundente. Vejamos:

“Acabo de comprar a revista de arte “XXéme Siècle”, dedicada ao grafismo, onde aparece uma reportagem sobre o fotógrafo Brassai, que fotografou garatujas feitas por crianças nas ruas de Paris. As garatujas são às 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!” (OITICICA FILHO, 1958, p. 3)

A crítica de Oiticica Filho em toda esta entrevista é voltada para o tipo de fotografia que podemos chamar de documental ou pura. Para ele, a fotografia envolvia criatividade, pesquisa, criação, e não apenas o registro de algo que o olho do fotógrafo viu, e que, para ele, já estava pronto para ser fotografado. Por isso, é possível aproximar suas fotografias daquelas feitas por Man Ray e Moholy-Nagy, principalmente. As experiências do construtivismo russo e do dadaísmo são precursoras desses dois movimentos.

A fotografia no período entre guerras e pós II Guerra Mundial modifica-se bastante, principalmente em função do próprio clima gerado pelas guerras mundiais: a desilusão e o cinismo geraram um desprezo pela ordem estabelecida. As modificações, portanto, não são apenas no campo político, mas também são percebidas na desintegração das convenções aceitas na arte (GERNSHEIM, 1991). Na fotografia, tal período foi marcado por uma série de experimentações, que acabaram por formar dois movimentos fotográficos particularmente interessantes: a Nova Visão e a Fotografia Subjetiva.

Vale a pena definirmos, primeiramente, aquilo que entendemos por *fotografia experimental*, distinguindo-a de *fotografia moderna* e de *fotografia abstrata* – fulcro desta tese. Entendemos a experimentação como um processo ou um procedimento, ou seja, como um caminho que pode levar a diversos resultados. André Rouillé (2009) define a experimentação, através de Otto Steinert, da seguinte maneira:

“A experimentação serve para 'descobrir todas as possibilidades técnicas e criativas que permitem traduzir, através da imagem, as experiências de óptica de nossa época', afirma Steinert (...) As experimentações são os procedimentos de produção dessas visibilidades, e a abstração das imagens é testemunho de sua desvinculação das coisas e do mundo”. (ROUILLE, 2009, p. 274)

O termo *fotografia criativa* também é usado algumas vezes para se referir a essas imagens. Entendendo a abstração como testemunho da desvinculação com o real, passamos também a entender a fotografia abstrata como resultado visual de determinadas práticas experimentais. Veremos mais detalhadamente tal questão no próximo capítulo.

Annateresa Fabris (2009), a partir de Moholy-Nagy, afirma que “o que o artista procura na fotografia pode ser resumido em dois conceitos: forma e processo” (FABRIS, 2009, p. 199). O processo, de certo modo, determina a forma, e abre espaço a outras categorias de investigação: a sobreposição de planos e a fotomontagem (ou fotoescultura, como chama Moholy-Nagy).

A definição de *fotografia moderna*, no entanto, é mais fluída e menos precisa do que a de fotografia experimental. Nos Estados Unidos e no Brasil esse termo é mais carregado de significados do que na Europa. O caso brasileiro é claramente atrelado às experiências do Foto Cine Clube Bandeirante, como vimos anteriormente, com seus novos temas e novos ângulos de visão. Já o caso norte-americano está ligado à *Straight Photography*, principalmente com fotógrafos como Alfred Stieglitz¹⁰⁴ (1864-1946) e Paul Strand (1890-1976). A fotografia direta era marcada pela objetividade, buscando uma nova visão ao olhar os mais diversos objetos. Esta corrente fotográfica também pode ser relacionada ao movimento da Nova Objetividade¹⁰⁵ alemã.

104Devemos ter em mente que Alfred Stieglitz iniciou sua trajetória na fotografia voltado ao fotopictorialismo, e, posteriormente, desenvolvendo a *Straight Photography*, ou *fotografia direta*.

105A Nova Objetividade acredita em uma arte especificamente fotográfica, apoiando-se no princípio de que a fotografia possui instrumentos e técnicas próprias (ROUILLE, 2009). Em 1928, Albert Renger-Patzsch publica seu livro *Die Welt ist Schön* (O mundo é belo), reunião de cem fotografias, cuja nitidez das linhas e a fineza dos detalhes fazem com que elas sejam fotografias puras, resultados mecânicos da operação fotográfica.



Figura 30: Capa do livro de Albert Renger-Patzsch.
Fonte: <http://www.bibliopolis.com/>



Figura 29: Albert Renger-Patzsch. Mulher pescadora, 1927. Fonte: GERNSEIM (1990).

Segundo Andreas Haus e Michel Frizot (1998), a I Guerra Mundial e a Revolução Russa representaram uma grande lição para uma nova visão no mundo. A péssima situação econômica do mundo no período entre guerras pedia por uma nova concepção de arte, livre do ideal de beleza – se queria uma “arte realista próxima da vida real” (FRIZOT, 1998, p. 457). Os anos 1920, segundo os autores, trouxeram muitas mudanças e novos significados na representação plástica, sendo a mais importante delas a “(...) 'funcionalização' da 'foto imagem', determinada pelo seu desenvolvimento quantitativo. Na mídia (jornais diários, revistas ilustradas, propaganda), a fotografia desempenhava um importante papel” (FRIZOT, 1998, p. 457). A possibilidade de se entender a sociedade através de imagens torna-se mais patente nesse momento.

A fotografia fornece, então, uma visão moderna que a arte não conseguia mais fornecer: ela é rápida, precisa, móvel, mecânica e reprodutível (BAJAC, 2005). Segundo Rodchenko (RODCHENKO apud BAJAC, 2005, p. 66), “A fotografia tem todos os direitos –

e todos os méritos – necessários para que nós a olhemos como olhamos para a arte de nosso tempo”. Segundo Roberta Valtorta (2005), a fotografia do período entre guerras passa por um momento de articulação e fortalecimento, iniciando um debate teórico sobre as características próprias do meio e sua relação com a arte (VALTORTA, 2005). A autora afirma, ainda, que é um momento tipicamente europeu¹⁰⁶, visto que nos Estados Unidos a moderna consciência do meio nasce justamente do pictorialismo, com a Straight Photography.

Roberta Valtorta afirma ainda que, ao criticar a ideia de “realidade” que a fotografia carrega desde o seu nascimento, ela consegue finalmente dialogar com a civilização industrial e com a vida cotidiana. Segundo a autora,

“Uma nova visão, uma diferente relação com o real, isto é, com a sociedade marcada pela indústria: é nisso que está o papel de protagonista da fotografia no entre guerras. (...) É a guerra na Europa e é a revolta das figuras, é a luta entre as figuras e as formas abstratas. A fotografia confere à operação de colagem e de abstração, já decididas pelas Vanguardas, uma força concreta, toda mecânica” (VALTORTA, 2005, p. 40-41)

2.4.1. A Nova Visão

A Nova Visão nasce a partir da publicação do livro *Malerei Fotografie Film* (Pintura, fotografia, filme), em 1925, por László Moholy-Nagy, que marca também o nascimento do movimento modernista alemão (ROUILLÉ, 2009). Para ele, a pintura, a fotografia e o filme eram as três práticas artísticas da modernidade, sem hierarquias entre elas. A partir da reflexão acerca da fotografia e sua relação com a luz e a reprodução do mundo visível, Moholy-Nagy desenvolve suas teorias sobre a fotografia e sobre a nova forma de ver o mundo, livre da perspectiva renascentista, que marca a fotografia “objetiva” do mundo.

André Rouillé (2009) apresenta do seguinte modo o programa da Nova Visão:

“Ver em todas as direções, liberar o olhar moderno do jugo da perspectiva e também da onda impressionista e pictorialista, aumentar sua mobilidade no espaço, eis o essencial do programa da Nova Visão. (...) Composições geométricas sem direção, sem eixo, sem pé nem cabeça, elas traduzem essa liberdade inusitada dos pontos de vista elevados, como que suspensos, subtraídos às leis da gravidade e da perspectiva. Além de ser uma corrente estética, a Nova Visão é uma prática do ver”. (ROUILLÉ, 2009, p. 331)

¹⁰⁶Na França esse período é conhecido como Retorno à Ordem.

A experiência dos Dadaístas com a fotomontagem¹⁰⁷, bem como o fotograma surrealista e o construtivismo russo, foram precursores da Nova Visão. Hannah Höch, Max Ernst e Paul Citroën, entre outros, são alguns dos artistas a utilizar a técnica da fotomontagem como forma de crítica da sociedade em que viviam.

Segundo Dawn Ades (2002), na fotomontagem de John Heartfield intitulada *Hitler, o superhomem*, a montagem é muito hábil, não sendo possível distinguir as marcas da colagem, dando a impressão de tratar-se de uma imagem real. Essa montagem foi ampliada na forma de cartaz e distribuída por toda Berlim, em agosto de 1932, com a ajuda econômica do conde Kessler (ADES, 2002). Com essa manifestação pretendia-se prevenir os alemães dos perigos de Hitler, visto que em abril daquele ano ele havia conseguido 36,8% dos votos para a presidência. Era claramente uma fotomontagem de cunho político, buscando alterar os modos de percepção dos cidadãos.



Figura 32: Paul Citroën. *Metropolis*, 1923. Fonte: ADES (2002).



Figura 31: John Heartfield. *Adolf o superhomem traga ouro e solte o lixo*, 1932. Fonte: ADES (2002).

¹⁰⁷Michel Frizot explica que a origem da fotomontagem remonta às experiências cubistas, de Braque e Picasso, com colagens nas pinturas. No entanto, não se sabe ao certo quem é o inventor da fotomontagem, reclamada, respectivamente, por Georg Grosz e John Heartfield em 1916 e por Raoul Hausmann, Hanna Höch e Johannes Bader em 1918 (FRIZOT, 1998, p. 431).

A fotomontagem *Metropolis*, de Paul Citröen, traz a ideia de um emaranhado urbano, com todo o caos que a metrópole contém. Dawn Ades (2002, p. 99) descreve essa imagem do seguinte modo: “uma vista aérea de uma rua que retrocede até perder-se no centro, rodeada de perspectivas muito angulosas de edifícios que se perdem no horizonte”. O tema do urbano foi adotado também por outros artistas, através de fotomontagens: Otto Umbehr, Walter Ruttmann, Kazimierz Podsadcki, Fritz Lang, entre outros.

Segundo André Rouillé (2009), a diferença entre a utilização dadaísta da fotomontagem e aquela entendida por Moholy-Nagy é a seguinte:

“Ao contrário de Dada, que faz uso da fotomontagem com o intuito geral de chocar, protestar, de 'romper com as frases, as convenções e as hipocrisias do pensamento burguês', os artistas László Moholy-Nagy e Raoul Hausmann, bem como o historiador de arte Franz Roh, nos anos 1920, consideram a fotomontagem como uma forma importante do realismo moderno. Após as desconstruções dadaístas, eles atribuem à fotomontagem o papel construtivo de conciliar composição livre e estrita imitação, duas características heterogêneas da arte moderna”. (ROUILLÉ, 2009, p. 327)

Annateresa Fabris explica que as experiências de László Moholy-Nagy com os fotogramas estavam voltadas para o estudo da luz: “o que aparece na superfície do fotograma é o efeito de várias exposições e da distâncias existente entre a fonte luminosa e o objeto” (FABRIS, 2009, p. 199). A relação da luz com o vidro, e da luz com o olhar lúcido também é um ponto importante nas reflexões de Moholy-Nagy. O artista estava bastante interessado na arquitetura de vidro, em voga então, passando a refletir sobre as potencialidades da luz. Segundo Dominique Baqué (2002), “quer dizer que o vidro promove o despertar, o olhar lúcido, quer dizer também que ele promete uma nova civilização, distanciadada dos arcaísmos e dos pesos”¹⁰⁸. Moholy-Nagy interessa-se pelos efeitos de transparência e luminosidade que o vidro proporciona. Vale dizer que a luz é também o objeto de estudo de Barros e Oiticica Filho, como veremos mais detalhadamente no último capítulo.

Annateresa Fabris define, ainda, o que seria a Nova Visão:

“A nova visão é uma 'visão objetiva', isto é, opticamente verdadeira e alicerçada em entidades puramente plásticas: volumes, massas, formas, direções, posições, luz. A luz é o verdadeiro meio expressivo, capaz de 'irradiar, transpassar, infiltrar, rodear', capaz de colocar em xeque a visão corriqueira graças a suas 'anotações' ativas e transformadoras”. (FABRIS, 2009, p. 201)

¹⁰⁸Tradução nossa do original: “C'est dire que le verre favorise l'éveil, le regard lucide, c'est dire aussi qu'il promet une civilisation nouvelle, débarrassé des archaïsmes et des pesanteurs”.

Pode-se agregar também a questão apontada por André Rouillé, que relaciona a nova fotografia com o corpo, confirmando que “a prática do ver não implica somente o olho, porém todo o corpo” (ROUILLÉ, 2009, p. 331). Isso porque, para que fosse possível obter os novos pontos de vista exigidos pela Nova Visão, era preciso que o corpo se posicionasse de modo diverso ao tradicional – as posturas corporais permitem novos pontos de vista, como os conseguidos, por exemplo, por Alexander Rodchenko¹⁰⁹.



Figura 33: Alexander Rodchenko. Escada de incêndio, 1925.

Fonte: Aleksandr Ródtchenko (2010)

Defendendo uma arte para todos, “uma arte a serviço do corpo social, uma arte que é assim, finalmente, um modo de vida, de existência” (BAQUÉ, 2007, p. 12), Moholy-Nagy apresenta a fotografia como uma técnica moderna, capaz de dirigir o Novo Homem em direção aos Novos Tempos. Obviamente, muito das ideias do artista se mostram hoje bastante utópicas, mas alguns dos conceitos elaborados por ele, relacionando a fotografia com a técnica, com a produção mecânica de massa, colocando-a no jogo industrial, são importantes para entendermos as fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho. Assim, parece-

¹⁰⁹Alexander Rodchenko (1918-1956) foi artista plástico, escultor, fotógrafo e designer gráfico. Foi um dos fundadores do construtivismo russo. Fez muitos cartazes através da técnica da fotomontagem. Sobre ele, ver FABRIS (2006) e ZERWES (2008).

nos interessante agregar à importância da luz – “a luz como matriz da arte” - (BAQUÉ, 2007, p. 17), também a base biológica – o sujeito como ser biológico – e a relação desta com a arte.

Nesses termos, Moholy-Nagy busca uma arte capaz de identificar as novas relações entre os fenômenos ópticos, acústicos e de outras ordens, conhecidos ou desconhecidos, e transformá-los em algo novo e enriquecedor (BAQUÉ, 2007). E aqui o artista estabelece uma avaliação das obras a partir de sua capacidade de integrar o desconhecido: elas podem ser reprodutivas ou produtivas. As reprodutivas apenas repetem relações já conhecidas, enquanto que as produtivas são aquelas obras que produzem novas relações, até então desconhecidas. Segundo Dominique Baqué (2007) essa clivagem produção/reprodução permeia toda a obra de Moholy-Nagy, visto que ele se pergunta, a respeito de cada uma das três formas de arte – pintura, fotografia e cinema – se são produtivas ou reprodutivas.

No caso da fotografia, vista como um meio autônomo¹¹⁰, é também entendida como uma escrita da luz. Assim, aplicando a clivagem produção/reprodução, Moholy-Nagy chega à conclusão de que existem dois tipos distintos de imagem: as fotografias objetivas (como as produzidas pela Nova Objetividade¹¹¹) e as fotografias radicalmente contrárias a essa tendência, que são inovadores e criativas, ou seja, produtivas.

No texto *Novos métodos na fotografia*, de 1928, László Moholy-Nagy apresenta uma reflexão contundente a respeito da fotografia. O autor defende a produção de fotografias criativas, em oposição àquelas praticadas por amadores e profissionais que circulam pelas exposições fotográficas. Seria uma fotografia realizada a partir de reflexões sobre o meio fotográfico, além de não ter base comparativa com a pintura (MOHOLY-NAGY, 2007).

“A boa fotografia é criativa e, ainda que seja, na maior parte do tempo, realizada através de uma máquina, ela não é um assunto mecânico. A máquina é apenas uma ferramenta melhorada nas mãos de quem sabe usá-la para se expressar” (MOHOLY-NAGY, 2007, p. 174)¹¹². Com esse comentário, o autor abre caminho para a reflexão da fotografia sem câmera, ou fotograma. Sendo a fotografia entendida como a escrita com luz, ela não necessariamente

110Sobre esse assunto, Dominique Baqué nos adverte que Moholy-Nagy apoia-se em Rodchenko, para o qual a fotografia era um meio autônomo, com regras próprias. A partir dessa ideia, ele parte em busca da essência da fotografia (BAQUÉ, 2002).

111A Nova Objetividade (no original alemão *Neue Sachlichkeit*) foi um movimento artístico que buscava opor-se ao Expressionismo a partir da adoção de um novo estilo realista. O termo foi cunhado em 1925 por Gustav Hartlaub, diretor do Mannheim Art Gallery. O movimento tinha como principais membros nas artes Otto Dix e Georg Grosz.

precisa ser feita através de um aparato mecânico – a câmera fotográfica. O que importa é a capacidade fotossensível do suporte.

Moholy-Nagy propõe, então, a criação de fotografias a partir de três modalidades:

1. o fotograma, a fotografia sem aparelhos, sendo o registro imediato do efeito luminoso.
2. a produção fotográfica a partir do aparelho, com base em leis novas e estendidas (e aqui temos três possibilidades: fotografias de estruturas, texturas e sua reação à luz; a utilização de ângulos não-habituais, e fotografias realizadas com o auxílio de lentes, espelhos, e outros dispositivos ópticos),
3. fotomontagens, sobreimpressões, colagens, trucagens, etc.

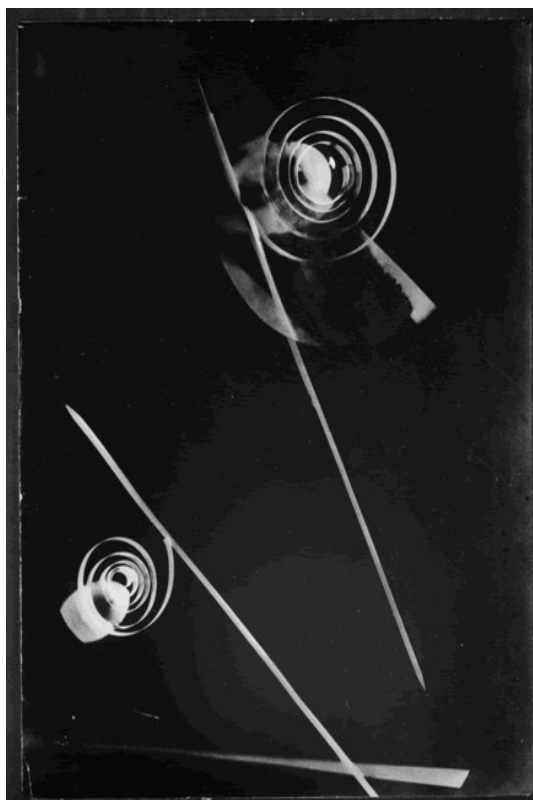


Figura 34: Moholy-Nagy. Fotograma. Fonte: http://museum.icp.org/museum/exhibitions/moholy_nagy/bg_8102_photogram.gif

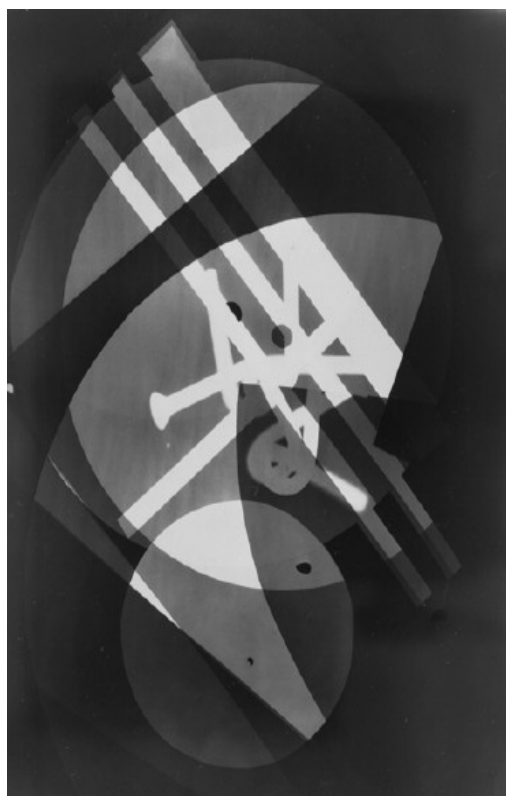


Figura 35: László Moholy-Nagy. Photogram, 1926. Fonte: <http://www.photomuse.org/exhibitview.html?id=10372&images=yes>

112Tradução nossa do original: “La bonne photographie est créative et, bien qu'elle soit la plupart du temps réalisée au moyen d'une machine, elle n'est pas une affaire de mécanique. La machine n'est qu'un outil amélioré dans les mains de qui sait s'en servir pour s'exprimer”.

As oito variedades da visão fotográfica são apresentadas no texto *Fotografia, forma objetiva do nosso tempo*, de 1936. A primeira delas seria a visão abstrata, definida do seguinte modo: “a visão abstrata para a criação luminosa óptica, o fotograma, como a mais fina gradação dos valores de luz e sombra e cores” (MOHOLY-NAGY, 2007, p. 213). Seguem-se a visão exata (na qual se enquadra a reportagem), a visão rápida (o instantâneo), a visão lenta (para fixar os movimentos de uma longa duração), a visão intensificada (microfotografia, por exemplo), a supervisão (com o raio-x), a visão simultânea (sobreposições) e a deformação óptica (com manipulações de várias ordens). Com essa enumeração, o autor quer mostrar-nos que a fotografia carrega em si inúmeras possibilidades. Cada uma das oito variedades de visão fotográfica fornece várias possibilidades para sua aplicação.

Dentro dessas variedades identificadas por Moholy-Nagy, ainda que não ligada diretamente, podemos pensar sobre o *Fotodinamismo* criado pelos irmãos Bragaglia, com diálogos diretos, ainda que envoltos em polêmica¹¹³, com o Futurismo – seria um exemplo de visão lenta, voltada para a detecção do movimento. Os irmãos Anton Giulio e Arturo Bragaglia criaram fotografias nas quais o movimento, a simultaneidade, a desmaterialização do objeto, os múltiplos eixos de visualização e a repetição são a tônica. Os princípios futuristas de interpenetração e de desagregação do espaço também interessaram aos irmãos (FABRIS, 2011). Eles buscavam, assim, a relação com o tempo e com a duração – dialogando com as ideias não só da cronofotografia de Marey e Muybridge¹¹⁴, mas também com as teorias a respeito do tempo, da duração e da memória do filósofo francês Henri Bergson.

Annateresa Fabris (2011) estabelece algumas diferenças entre as experiências da cronofotografia e a fotodinâmica:

“Em julho de 1911, os dois irmãos realizam a fotodinâmica Cumprimentando, na qual já estão presentes algumas características que irão diferenciar suas pesquisas das de Marey: captação de um gesto súbito e não de um movimento linear e

¹¹³Sobre isso, Annateresa Fabris (2011) conta que, após a publicação do opúsculo *Fotodinamismo futurista*, em 1913, escrito por Anton Giulio Bragaglia, o pintor futurista Boccioni escreve uma carta, em nome de todos os “amigos futuristas”, ao galerista Giuseppe Sprovieri, incitando-o a evitar todo e qualquer contato com o Fotodinamismo de Bragaglia. Estabelecem, posteriormente, uma divisão entre o fotodinamismo e o dinamismo plástico, exercido por eles. Boccioni acredita que as fotografias dos Bragaglia prejudicam suas “aspirações de libertação da reprodução *esquemática* ou *sucessiva* da estática e do movimento” (BOCCIONI apud FABRIS, 2011, p. 106).

¹¹⁴Eadweard Muybridge (1830-1904) e Étienne-Jules Marey (1830-1904) fizeram pesquisas independentes com o uso de múltiplas câmeras a fim de detectar as diferentes etapas do movimento. São de Muybridge as fotografias do trote do cavalo, que modificaram o modo como os pintores representavam esse animal em movimento.

contínuo; forma evanescente, capaz de traduzir o caráter imediato do episódio cinético” (FABRIS, 2011, p. 97-98).

A autora segue explicando o processo de criação dos irmãos Bragaglia:

“Em busca de uma nova realidade sintética, em que o movimento, o ritmo e a desmaterialização do objeto concorram para a criação de novas formas de percepção em consonância com o mundo da velocidade, os irmãos Bragaglia utilizam dois procedimentos fundamentais: a captação da nitidez do movimento e a exposição repetida de uma mesma chapa, superpondo as diferentes tomadas de fases distintas do movimento” (FABRIS, 2011, p. 103).

Tais procedimentos, como a exposição repetida (sobreposição), também são utilizados pelos fotógrafos em estudo, alcançando com isso inúmeras sensações – de movimento, de ritmo, textura, etc.



Figura 37: Anton Giulio Bragaglia. O pintor futurista Gaicomo Balla, 1912. Fonte: NEWHALL (2002).



Figura 36: Anton Giulio Bragaglia. Capa do opúsculo *Fotodinamismo Futurista*, 1911. Fonte: <http://www.wolfsonian.org/>

2.4.2. A Fotografia Subjetiva

Fotografia subjetiva é o termo utilizado por Otto Steinert para designar três exposições por ele organizadas, nos anos de 1951, 1954-55 e 1958. No contexto da época, tal designação remetia à necessidade de se voltar ao sujeito, depois de todas as opressões causadas pelo nazismo. Segundo Schmoll (2004),

“A designação visava também dar uma ênfase especial às formas da criação individual com os recursos da fotografia. A maneira de um slogan, o conceito 'fotografia subjetiva' pretendia mostrar que importava menos uma reprodução por assim dizer objetiva da realidade, no sentido de uma 'fotografia objetiva', do espelhamento de objetos da natureza (...) do que a sua interpretação em imagens e a criação de produtos artísticos de valor próprio”. (SCHMOLL, 2004, p. 4).

A ideia de reprodução opunha-se à de interpretação, pois, apesar de ser um tipo de fotografia bastante necessário, a fotografia objetiva – dos jornais, da publicidade, etc – não era considerada como criativamente instigante. Otto Steinert (2003), um dos principais membros do grupo *Fotoform*, afirmava existirem quatro tipos de imagens fotográficas: a imagem fotográfica que tende a reprodução; a imagem fotográfica que tende à representação; a criação fotográfica que tende à representação e, por fim, a criação fotográfica absoluta. Esta última interessa bastante para podermos entender as fotografias de Barros e de Oiticica Filho. Steinert (2003) afirma, então, o seguinte:

“A criação representativa transpõe o objeto natural segundo as exigências da imagem, mas mantendo a forma; ao contrário, a *criação fotográfica absoluta*, em seu aspecto mais livre, renuncia a toda reprodução da realidade, ou bem desmaterializa o objeto por procedimentos de variação fotográficos ou transforma sua visão em algo tão abstrato que se converte simplesmente em um elemento formal, uma pedra na obra de composição¹¹⁵” (STEINERT, 2003, p. 279, trad. nossa)

“A intenção era produzir a expressão artística tão-somente com os recursos da fotografia” (SCHMOLL, 2004, p. 5). Com isso, os fotógrafos do grupo *Fotoform*, através das exposições de *fotografia subjetiva*, lograram demonstrar que a fotografia, a partir de seus próprios recursos, era capaz de produzir efeitos artísticos tão bem quanto outros meios artísticos. Entre tais efeitos, temos a fotografia abstrata, ou a transformação do objeto em algo abstrato, em “elemento formal”.

A Exposição Internacional de Fotografia Moderna, organizada por Otto Steinert em 1951, deu origem ao primeiro catálogo da *fotografia subjetiva* (*subjektive fotografie*) e grande repercussão ao movimento, segundo André Rouillé (2009, p. 273). O objetivo, ainda segundo Rouillé seria o de “favorecer o surgimento de uma nova geração de artistas-fotógrafos e, igualmente, reatar os elos rompidos pelo nazismo (é o significado das seções consagradas a

115 Tradução nossa do original: “La creación representativa transpone el objeto natural según las exigencias de la imagen, pero manteniendo la forma; por el contrario, la creación fotográfica absoluta em su aspecto más libre renuncia a toda reproducción de la realidad; o bien desmaterializa el objeto por procedimientos de variación fotográficos o bien transforma dsu visión en algo tan abstracto que se convierte simplemente en un elemento formal, una piedra em la obra de composición”. O texto original data de 1965.

Moholy-Nagy e a Herbert Bayer) e mostrar um desejo de paz e de reconciliação dos povos” (ROUILLÉ, 2009, p. 273).

A ideia de se conseguir uma “visão lúcida” através da fotografia, conforme o proposto por Otto Steinert, implica em uma reavaliação do sujeito, após as provações impostas pelo regime nazista (ROUILLÉ, 2009). Daí que a noção de fotografia documento não é interessante aos fotógrafos do grupo *Fotoform*, pois eles prezam a possibilidade de uma visão pessoal do mundo, antes, “uma visão transformadora do mundo” (ROUILLÉ, 2009). A subjetividade do fotógrafo traz novas visibilidades, através de experimentações com o meio fotográfico, em busca de uma interpretação para o mundo em seu novo momento.

Otto Steinert, no prefácio para *Subjektive Fotografie I*, de 1952, explica o que seria esta fotografia:

“Em contradição com a fotografia documental e utilitária, a Fotografia Subjetiva enfatiza sucinta e claramente o impulso criativo do fotógrafo individual... A fotografia usual, pertencente à “fotografia artística” e dependente acima de tudo das atrações do próprio objeto, dá lugar a uma abordagem experimental e inovadora. Aventuras no campo visual são, em um primeiro momento, impopulares... mas apenas um tipo de fotografia, simpática em relação à experimentação, pode prover os meios para moldar nossas experiências visuais. Um novo estilo fotográfico é aquele que o nosso tempo demanda. A Fotografia Subjetiva significa para nós, portanto, o quadro fotográfico englobando todos os aspectos da criação individual na fotografia – do fotograma não objetivo à reportagem profunda e esteticamente satisfatória.” (STEINERT apud GERNSEIM, 1990, p. 196, trad. nossa¹¹⁶)

¹¹⁶Tradução nossa do original: “In contradistinction to 'applied' utilitarian and documentary photography, Subjective Photography emphasizes succinctly and clearly the creative impulse of the individual photographer ... The usual picture belonging to 'artistic photography' and dependent above all on the attractions of the object itself, gives place to the experimental and innovational approach. Adventures in the visual field are at first always unpopular... but only a kind of photography sympathetic towards experimentation can provide the means of shaping our visual experiences. A new photographic style is one of the demands of our time. Subjective Photography means therefore to us the framework embracing all aspects of individual creation in photography – from the non-objective photogram to profound and aesthetically satisfying reportage”.



Figura 38: Wolfgang Reisewitz. *Rhythmische Montage*, 1947. (23.1 x 15.8 cm). Fonte: <http://www.artnet.com/>

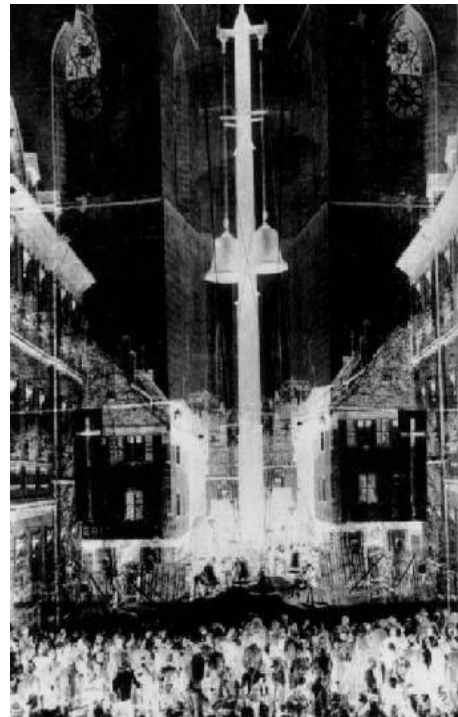


Figura 39: Wolfgang Reisewitz. *Glockenzug*, 1949. (22.7 x 16.4 cm). Fonte: http://www.artnet.com

A ênfase na experimentação em busca do novo, a fim de criar as experiências visuais que o mundo moderno necessita, é o que norteia o grupo de Steinert. Nem tanto em busca de resultados específicos, mas no afã de alcançar o tipo de imagem fotográfica que o momento histórico necessitava: a criação artística individual, com resultados estéticos satisfatórios.

Nos variados fotógrafos que participaram do grupo *Fotoform* temos diferentes tipos de fotografias, todas elas unidas pela “visão lúcida” do mundo, colocada pelo fotógrafo e sua nova forma de apresentar o mundo através da fotografia. As fotografias de Wolfgang Reisewitz, Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser, Toni Schneiders, Ludwig Windstober e Otto Steinert – os seis membros originais do grupo *Fotoform* – são imagens que mostram a experimentação e a produção de uma confusão no espectador. Ao fazer múltiplas exposições ou apresentar a imagem de forma negativada, Reisewitz consegue criar uma imagem fotográfica que não busca a mimese do real, mas sim problematiza nossa visão de espaços tradicionais – como a catedral católica.

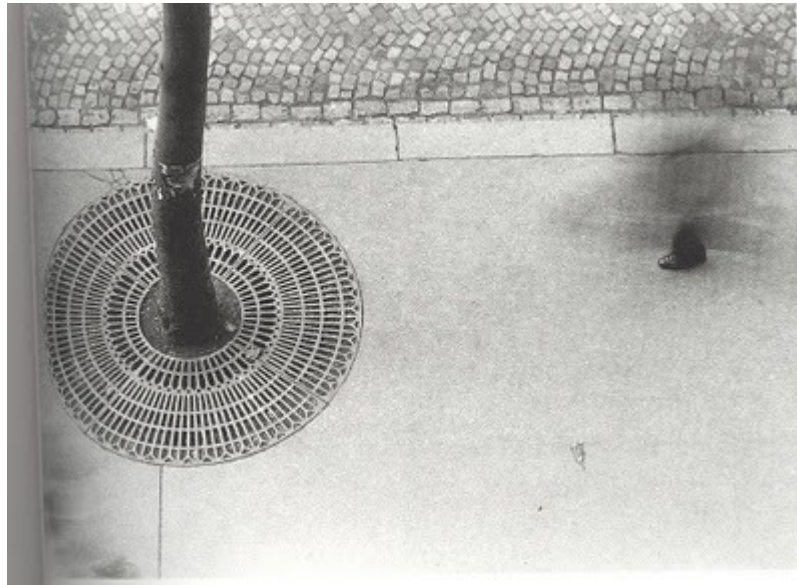


Figura 40: Otto Steinert, Pé de peão, 1950, col. Museum Folkwang, Essen. Fonte: STEINERT (2003)

Na fotografia de Otto Steinert, por exemplo, temos a ênfase em formas geométricas: o quadrado e o círculo, bem como a marca do movimento, com a pessoa borrada no canto superior direito. A tomada de cima para baixo elimina os planos, achatando a imagem da calçada – objetivamente temos uma calçada e um pedaço do meio fio e da rua de paralelepípedos, bem como o canteiro com a árvore.

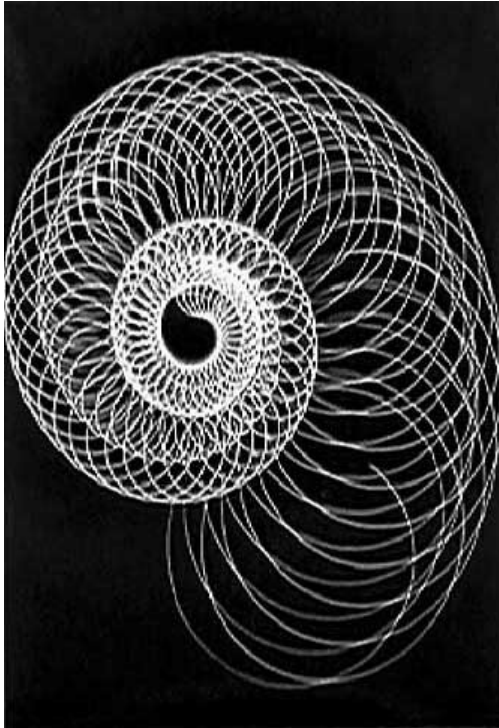


Figura 41: Peter Keetman. *Ammonshorn*, 1950. Fonte: <http://ms-collection.de>

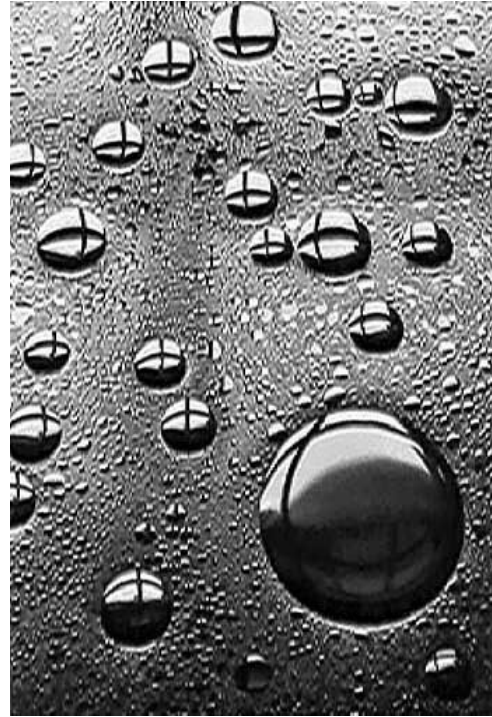


Figura 42: Peter Keetman. *Öltropfen*, 1956. Fonte: REXER (2009)

Com Peter Keetman, temos fotografias bastante abstratas. As duas fotografias acima mostram a preocupação do fotógrafo com a forma e com a experimentação. Na primeira temos uma espiral que cresce e na segunda vemos algo como gotas em uma superfície. A primeira fotografia praticamente elimina os meio-tons, as gradações de cinza, já a segunda joga com essas gradações para produzir uma ideia de profundidade. A criação de padrões visuais é uma constante em Keetman.

André Rouillé (2009, p. 274) afirma que “se a abstração não resume toda a *Subjektive Fotografie*, ela é, de uma certa maneira, seu resultado”. O autor acrescenta, ainda, que é “como se as novas visibilidades, combinação singular do visto e do não visto, devessem excluir a realidade material, social e histórica da Alemanha pós-guerra” (ROUILLÉ, 2009, p. 274). Assim, como veremos no próximo capítulo, a fotografia abraça a abstração por inúmeros motivos e de variados modos, mostrando-se profundamente fecunda e maleável, abrindo-se para as mais variadas propostas criativas. Os processos fotográficos experimentais que levam à abstração, bem como os diferentes tipos de abstração fotográfica, serão o tópico do próximo capítulo.

3. ABSTRAÇÃO NAS ARTES VISUAIS E NA FOTOGRAFIA: REFLEXÕES

“Na necessidade e imutabilidade da abstração geométrica podia [o homem] descansar. Ela não dependia nem das coisas do mundo exterior, nem do mesmo sujeito contemplador. Era para o homem a única forma concebível e alcançável”. (WORRINGER apud AMARAL, 1998, p. 29-30)

É inegável que Geraldo de Barros e José Oiticica Filho entendiam suas fotografias (ou parte delas) como sendo *abstratas*. Percebemos isso principalmente a partir da constatação de que uma série de fotografias de JOF teve tal conceito como título, e pela afirmação de Barros de que a fotografia abstrata “poderia alcançar alturas musicais¹¹⁷”. Além disso, Geraldo de Barros, em entrevista a Louis Witznitzer, publicada em agosto de 1952, elabora seu pensamento a respeito das fotografias abstratas:

“(…) abstrair significa para mim, em fotografia como em pintura, criar formas abstratas, criar signos, uma linguagem em que a realidade já não mais figura. Sou, de qualquer maneira, obrigado a fotografar alguma coisa, mas essa alguma coisa, transformo-a em seguida à minha vontade, segundo os meios, os equilíbrios, os ritmos, para dela fazer uma composição plástica, em que o assunto é inteiramente esquecido, absorvido”. (BARROS apud FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 19)

Barros percebe a arte e a fotografia abstratas como uma linguagem de signos, em que linhas, cores, luz e sombra, se coordenam para criar uma imagem ritmada, que apela para os sentidos do espectador. A relação com a música, no caso deste fotógrafo, é marcante e inclusive foi apontada por ele próprio. Ela pode ser percebida a partir da repetição dos signos presentes nas imagens, que dão a ideia de ritmo à fotografia.

¹¹⁷Para a citação completa, ver a epígrafe do capítulo 4.

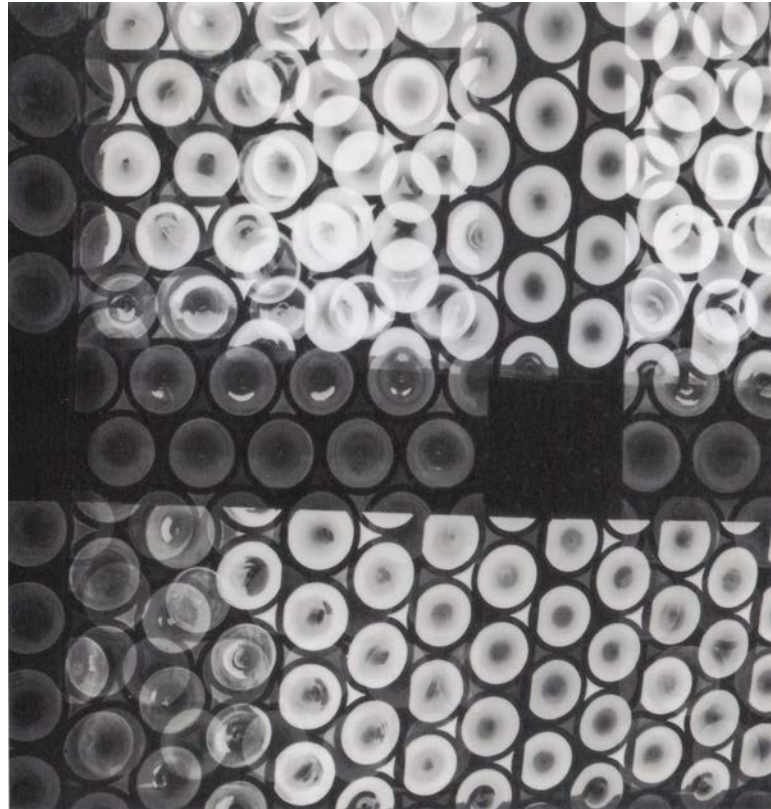


Figura 43: Geraldo de Barros. Alemanha, 1951.

Fonte: BARROS (2006).

Exemplo de repetição de formas que dão ritmo à fotografia.

Concordando ou não com a ideia de que fotografias podem ser abstratas, devemos buscar em outras áreas, como a pintura, subsídios para pensarmos os termos definidores do conjunto de imagens produzido por Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. Argumentos contrários a esta conceituação são encontrados, como veremos, naqueles que percebem a imagem fotográfica como um índice da luz, e, sendo assim, como marca de algo que definitivamente existe. Entretanto, podemos pensar que, mesmo sendo resultado de uma emanção luminosa, o resultado final, a fotografia, pode não permitir que se identifique seus referentes – e aqui entra a questão da abstração.

Outro fator que contribui para que pensemos ser possível a relação fotografia e abstração, no caso específico deste estudo, é o fato de que podemos estabelecer paralelos entre a prática fotográfica e as artes visuais voltadas para práticas abstratas. No Brasil deste período a arte abstrata, na forma concreta ou informal, entra em voga, trazendo o que muitos críticos da época entenderam como uma atualização em relação à arte europeia e norte-

americana. A conjuntura internacional, principalmente do momento imediatamente anterior à este estudo – pensamos aqui nos anos 1910 na Europa – complementa o estudo sobre a abstração.

Importante será estabelecer a diferenciação entre a fotografia entendida como abstrata pura e simplesmente daquela concreta. Em um primeiro momento, podemos diferenciar tais termos levando em conta o procedimento utilizado para se realizar a imagem fotográfica: se o objeto a ser fotografado foi construído pelo fotógrafo, a imagem pode ser considerada uma fotografia concreta. Esse caso será particularmente interessante em José Oiticica Filho, que, em determinada fase, constrói ele próprio os seus referentes.

Veremos agora as principais acepções, ao longo dos anos e das diferentes escolas artísticas, para o termo abstração. São entendimentos diversos, por vezes antagônicos, que mostram toda a amplitude e complexidade desse conceito. Analisando essa diversidade enriquecemos teoricamente a pesquisa sobre as fotografias abstratas de Barros e de Oiticica Filho. A seguir, passamos para uma apresentação do termo “fotografia abstrata” no âmbito da própria história da fotografia, para, logo em seguida, pensarmos de modo mais amplo na fotografia dita abstrata, que transforma o referente, mostrando uma imagem final que desafia o olhar do observador¹¹⁸.

3.1. ABSTRAÇÃO NAS ARTES VISUAIS

3.1.1. Caminhos teóricos

A maior parte dos historiadores, quando escreve a respeito da arte abstrata, narra a história de Kandinsky, que, ao ver um quadro seu de ponta cabeça, achou-o incompreensível e lindo. Esse seria o marco inicial da arte abstrata, no ano de 1910. Entretanto, o historiador francês Georges Roque (2003) afirma que esta anedota é redutora, pois implica acreditar que toda obra de arte abstrata é incompreensível por natureza, além do fato de sua descoberta ser um mero acidente (ROQUE, 2003). Este autor não acredita na uniformidade dos conceitos,

¹¹⁸Trabalhamos sempre com a tríade fotógrafo, fotografia e espectador (ou observador), na tentativa de estabelecer o sistema da fotografia do período em estudo. O observador, apesar de ter reações diferentes frente às obras, é para quem o fotógrafo ou o artista cria suas obras, e, portanto, deve ser levado em conta. Trabalha-se muito com o espectador – e sua problematização – nos estudos de Cultura Visual.

sendo necessário diferenciar *abstração* e *arte abstrata*, *não-figuração* e *arte não-objetiva*, termos muitas vezes entendidos como sinônimos. Para estes conceitos, existem várias interpretações diferentes, pertinentes a determinados momentos e artistas. O que nos interessa, para os fins desta pesquisa, é entender os fundamentos e os diferentes entendimentos da arte abstrata, construtiva e concreta, na medida em que tais definições contribuem para a compreensão das fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho.



Figura 44: Vasily Kandinsky. Pintura com mancha vermelha, 1914. Oléo sobre tela (130 cm x 130cm).
Fonte: HARRISON (1998)

Importante atentar para o fato lembrado por Dora Vallier (1986) de que a “abstração, lucidamente concebida, nascida da própria essência da arte, como aconteceu no século XX,

nunca existiu anteriormente. *A criação abstrata refletida* não tem precedentes” (VALLIER, 1986, p. 10, grifo nosso). Ou seja, a arte abstrata, em suas diferentes formas, é um fenômeno do início do século XX, que só poderia ter surgido neste momento histórico. Georges Roque (2003) opõe este pensamento de Vallier ao de M. Brion¹¹⁹, para o qual a arte abstrata é uma “constante do espírito humano” (ROQUE, 2003, p. 13). O autor coloca-se, então, a seguinte pergunta: como definir a arte abstrata? Sua proposta é a de analisar os discursos dos próprios artistas, buscando entender o que cada um entendeu por *arte abstrata* e *abstração*. Nós acrescentamos ainda *arte construtiva* e *arte concreta*, especialmente esse último envolvendo o caso brasileiro.

George Rickey (2002, p. 31) aponta como origens da arte abstrata que surge em fins do século XIX a pintura de cerâmicas de milhares de anos atrás, a geometria dos mosaicos do chão dos banheiros romanos e das primeiras igrejas cristãs, as treliças islâmicas, as tramas ornamentais celtas, os escudos heráldicos, as bandeiras, as grades de ferro, as mantas e cobertores de lã escoceses com motivos em xadrez e, por fim, os desenhos entre traçados estilizados de Dürer e Leonardo da Vinci. Com isso, Rickey procura demonstrar que imagens abstratas já permeavam a cultura visual muito antes de a arte transformá-las em objeto estético. Diz o autor que

“Essas imagens abstratas infiltraram-se nas artes visuais pela porta de serviço, como arte aplicada ou utilitária. Ora serviam para preencher o espaço vazio entre elementos naturalísticos, ora eram feitas pelo simples esmero do artesão”. (RICKEY, 2002, p. 31)

Georges Roque (2003) destaca também os dicionários de artes decorativas do século XIX, como o de Owen Jones, que apresentam múltiplas possibilidades formais a partir das diferentes disposições das linhas e das ornamentações destacadas por cada tipo de estética. Na *Gramática do Ornamentos*, de Owen Jones (2010), publicada pela primeira vez em 1856, foi um sucesso de público, sendo reeditada nove vezes até o ano de 1910.

As ideias sobre a arte abstrata foram mudando ao longo do tempo, tornando possível pensar não apenas em ausência de representação, mas sim em um conjunto de sentimentos que devem ser passados através da obra, pesando, inclusive, o mundo circundante e suas determinações (ROQUE, 2003, p. 13). O autor afirma que escrever uma história das diferentes

¹¹⁹Historiador da arte francês.

concepções de arte abstrata significa fazer uma história das lutas de poder surgidas no seio dos diferentes movimentos de vanguarda (ROQUE, 2003, p. 14).

Segundo Roque (2003), a perífrase “*que foi abstraída*” “designa, na falta de algo melhor, as obras abstratas que são o resultado de um processo de abstração (e mantêm, portanto, o traço daquilo a partir do que a abstração foi feita).” (ROQUE, 2003, p. 27-8, trad. nossa). O exemplo que o autor fornece é o das pinturas a partir de estruturas de árvores, que Mondrian pintou em 1913. Já o termo “*arte não-objetiva*” designa, pelo contrário, obras que não fazem alguma referência à natureza ou à realidade exterior, e são “concebidas a partir da organização interna das linhas, das cores, dos volumes e dos planos” (ROQUE, 2003, p. 28, trad. nossa). A “*arte não-figurativa*” seria uma categoria mais ampla, que compreende as duas primeiras categorias: as obras que foram abstraídas e as obras não-objetivas.

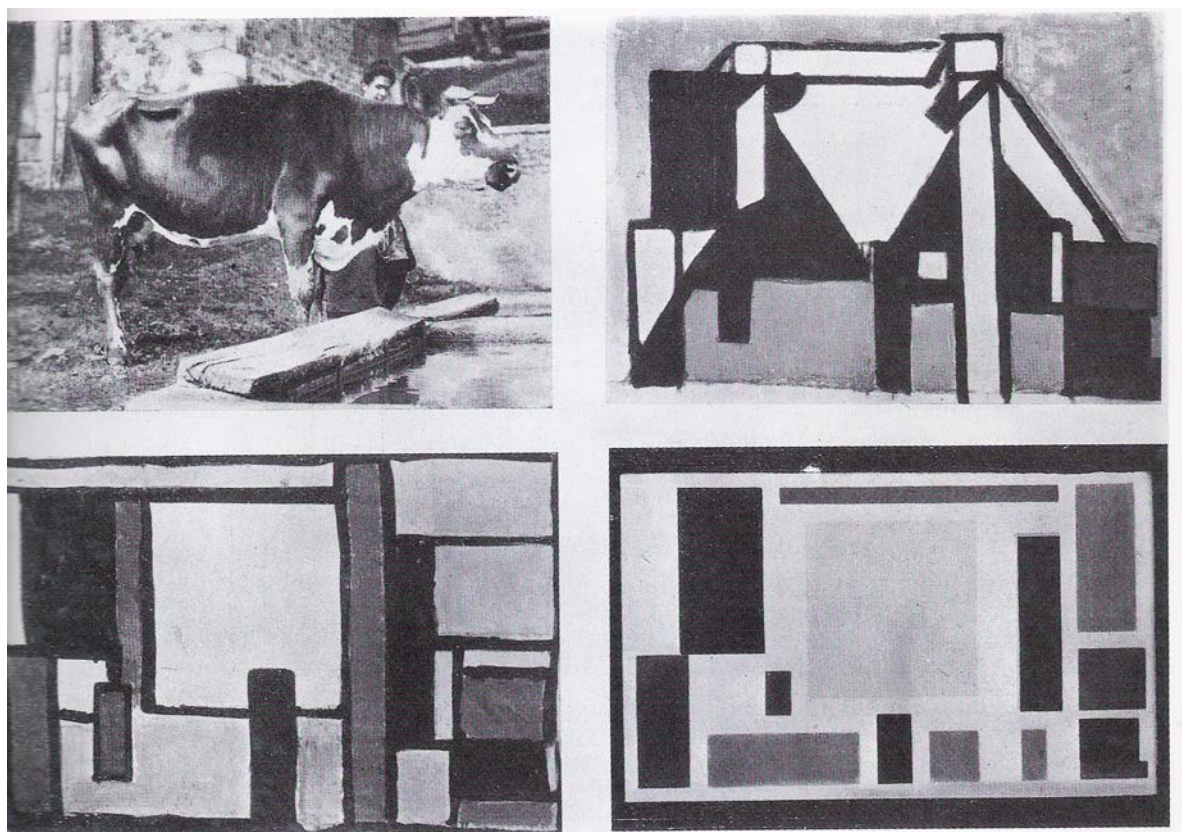


Figura 45: Theo van Doesburg. Objeto esteticamente transformado. c. 1917.

FONTE: HARRISON (1998).

Essa imagem serve de exemplo à perífrase “*que foi abstraído*”, visto que mostra o processo de abstração da fotografia de uma vaca, transformada em linhas e cores articuladas.

Charles Harrison (1998) ocupa-se em explicitar o termo não-figurativo, enfatizando a correção de seu uso e a relação com a presença de corpos (não necessariamente humanos) sólidos no quadro:

“Chamar uma obra de “não-figurativa” é usar uma forma mais especializada de descrição. Em minha opinião é melhor pensar a figuração como uma forma de designar aqueles tipos de técnicas e procedimentos gráficos por meio dos quais a ilusão de um corpo sólido – de algum tipo de “figura”, embora não necessariamente de figura humana – é estabelecida no quadro. Uma pintura não-figurativa é, portanto, uma pintura que é feita sem que se recorra àqueles tipos particulares de técnica e procedimento. Segue-se que uma pintura não-figurativa não é simplesmente uma pintura sem figura; é uma pintura que não oferece, seja em termos técnicos seja em termos conceituais, nenhum espaço que se possa imaginar ser ocupado por um corpo sólido”. (HARRISON, 1998, p. 201)

Ou seja, a pintura não-figurativa não mantém nenhuma relação com o mundo real, não permitindo que se identifique, ainda que de modo deformado, como no cubismo, seus elementos.

“*Arte abstrata*”, para Roque (2003), seria um termo genérico para designar todas as formas de arte que podem ser consideradas abstratas em determinado período. Neste caso, o autor afirma que inclusive algumas obras cubistas podem ser inseridas neste “guarda-chuva” conceitual¹²⁰. O autor adverte para o fato de que, enquanto os termos anteriores podem ter sentidos precisos, tentar fazer o mesmo com o termo “*abstração*” seria empobrecê-lo, visto que ele é dotado de uma grande riqueza semântica e uma variedade de sentidos, filosóficos, estéticos ou artísticos (ROQUE, 2003).

Charles Harrison (1998) traz também sua contribuição para a definição de arte abstrata. Segundo ele,

“(…) a intenção de produzir arte abstrata não foi formulada repentinamente ou por um indivíduo que agia sozinho. Ela se desenvolveu, creio, como uma consequência parcial daquelas mudanças de longo prazo nas relações entre “arte” e “design”, e de ambos com a “figuração”, as quais podemos acompanhar ao longo do século XIX – mudanças que são elas mesmas associadas, em algumas teorias do modernismo, ao encetamento do período moderno na arte. Isto é, o surgimento da arte abstrata foi específico de um mundo europeu moderno no qual a tendência predominante do desenvolvimento econômico e industrial era impulsionar as distinções entre arte e design, e entre formas elevadas e inferiores de arte, nas quais o significado da arte elevada era associado normalmente à figuração; e nas quais as pinturas e esculturas eram candidatas à condição de arte elevada, ao passo que exemplos de design e ornamento não eram” (HARRISON, 1998, p. 204)

¹²⁰⁰ Suprematismo de Malevich, por exemplo, nasce do seu estudo da arte cubista e sua simplificação das formas.

Ou seja, a arte abstrata é apresentada como sendo fruto de uma tensão no campo artístico. Tal tensão tem origem na tendência a privilegiar a figuração, como sendo uma forma elevada de arte, em detrimento de exemplos de ornamentação, que eram consideradas formas inferiores de representação – eram funcionais. A tensão instaura-se no momento em que a sociedade industrial começa a desenvolver-se em maior grau, levando à oposição entre arte e design.

Dora Vallier (1986) é mais pragmática ao analisar a arte abstrata do século XX¹²¹. A autora identifica dois tipos de abstração: a *abstração geométrica* (concebida como uma ordem e uma harmonia) e a abstração pós-1945, que não é mais a procura da forma, mas sim o desejo de exprimir a riqueza da vida interior, fazendo surgir então o que ficou conhecido como *abstração lírica ou informal*.

Vallier (1986) procura, então, entender a arte abstrata como fenômeno e não como tendência. E neste fenômeno, entre os anos 1910 e 1960, existiram várias correntes, as quais a autora distingue por períodos. Os anos que vão de 1910 a 1920 seriam o período das origens, marcado por uma vitalidade criadora; os anos de 1920 a 1930 seriam marcados por uma aplicação prática das formas abstratas, ou seja, na arquitetura, no mobiliário e nas artes gráficas. Os anos 1930, por sua vez, seriam aqueles da expansão da arte abstrata pela Europa. Com o início da II Guerra Mundial, a abstração teria perdido a vitalidade, que voltaria após 1945, com os artistas americanos e a *action painting*.

Junta-se à essa variedade de termos mais dois: construtivista e construtivo. Esses dizem respeito principalmente à arte surgida na Rússia, que não buscava representar nada, mas sim *construir* obras de arte. George Rickey (2002) explica do seguinte modo as diferentes acepções:

“O termo [construtivista] evidentemente preencheu um vácuo no vocabulário artístico da época e, ainda sem definição precisa, entrou em uso comum, ainda aos poucos, nos anos 20. Era aplicado livremente não só ao trabalho dos russos, mas a qualquer objeto construído, e não fundido ou esculpido; a qualquer projeto em duas ou três dimensões, remanescente de Euclides (tanto por ser plano e retilíneo, quanto por ser feito com régua e compasso, como as construções de Euclides); ou ainda à rigorosa pintura e escultura de verticais e horizontais do novo grupo holandês liderado por Piet Mondrian, chamado “De Stijl”.

¹²¹Devemos sempre levar em conta que mais de vinte anos separam as pesquisas destes dois autores, o que certamente contribui para as diferenças de abordagem e de profundidade.

Para aumentar a confusão, essa arte era algumas vezes, e de forma ainda mais imprecisa, chamada também de “abstrata” - como antônimo de “concreta”. Mas o termo “abstrato” também quer dizer “abstraído da natureza”, como o era a arte cubista, que guardava deste modo um componente de representação ainda que bastante alterado. O construtivismo, por sua vez, não representava nada. Tampouco era sinônimo de “não-figurativo”, um termo introduzido pelo também russo Alexander Rodchenko, e usado por outro ainda, Kasimir Malevitch, para suas pinturas planas de quadrados, retângulos e cruzeiros. O termo “não-figurativo” vem sendo aplicado desde então para descrever qualquer arte que não apresente um tema, seja ela geométrica ou não”. (RICKEY, 2002, s/p)

Em 1930, Theo van Doesburg, juntamente com outros artistas, publica o Manifesto da Arte Concreta¹²², lançando as bases dessa nova forma de arte. Os autores estabelecem seis pontos balizadores da Arte Concreta.

O primeiro deles diz respeito à universalidade da Arte Concreta, no sentido de que pode ser entendida por todos, em qualquer lugar e em qualquer momento. O segundo refere-se à concepção e à execução da obra: “ela não deve receber as doações formais da natureza”, buscando excluir o lirismo, o sentimento e outras formas de representação que fogem à própria obra. O terceiro ponto enfatiza o uso de plano e cores – “elementos puramente plásticos” - em detrimento de elementos pictóricos cujo significado é exterior a eles. O quarto ponto afirma que a construção do quadro deve ser “simples e controlável visualmente”, realizada com uma “técnica mecânica” (quinto ponto), buscando a claridade absoluta (sexto ponto). Theo van Doesburg e seus companheiros lançavam, assim, as bases para uma arte autorreferente, composta por elementos geométricos distribuídos de forma clara pelo quadro.

¹²²Revistas voltadas à discussão da arte abstrata surgiram nesse período, como a revista *Circle et Carré* e a *Cahiers D'Art*. Sobre isso, ver KERN (1997).

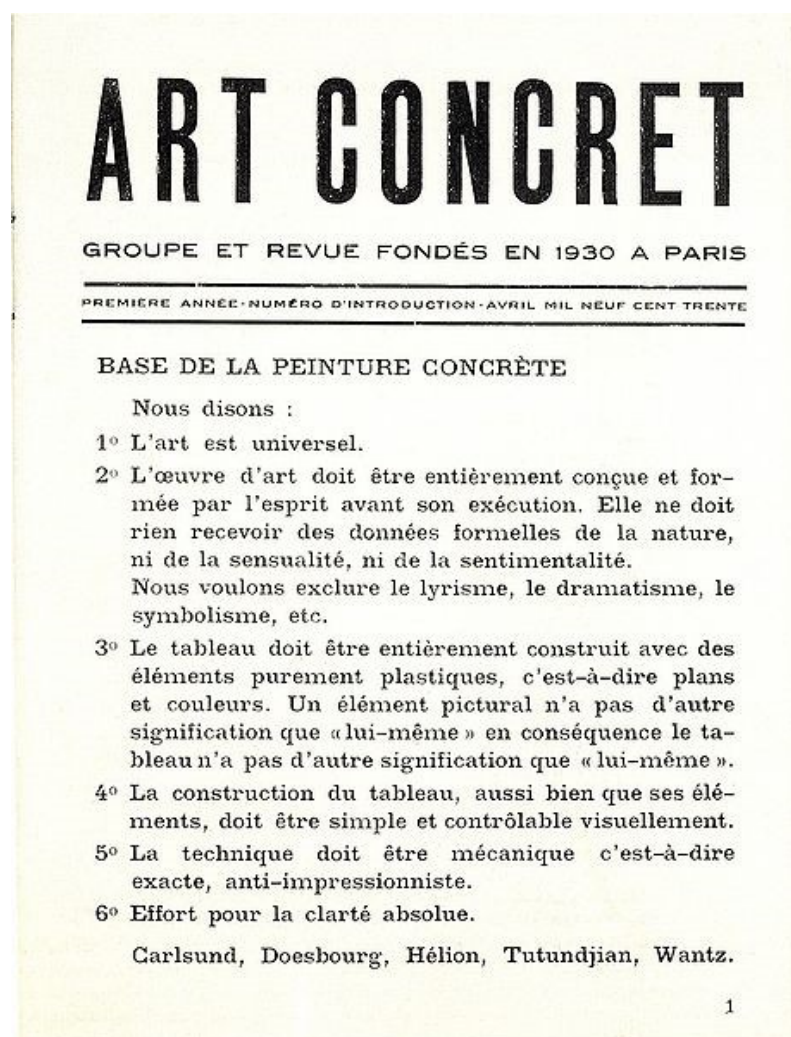


Figura 46: Manifesto da Arte Concreta, 1930.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Art_Concret_Manifesto.jpg

A abstração pode ser entendida também considerando-se os preceitos colocados pela estética no século XX, a partir de dois polos: a forma e o conteúdo. A abordagem a partir do ponto de vista da forma, conforme o proposto por Vallier (1986), considera principalmente os teóricos formalistas da *Visibilidade Pura*: o filósofo Konrad Fiedler (1841-1895), o escultor Adolf Hildebrand (1847-1921) e o pintor Hans Von Marées (1837-1887). Este último, segundo a autora, “convence-se de que a obra de arte é essencialmente uma vontade da forma, que se concretiza na obediência às normas da visão. O tema não passa de aparência”

(VALLIER, 1986, p. 18). A relação que a teoria da *Visibilidade Pura*¹²³ queria instaurar era a da forma com as nossas faculdades perceptivas, neste sentido, a forma seria um “dato visual, que satisfaz plenamente a intuição” (VALLIER, 1986, p. 18).

O segundo modo de abordagem da questão da abstração é através do conteúdo. Neste caso, pensamos sobre o filósofo alemão Wilhelm Worringer¹²⁴, e seu livro “*Abstração e empatia*”, de 1908. Segundo a autora, a teoria de Worringer muda a perspectiva de análise da obra, englobando agora a ideia de que a história da arte deve ser concebida como uma história da “vontade de fazer” e não do “poder fazer” (VALLIER, 1986). Segundo ela,

“Em vez de apreendermos o objeto analisando sua forma, devemos, pelo contrário, partir do comportamento do sujeito e, nessa base, abordar a forma: abordá-la, digamos, como uma intenção, em vez de como resultado” (VALLIER, 1986, p. 20).

Worringer apoia-se no conceito de *Einfühlung*, formulado por Robert Vischer, em 1873, no tratado “*Sobre o sentimento da forma visual*”. Em geral, este conceito é traduzido para o português como empatia, mas não há uma única palavra que exprima

“(…) uma vontade de se fundir no objeto, em simbiose com ele, e cuja expressão artística é a imitação naturalista das formas orgânicas -, Worringer opõe a abstração, que se compraz no inorgânico.” (ROQUE, 2003, p. 95, trad. nossa¹²⁵).

A abstração seria, então, uma oposição à *Einfühlung*, e, no entender de Worringer, uma tendência em direção a uma ornamentação¹²⁶ geométrica. Sua tese seria a de que a abstração não tem por objetivo a imitação (ROQUE, 2003). Segundo Worringer,

“O impulso artístico original não tem nada a ver com a imitação da natureza. Ele busca a abstração pura como única possibilidade de repouso no interior da confusão e da obscuridade da imagem do mundo, e ele cria a abstração geométrica a partir

123A Teoria da Visibilidade Pura, através de seus seguidores (em particular Alois Riegl e Wölfflin) tende a elaborar grandes esquemas explicativos para as obras de arte, criando dicotomias como forma de análise, além de enfatizar padrões formais gerais, que ligariam as obras a um determinado estilo. É uma forma de entender e de escrever a história da arte considerada desatualizada hoje em dia, por deixar de fora vários aspectos importantes.

124Wilhelm Worringer (1881-1965), historiador e teórico alemão, foi discípulo de Alois Riegl. Além de *Abstração e Empatia*, de 1908, também publicou *Problemas Formais do Gótico* (1911) e *Problemática da Arte Contemporânea* (1948).

125Tradução nossa do original: “(…) une volonté de se fondre dans l'objet, en symbiose avec lui, et dont l'expression artistique est l'imitation naturaliste des formes organiques -, Worringer oppose l'abstraction, qui se complaît dans l'inorganique”.

126Vale lembrar que a questão da ornamentação estava em voga no século XIX, em oposição, segundo algumas linhas de pensamento, às artes. Existiam inclusive gramáticas de ornamentação, como a de Owen Jones, chamada “*The Grammar of Ornament*”, de 1856. Esta gramática ganhou tradução recente para o português, pela Editora Senac São Paulo. Ver Jones (2011).

dela mesma, de maneira puramente instintiva ” (WORRINGER apud ROQUE, 2003, p. 95, trad. nossa¹²⁷).

De acordo com Roque (2003), para Worringer, uma das motivações principais da abstração seria que a contemplação das formas geométricas regulares proporcionaria um apaziguamento da mente, característica que o mundo exterior é incapaz de fornecer. Ou seja, as formas regulares seriam, ainda segundo o autor, uma espécie de purificação do mundo exterior, e, também, uma tendência em direção ao absoluto (ROQUE, 2003). Para Joaquín Torres-Garcia, por exemplo, a construção geométrica seria uma expressão da ordem.

Podemos também pensar a respeito dos conceitos kantianos de beleza livre e beleza aderente. Dora Vallier (1986) explica que a beleza livre seria, *grosso modo*, uma forma que não significa nada além de si mesma, enquanto que a beleza aderente adquire sentido porque “adere” a um dado ser ou objeto. Ou seja, a partir de tal abordagem podemos inferir que a arte abstrata seria uma forma de beleza livre, pois, apesar de partir muitas vezes de algo existente, ela não tem essa característica aderente¹²⁸.

No Brasil, o ambiente artístico mostrava-se enfatizava o figurativismo de cunho nacionalista, dificultando a entrada da abstração no país. Dois intelectuais ligados à arte foram particularmente importantes na implantação da abstração no país: o crítico Mário Pedrosa e pintor Waldemar Cordeiro¹²⁹. Mário Pedrosa via a arte abstrata como uma atualização do campo artístico nacional em relação ao internacional (ARANTES, 2004, p. 60), e, por isso, sua implantação no país era primordial. Waldemar Cordeiro defendia a abstração como uma arte de expressão autônoma e internacional.

De acordo com Givaldo Medeiros (2007),

“Na luta contra o figurativismo, Cordeiro empreende uma defesa radical da arte abstrata. Sustenta que, do impressionismo à nova estética, a essência da arte revela-se na contradição entre “antropomorfismo” e “valores da forma”, aspectos negativo e positivo, faces passada e futura, em caducidade e desenvolvimento, um par

127Tradução nossa do original: “L’impulsion artistique originale n’a rien à voir avec l’imitation de la nature. Elle est en quête de la pure abstraction comme seule possibilité de repos à l’intérieur de la confusion et de l’obscurité de l’image du monde, et elle crée l’abstraction géométrique à partir d’elle-même, de façon purement instinctive”.

128Interessante transpormos esta reflexão para a fotografia, ao lembrarmos da ideia de Roland Barthes, de que o referente adere na imagem fotográfica.

129Nesse sentido, também o crítico e poeta Ferreira Gullar tem papel importante, ligado ao Grupo Frente, no Rio de Janeiro. No entanto, o trabalho de Gullar, ainda que substancial, não será abordado nesse texto, visto que a conexão com nossos fotógrafos não é direta, como no caso de Pedrosa e Cordeiro.

dialético que conforma conflituosamente o acúmulo quantitativo que provoca o salto qualitativo.” (MEDEIROS, 2007, p. 69)

Waldemar Cordeiro via o abstracionismo como um “processo de desmonte do olhar instituído” (MEDEIROS, 2007, p. 69) do mesmo modo que Mário Pedrosa via a abstração como um estranhamento, como uma “reeducação da sensibilidade” (ARANTES, 2005, p. 53). A trajetória artística de Cordeiro bem demonstra sua ligação com a abstração e com a pesquisa da arte ligada à sociedade. Helouise Costa (2002), define o artista e sua trajetória do seguinte modo:

“(…) Por sua origem, formação e convicções ideológicas, materializa a figura do artista culto, politizado, essencialmente urbano, de verve cosmopolita e que pensa a arte inserida no âmago de uma sociedade industrial. (...) A trajetória artística de Waldemar Cordeiro é, em grande medida, pontuada por vários dos impasses que marcaram a arte do século XX. De formação clássica, Cordeiro inicialmente transita pelas propostas das vanguardas: passa por uma fase expressionista, incorpora elementos do cubismo e ensaia composições abstratas informais, que logo se tornam geométricas, sinalizando sua adesão aos princípios construtivos. A referência histórica é Mondrian, mas a atualização se dá através do contato com as ideias de Max Bill, que tenta adequar o construtivismo às condições sociais do pós Segunda Guerra”. (COSTA, 2002, p. 11)

A partir de sua trajetória prática de artista, Cordeiro passa a ver a arte como um processo de conhecimento, e não de representação (COSTA, 2002; MEDEIROS, 2007). Assim, a obra de arte passa a ter autonomia, “a obra é produto; o único conteúdo (e valor) artístico admitido é o fato visual concretamente materializado pela obra” (MEDEIROS, 2007, p. 73). “(...) a realidade na obra é a realidade da própria obra”, também dizia Pedrosa (ARANTES, 2004, p. 97). Ou seja, o importante na obra não é o tema a que ela se reporta, mas sua realidade interna, as relações de cor, forma e textura que permitem ao espectador interpretá-la de acordo com seus sentimentos.

Em torno de Mário Pedrosa reuniram-se vários artistas, entre eles nosso Geraldo de Barros, Abraham Palatnik, Tomás Maldonado, Almir Mavignier e Ivan Serpa. Na sua defesa da arte abstrata, Pedrosa chega a afirmar que “os pintores e escultores ditos abstratos são, por isso mesmo, os mais conscientes da época histórica em que vivem” (ARANTES, 1995, p. 98). O crítico afirma que a missão dos artistas de sua época não é competir com os meios de comunicação de massa, tão em voga e em amplo crescimento nessa época, mas “ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção, nos limites do individual” (ARANTES, 1995, p. 98).

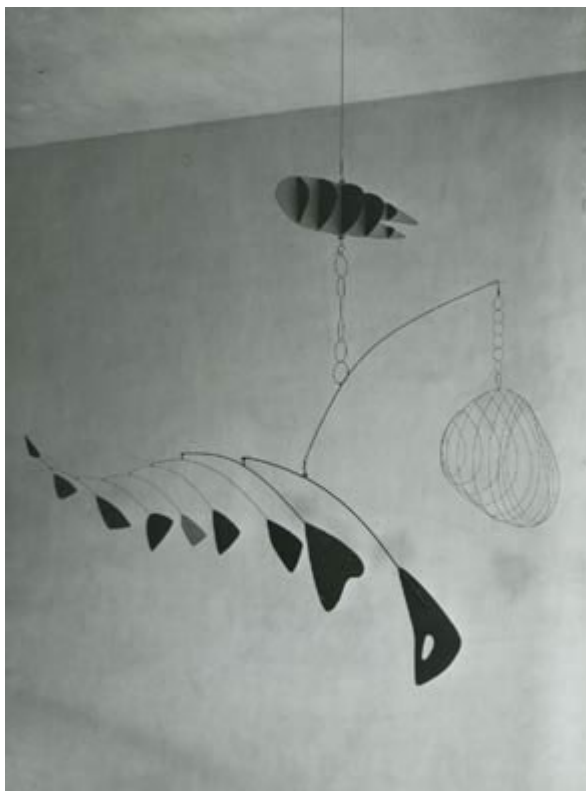


Figura 47: Alexandre Calder. *Lobster Trap and Fish Tail*, 1939.

Fonte: <http://calder.org/>



Figura 48: Alexandre Calder. *Constellation Mobile*, 1943

Fonte: <http://calder.org/>

A relação com o social é, na obra crítica de Pedrosa, ponto fundamental. Em toda sua carreira, o crítico procurou uma síntese entre atualidade estética máxima e arte social (ARANTES, 2004). Otília Beatriz Fiori Arantes (2004) explica que a total conversão de Mário Pedrosa à causa da arte abstrata deu-se em 1944, por ocasião da primeira grande mostra de Alexandre Calder¹³⁰, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Nessa ocasião, o crítico enfrenta questões estéticas que estão na ordem do dia: autonomia da arte e abstração, relações com o mundo científico da técnica, arte e utopia (ARANTES, 2004) – visão típica da modernidade. A ênfase agora deveria ser nos procedimentos e não nos temas – assim a arte abstrata poderia ser melhor apreciada.

Expressões como “desaclimatação total”, utilizado por Pedrosa para definir a reação do público em relação às obras de Calder, colocam o estranhamento como uma dimensão crítica da arte (ARANTES, 2004). A arte, para o crítico, teria uma função recondicionadora dos sentidos, operando uma “verdadeira reeducação da sensibilidade” (ARANTES, 2005, p.

¹³⁰Sobre Alexandre Calder, ver ARGAN (1992).

53) - essa seria a autonomia da arte, a sua possibilidade de transformação do mundo a partir das obras de arte.

Mário Pedrosa, segundo Otilia Arantes (2004) foi o primeiro a assumir a defesa da arte internacional mais avançada, principalmente a partir dos artigos sobre Calder. Em artigo intitulado “*Abstração ou figuração ou realismo*”, o crítico utiliza-se de nomes como Michel Seuphor¹³¹, Konrad Fiedler, Wölfflin, Roger Fry e Lionello Venturi, para explicar que “a abstração se oporia, acima de tudo, ao realismo de uma pintura destinada à mera ilustração anedótica” (ARANTES, 2004, p. 63). O uso de críticos da *Visibilidade Pura* (Von Marées, Fiedler, Von Hildebrand, Cassirer) e de teóricos da *Gestalt*¹³² (Wertheimer, Köhler, Koffka, Paul Guillaume) ajudaram-no em sua tese “*Da natureza afetiva da forma na obra de arte*”¹³³.

Em sua tese, Mário Pedrosa procura solucionar a antítese subjetividade x objetividade (ARANTES, 2004, p. 68). Segundo ele, a palavra-chave para tentar entender o que há de específico no conhecimento artístico é *intuição*, uma tentativa de “ampliar o campo da linguagem na pura percepção” (ARANTES, 2004, p. 69). Tal antítese “estaria superada à medida em que a chave da experiência estética estivesse nas propriedades intrínsecas à obra de arte, ou na 'natureza afetiva da forma'” (ARANTES, 2004, p. 73). Interessavam as reações afetivas do espectador em relação à obra.

O interesse de Mário Pedrosa pela arte primitiva é uma dimensão importante de sua crítica. Além de levá-lo ao encontro da *Gestalt*, teve forte peso na formação de diversos artistas. O incentivo às escolinhas de arte para crianças (como a de Ivan Serpa, da qual Hélio Oiticica participou) e as experiências artísticas com doentes mentais, como as que ocorriam sob os cuidados da doutora Nise da Silveira¹³⁴, no Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro (onde Almir Mavignier e Geraldo de Barros participaram), são importantes para romper com os “preconceitos acadêmicos que dominavam não apenas os meios artísticos oficiais, mas até

131 Mário Pedrosa comenta a conceituação de arte abstrata no *Dicionário da Pintura Abstrata*, de Michel Seuphor (ARANTES, 2004, p. 63).

132 Sobre *Gestalt*, ver os seguintes artigos: KOCH (1990), CAMPEN (1997) e ARNHEIM (2006).

133 Em 1949, Mário Pedrosa decide concorrer à cátedra de História da Arte e Estética, na Faculdade Nacional de Arquitetura, com tese sobre o caráter afetivo da obra de arte. Utilizando sistematicamente os preceitos da Gestalt para resolver problemas estéticos, Pedrosa redige sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. Foi aprovado em segundo lugar, e a tese ficou desconhecida do público por trinta anos. (ARANTES, 2004)

134 Sobre Nise da Silveira ver PEREIRA (2003).

mesmo os meios modernistas mais avançados” (ARANTES, 2004, p. 59). É o mundo do inconsciente que aparece em tais manifestações artísticas, ainda que elas sejam algo ingênuas.

3.1.2. Cor, luz e linha na arte abstrata: Suprematismo, Construtivismo, De Stijl e Concretismo

A arte abstrata pode ser estudada a partir de vários ângulos, visto que os próprios artistas a entenderam de modos diferentes. Optamos por contemplar três aspectos da arte abstrata, que interessam diretamente ao estudo da fotografia abstrata: a cor, a luz e a linha. A partir de tais aspectos abordaremos com mais atenção quatro movimentos artísticos, que tiveram eco entre os artistas brasileiros: o Suprematismo, o Construtivismo Russo e o *De Stijl*. No Brasil, o Concretismo é o grande representante de tal vertente.

Pascal Rousseau (2004), curador da exposição *Aux Origines de l'Abstraction*, exibida no Musée D'Orsay, em 2004, busca apresentar a relação entre a pintura e a percepção, a partir das teorias científicas ópticas, acústicas e os estudos da cor. Ele busca entender como tais teorias da percepção influenciaram o nascimento de uma primeira forma de abstração (ROUSSEAU, 2004).

Rousseau (2004) sustenta que o século XIX é o século das ciências da percepção, e que tais teorias tiveram impacto sobre o modo como os pintores faziam sua arte. O *Tratado das Cores*, de Goethe, saiu em 1810, e o tratado das cores de Chevreuil em 1839¹³⁵. Os dois livros tiveram impacto nos pintores: Goethe era amigo de muitos pintores que o leram, assim como Turner, que leu a tradução para o inglês; o livro de Chevreuil fascinou impressionistas como Signac, Seurat e Delaunay.

Durante o século XIX, ocorreu uma grande mudança na concepção da visão, alterando-se a relação entre o sujeito observador e o visível. Annie Claustres (2004) afirma que há uma ruptura com a concepção tradicional vinda do Renascimento. Diz a autora que então prevalecia o paradigma da câmara escura, no qual a luz é filtrada a partir de um pequeno buraco em um interior escuro e fechado, e assim surge a imagem inversa, na parede oposta ao buraco¹³⁶. O dispositivo óptico (a câmara escura) e a perspectiva linear produzem

¹³⁵O livro de Chevreuil chama-se *Traité des couleurs, la lois du contraste simultané des couleurs*.

uma representação estável, e o sujeito observador não tem nenhum papel ativo na produção da imagem (CLAUSTRES, 2004). Segundo a autora:

“O dispositivo mecânico valida a concepção objetiva do mundo apresentada anteriormente e tenta restituir uma visão verídica do real. A separação entre a interioridade do observador e a exterioridade do mundo estrutura nas mentalidades da época a concepção da visão ao longo dos séculos 17 e 18”. (CLAUSTRES, 2004, p. 22, trad. nossa)¹³⁷

O que muda com a passagem de uma óptica geométrica (a perspectiva renascentista linear) para uma óptica fisiológica é justamente a inserção do subjetivo na produção da imagem, fazendo surgir uma nova figura: o sujeito observador. Essa passagem foi feita a partir dos novos debates filosóficos e científicos acerca da visão e do papel do corpo na apreensão do mundo visível¹³⁸. As faculdades orgânicas e perceptivas do olho humano são estudadas, assim como surgem novas teorias sobre a propagação da luz – descobre-se que a luz propaga-se de forma ondulatória, e não linear.

Jonathan Crary (1988) estuda as características desse novo observador, que nasce no século XIX, em meio à toda a elaboração de novas teorias sobre a visão e sobre as técnicas do visível. A visão, em tal contexto, passa a ser ela própria objeto de conhecimento (CRARY, 1988). O autor inicia seu percurso analítico a partir da *Teoria das Cores* de Goethe, que, segundo ele, marca o início da mudança de percepção a respeito da visão.

Goethe, por sua vez, enfatiza a importância da luz na formação da imagem e na percepção das cores: “quando se fala em cores, não se deve, em primeiro lugar, mencionar a luz?” (GOETHE, 1993, p. 35). A câmera escura é o centro de seus estudos ópticos. Segundo Crary, “por quase duzentos anos a câmera se manteve como uma metáfora soberana da descrição do status de um observador e como um modelo, tanto no pensamento racionalista quanto no empirista, de como a observação leva a inferências verdadeiras sobre o mundo” (CRARY, 1993, p. 3, trad. nossa. ¹³⁹).

136Esse é o princípio básico do funcionamento da câmera fotográfica. Refinamentos como lentes e espelhos foram acrescentadas posteriormente, a fim de melhorar a imagem produzida pelo aparato.

137Tradução nossa do original: “Le dispositif mécanique valide la conception objective d'un monde donné d'avance et prétend restituer une vision véridique du réel. La séparation entre l'intériorité de l'observateur et l'extériorité du monde structure dans les mentalités de l'époque la conception de la vision tout au long du 17^e et du 18^e siècles”.

138Vimos no capítulo anterior que o corpo passa a ter um papel importante também na tomada das fotografias.

139Tradução nossa do original: “For nearly two hundred years the camera stood as a sovereign metaphor for describing the status of an observer and as a model, in both rationalist and empiricist thought, of how observation leads to truthful inferences about the world”.

A grande mudança oferecida por Goethe, segundo Crary (1993), é a introdução da noção da visão como pertencente inteiramente ao corpo do sujeito – são as cores fisiológicas¹⁴⁰. Goethe introduz tais cores do seguinte modo: “trataremos dessas cores em primeiro lugar, pois pertencem, no todo ou em grande parte, ao sujeito, ao olho” (GOETHE, 1993, p. 53). Os fenômenos visuais a que Goethe se refere nessa parte dizem respeito à subjetividade corporal do sujeito. Um dos exemplos apresentados pelo autor são aquelas imagens que impressionam a retina, demorando a desaparecer da visão, mesmo quando o objeto do qual a luz emanou não se encontra mais presente.

A importância dos estudos sobre a cor, realizados por Goethe e por inúmeros outros intelectuais, para os artistas, pode ser entendida quando pensamos a abrangência, até os dias de hoje, do seu círculo cromático. Segundo Israel Pedrosa (2010),

“Ao afirmar que não existe na natureza nenhum fenômeno que englobe a totalidade cromática e que a mais bela harmonia é a do círculo cromático produzido pelo homem, Goethe abre as portas das artes visuais à abstração, por onde entrariam um século mais tarde as formulações de Wilhelm Worringer e os trabalhos de Wassily Kandinsky, Robert Delaunay e Kasimir Malevitch”. (PEDROSA, 2010, p. 73)

Annie Claustres (2004) afirma que “a importância do Tratado das Cores sobre o campo estético é tamanha que o nascimento da abstração pode ser considerado seu prolongamento” (CLAUSTRES, 2004, p. 29). Com as novas teorias das cores, os artistas são confrontados com novas possibilidades de criação, a partir do alargamento dos limites da visibilidade.

Tanto o círculo cromático de Goethe¹⁴¹ quanto o círculo de Johannes Itten¹⁴² trabalham com a ideia de três cores primárias: o amarelo, o azul e o vermelho. Kandinsky (1866-1944), por exemplo, associa às cores primárias figuras geométricas complementares: o triângulo seria amarelo, o quadrado seria vermelho e o círculo seria azul.

Kandinsky (2005) associa linhas e cores a sentimentos, estabelecendo uma relação entre as linhas quebradas e as cores. Segundo o autor,

¹⁴⁰Goethe divide as cores em três tipos: cores fisiológicas, cores físicas e cores químicas. As cores fisiológicas pertencem ao sujeito; as cores físicas passam pela intervenção de meios materiais, que são percebidos pelo olho de um ponto de vista exterior ao da visão; e as cores químicas são como qualidades naturais dos corpos e não exigem a colocação na obra de algum processo prévio. (CLAUSTRES, 2004)

¹⁴¹Vale lembrar que o círculo cromático de Goethe, apesar de ser o mais famoso, não foi o primeiro. Em 1776, o gravador Moses Harris criou o primeiro círculo cromático, chamado por ele de Sistema Natural das Cores, no qual distinguia 18 tonalidades fundamentais.

¹⁴²Johannes Itten (1888-1967) foi professor da Bauhaus, na qual desenvolveu seu círculo de cores.

“O quente-frio do quadrado e sua natureza francamente plana tendem logo ao *Vermelho*, que é intermediário entre Amarelo e Azul e traz em si as características do frio-quente. (...) É assim que se justifica o paralelo *ângulo reto* e cor *vermelha*. (...) Se aproximarmos dois desses ângulos de modo que formem um triângulo de lados iguais – 3 ângulos pontudos e ativos -, eles tenderão ao Amarelo. Assim, o ângulo agudo é interiormente de cor amarela. O ângulo obtuso, perdendo cada vez mais sua força agressiva-penetrante e seu calor, assemelha-se com isso, vagamente, à linha sem ângulos, a qual forma, como mostraremos adiante, a terceira força esquemática primária: o círculo. O lado passivo do *ângulo obtuso*, a tensão quase ausente no sentido de sua ponta, dão a esse ângulo sua cor *azul*”. (KANDINSKY, 2005, p. 63-64)

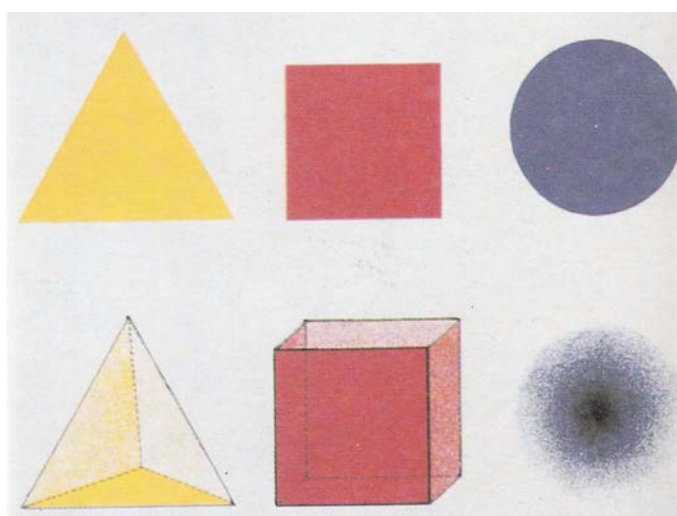


Figura 49: Litografia de Kandinsky para a Staatliches Bauhaus in Weimer, 1919-1923.

FONTE: KANDINSKY (2005).

Kandinsky é apontado como o primeiro artista a pintar uma tela declaradamente abstrata, como vimos no início desse capítulo. Entretanto, de acordo com Karl Ruhrberg (2010), vários outros artistas poderiam reclamar a paternidade da arte abstrata: Kupka, Mikolajus K. Ciurlionis¹⁴³, Adolf Hoelzel, Arthur Dove, Katharina Schöffner, entre outros. O autor afirma, no entanto, que “foi Kandinsky quem realizou o feito histórico de reconhecer estas inter-relações quer na qualidade de artista, quer na qualidade de teórico, e foi ele a primeira pessoa a investigá-las metodicamente” (RUHRBERG, 2010, p. 102).

As pinturas de Kandinsky refletem suas ideias acerca da cor e da espiritualidade na obra de arte. De acordo com Ruhrberg (2010, p. 105), “Kandinsky esperava tocar a alma do observador cada vez mais através dos efeitos psicológicos da cor do que através dos seus efeitos físicos”. As formas coloridas e livres de Kandinsky demonstram sua preocupação em

¹⁴³Sobre Ciurlionis e a abstração simbolista e musical, ver Simón Marchán Fiz (s/d).

estabelecer uma relação espiritual na arte. Em texto de 1938, o pintor enfatiza a base espiritual da sua pintura, assim como a existência de uma base física:

“As vibrações do ar (o som) e da luz (a cor) formam seguramente a base desse parentesco físico [entre a música e a pintura].

Mas não é esta a única base. Há ainda uma outra: a base psicológica. Problema do 'espírito'” (KANDINSKY in CHIPP, 1996).

Kasimir Malevich (1878-1935) foi o fundador do Suprematismo, movimento surgido na Rússia, por volta de 1913. De acordo com Aaron Scharf (1993, p. 100) “o suprematismo é menos um movimento artístico do que uma atitude de espírito que parece refletir a ambivalência da existência contemporânea”. Isso porque Malevitch pretendia expressar o que chamava de “cultura metálica” do nosso tempo, através da criação e não da imitação.

Giulio Argan (1992) reitera o ano de 1913 como sendo o ano em que Malevich chega à formulação do Suprematismo, que seria “identidade entre ideia e percepção, fenomenização do espaço num símbolo geométrico, abstração absoluta. Malevich nega tanto a utilidade social quanto a pura esteticidade da arte (...)” (ARGAN, 1992, p. 324).

Uma de suas telas mais importantes, *Quadrado negro sobre fundo branco*, de 1915, não era um quadrado vazio, “ele estava cheio da ausência de qualquer objeto; estava prenhe de significado” (SCHARF, 1993, p. 100). Argan (1992) afirma que para Malevich “o quadro não é um objeto, e sim um instrumento mental, uma estrutura, um signo, que define a existência como equação absoluta entre o mundo interior e o exterior” (ARGAN, 1992, p. 325).

A utilização da linha reta¹⁴⁴, entendida por Malevich como a forma elementar suprema, era o elemento suprematista básico. Scharf explica mais:

“O quadrado e suas permutações – a cruz, o retângulo – pretendiam mostrar os sinais da mão – uma asserção da ação humana -, e isso é central para a filosofia do suprematismo. Mas, embora as formas geométricas pretendessem transmitir a supremacia do espírito sobre a matéria, também era essencial que demonstrassem outra qualidade. 'Por que escureci o meu quadrado com um lápis?', perguntou Malevitch. 'Porque é o ato mais humilde que a sensibilidade humana pode desempenhar’” (SCHARF, 1993, p. 100).

¹⁴⁴Sobre a linha em Malevich, ver Patricia Railing (1998). Segundo a autora, como Malevich considerava a linha como sendo a forma geradora de toda a pintura, ela também pode ser considerada como determinante de uma forma de perceber o mundo.

George Rickey (2002) afirma que as imagens geométricas de Malevich, incluindo seus quadrados *Branco sobre branco* (1918) permaneciam como “o postulado não-figurativo mais puro daquela época” (RICKEY, 2002, p. 42). O próprio Malevich definiu o Suprematismo como “a supremacia do sentimento puro na arte plástica” (MALEVICH in CHIPP, 1996).

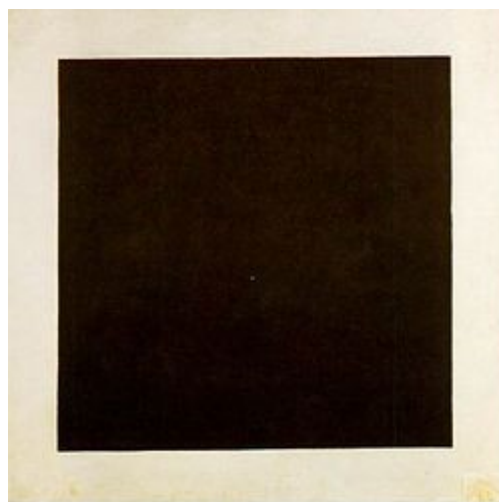


Figura 50: Malevich. Quadrado preto sobre fundo branco, 1915.

Fonte: RICKEY (2002)

Argan afirma que, a partir de 1915, o Suprematismo e o Construtivismo, liderado por Tatlin (1885-1953), são as duas grandes correntes artísticas na Rússia (ARGAN, 1992). No entanto, Malevich e Tatlin tinham posições um pouco opostas quanto à função da arte. O último era mais ligado aos ideais revolucionários e ideológicos da vanguarda. Importantes artistas participaram do movimento construtivo, sempre acreditando na revolução, buscando intervir na situação política. “É um programa preciso de ação política”, nos diz Argan (1992, p. 326).

H. P. Chipp (1996) afirma que

“Na verdade, o simples fato de ambos os movimentos terem imaginado um mundo ideal baseado na funcionalidade absoluta da máquina e na eficiência dos materiais da indústria valeu-lhes por algum tempo a aprovação de Leon Trotsky e de certas facções do Partido Bolchevique, quando estes governavam a Rússia” (CHIPP, 1996, p. 315).

O Monumento à Terceira Internacional, de Tatlin, é um exemplo da ligação entre a arte e a situação política, que estava na ordem do dia da Rússia de então. Tal monumento, concebido em 1919 para ter 500 metros de altura, mas que nunca chegou a ser construído de fato, “fez com que o estilo construtivista fosse considerado, durante algum tempo, como o verdadeiro estilo da revolução proletária” (CHIPP, 1996, p. 316).



Figura 51: Tatlin. Monumento à Terceira Internacional, 1919.

Fonte: BLOK (1999).

Segundo Victor Margolin (1997, p. 81), o Construtivismo – ou arte produtiva – nasceu a partir da exposição intitulada $5 \times 5 = 25$, organizada pelo *Institute for Artistic Culture (INKhUK)*, em 1921¹⁴⁵. Alexander Rodchenko (1891-1956) expôs três pinturas monocromáticas (usando cores primárias), marcando o final de suas pesquisas formais - “elas eram sua declaração de que a arte pura não podia ir além como prática revolucionária” (MARGOLIN, 1997, p. 81, trad. nossa¹⁴⁶). Assim, a partir da proposição de Osip Brik, teórico da INKhUK, os demais artistas do instituto, juntamente com Rodchenko, abandonaram o

¹⁴⁵Cor Blok (1999) reitera o ano de 1921, acrescentando que a tendência surge com as construções em relevo de Tatlin, que datam de 1913-1914 (BLOK, 1999, p. 47).

¹⁴⁶Tradução nossa do original: “They were his declaration that pure art could go no further as a revolutionary practice”.

terreno da arte pura e passaram a trabalhar com a indústria (MARGOLIN, 1997, p. 82). “Eles pegaram “arte produtiva”, definida como a formação de objetos úteis, como o propósito da atividade artística e declararam que o Construtivismo era sua única forma de expressão” (MARGOLIN, 1997, p. 82, trad. nossa¹⁴⁷).

Aaron Scharf (1993) explica que o Construtivismo não pretendia ser um estilo de arte abstrata, nem mesmo arte. Segundo ele,

“Em seu âmago, era acima de tudo uma expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de expressão” (SCHARF, 1993, p. 116).

Nas obras de artistas como El Lissitzky (1890-1941) e Rodchenko, por exemplo, vemos uma ligação grande com a indústria e com a propaganda. Muitas vezes as formas geométricas eram usadas a favor da propaganda socialista, sendo que os cartazes e as fotomontagens desse período são marcadas pelo caráter propagandístico¹⁴⁸.

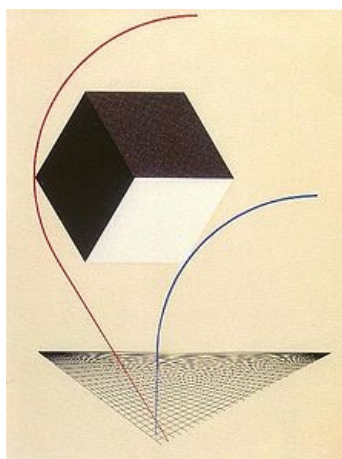


Figura 52: EL Lissitzky. Proun, 1925.

Fonte: GRAY (1986)



Figura 53: El Lissitzky. Street Poster, 1919-1920.

Fonte: GRAY (1986)

Os artistas-construtores, como os construtivistas pensavam a si mesmos, pretendiam combinar os valores formais do Construtivismo com um entendimento acerca das tecnologias para produzir um novo tipo de produto industrial. Victor Margolin (1997, p. 84) afirma que,

147Tradução nossa do original: “The took “production art”, defined as the formation of useful objects, to be the purpose of artistic activity and declared that Constructivism was its sole form of expression”.

148Sobre isso, ver Ana Paula Berclaz (2011).

assim, eles estavam inventando um novo tipo de designer, interessado e, situações práticas não testadas. Os valores dos artistas-construtores deveriam estar de acordo com os ideais revolucionários, principalmente durante os anos da Nova Política Econômica (NEP). A ênfase estava na produção de arte utilitária, bem como na distribuição espacial das formas.

Os construtivistas acreditavam não haver símbolos, e, portanto, a imagem não seria abstraída das formas da natureza, é uma imagem premeditada pelo artista (RICKEY, 2002, p. 59). “Agora, a imagem em si mesma era *real*” (RICKEY, 2002, p. 57), ou seja, importavam mais os elementos compositivos da imagem do que o tema ou a narrativa.

Alexander Rodchenko, além de ser um fotógrafo bastante criativo, é um artista construtivo muito interessante. Acreditando na ligação da arte com a arquitetura, bem como na depuração e simplificação das formas, Rodchenko criou quadros feitos simplesmente com compasso e régua. Scharf (1993) afirma que

“Esse primitivismo arquitetônico refletiu-se de forma admirável na obra de Alexander Rodchenko que, a partir de 1915, executou desenhos apenas com a régua e o compasso, para lançar-se depois, sem reservas, num esforço construtivista” (SHARF, 1993, p. 117).

George Rickey (2002) aponta as controvérsias surgidas na arte russa após 1920, principalmente em relação a projetos e à filosofia da arte. Segundo o autor,

“De um lado, achavam-se os que acreditavam que os trabalhadores da arte deveriam servir às massas, deveriam ser compreensíveis a todos e usar técnicas e materiais industriais. Tal posição era incitada por Tatlin, Rodchenko e, posteriormente, por El Lissitzki. (...) Do outro lado, havia os que viam na arte não-figurativa uma poesia pura, liberada de ideologias, como era proclamada por Malevich” (RICKEY, 2002, p. 45)

Outro movimento artístico, ligado também ao Construtivismo russo, é o De Stijl, ou Neoplasticismo, fundado em 1917 por Piet Mondrian (1872-1944) e Theo van Doesburg (1883-1931), na Suíça. A revista homônima servia para divulgar as ideias do grupo acerca da arte.

De acordo com Kenneth Frampton (1993),

“O movimento De Stijl nasceu com a fusão de dois modos de pensamento afins. Eram eles, em primeiro lugar, a filosofia neoplatônica do matemático Dr. Shoenmaekers, que publicou em Bussum, em 1915 e 1916, suas influentes obras (...) e em segundo lugar, os conceitos arquiteturais “recebidos” de Hendrick Petrus Berlage e Frank Lloyd Wright” (FRAMPTON, 1993, p. 103).

Mondrian¹⁴⁹ conheceu Schoenmaekers¹⁵⁰, absorvendo sua teoria das linhas horizontais e verticais, bem como seu sistema de cores primárias. Schonmaecker, no livro *A nova imagem do mundo*, afirma o seguinte:

“Os dois contrários fundamentais completos que dão forma à Terra são a linha horizontal de energia, isto é, o curso da Terra ao redor do Sol, e o movimento vertical, profundamente espacial, dos raios que se originam no centro do Sol (...) As três cores primárias principais são essencialmente o amarelo, o azul e o vermelho. São as únicas cores existentes... O amarelo é o movimento do raio... O azul é a cor contrastante do amarelo. Como cor, azul é o firmamento, é a linha, a horizontalidade. O vermelho é a conjugação de amarelo e azul... O amarelo irradia, o azul “recua”, e o vermelho flutua” (SCHOENMAEKERS apud FRAMPTON, 1993, p. 104).

A partir dessa mística, Mondrian formula seu estilo: “a grade preta sobre fundo branco, os retângulos pintados com cores primárias e as proporções lineares e com intervalos regulares, ajustadas em conformidade com um trabalho preliminar feito com tiras de papel” (RICKEY, 2002, p. 56). No entanto, Frampton (1993, p. 56) afirma que o primeiro a estabelecer o sistema cromático neoplástico foi o arquiteto e membro do De Stijl, Gerrit Rietveld, em 1917, com a sua famosa cadeira vermelha e azul, com linhas retas.

George Rickey (2002, p. 59) apresenta as seguintes características, definidas pelo próprio Mondrian, como essenciais do Neoplasticismo:

- “ 1. Superfície plana.
2. Cores primárias mais o preto, o branco e o cinza.
3. Deve-se estabelecer o equilíbrio entre espaços grandes e vazios e superfícies pequenas e coloridas. A cor encontra oposição na não-cor – por exemplo, no preto e no branco.
4. Deve-se obter o equilíbrio pela proporção dos meios plásticos (plano, linhas e cores).
5. Nenhuma simetria.
6. Uma implicação social – o equilíbrio perpassa a oposição, contrastante e neutralizadora, aniquila indivíduos enquanto personalidades particulares, concebendo, assim, a sociedade futura como a real unidade. “A relação equilibrada é a mais pura representação da universalidade”.

149Sobre Mondrian, ver SCHAPIRO (2001).

150Entre os anos 1915 e 1916, Mondrian manteve contato direto com Schoenmaekers. Durante esse período, não produziu nenhuma pintura, mas desenvolveu seu ensaio teórico, intitulado *Neoplasticismo na pintura*. (CHIPP, 1993).

7. Fica evidente que Mondrian insistia exclusivamente nas relações vertical-horizontais, mas que estas podiam aparecer em formatos inclinados a 45°.” (RICKEY, 2002, p. 59-60).

María Dolores Jiménez-Blanco (sem data), em texto sobre Mondrian, explica que o artista sempre buscou explicar o neoplasticismo através de textos, mostrando que tal movimento leva a arte mais além em comparação com o romantismo ou o expressionismo, e isso porque seu principal objetivo é com o ego, com o sujeito, com o eu (JIMÉNEZ-BLANCO, s/d, p. 154). A autora afirma ainda que

“(…) a obra madura de Mondrian está sempre contida por linhas horizontais e verticais (resumo de todas as possibilidades formais existentes) e cores primárias (resumo de todas as possibilidades cromáticas existentes): a composição se converte em expressão de uma beleza universal, em uma interpretação muito pessoal da linguagem cubista que, por sua tendência ao essencialismo, suprime todo o supérfluo, ou melhor, o *superficial*, e enfatiza o *central*”. (JIMÉNEZ-BLANCO, s/d, p. 156, trad. nossa¹⁵¹)



Figura 54: Gerrit Rietveld, 1917.

Fonte: RUHRBERG (2010)

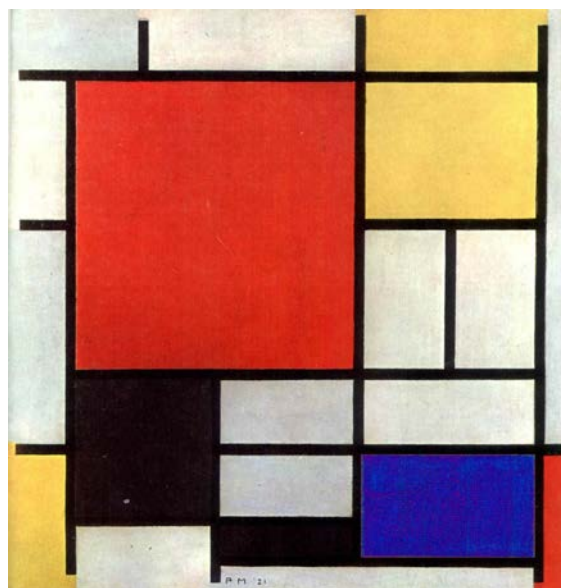


Figura 55: Piet Mondrian. Composição com superfície grande vermelha, amarela, preta, cinza e azul, 1921. Óleo sobre tela, 59,5 x 59,5 cm.

Fonte: DEICHER (2005)

Essa armação linear (*grid*) com linhas pretas e cores primárias, distribuídas em forma geométrica, tornou-se a marca registrada da obra de Mondrian. O grupo De Stijl dissolve-se

¹⁵¹Tradução nossa do original: “(…) la obra madura de Mondrian está siempre constituida por líneas horizontales e verticales (resumemnde todas as posibilidades formales existentes) e colores básicos (resumen de todas las posibilidades cromáticas existentes): la composición se convierte en expresión de una belleza por su tendencia al esencialismo, suprime todo lo superfluo, o mejor lo *superficial*, y enfatiza lo *central*”.

em 1931, já em sua terceira fase, com o rompimento das relações entre Mondrian e van Doesburg, “quando este último introduziu a diagonal em seus trabalhos de 1924” (FRAMPTON, 1993, p. 110). A diagonal estabelece uma quebra com a compreensão mística da verticalidade e da horizontalidade, tanto prezadas por Mondrian. Considerando que, para ele, o neoplasticismo era mais do que um estilo de pintura, era uma filosofia e uma religião: “Seu objetivo final era uma arte que, por ser tão harmoniosa com os princípios universais, faria com que todos os aspectos da vida se harmonizassem com esses princípios” (CHIPP, 1996, p. 318).

Nas palavras de Mondrian:

“Toda a vida moderna, que se aprofunda, pode refletir-se inteiramente na pintura.

O novo plasticismo na pintura é a pintura pura: os meios de expressão permanecem como sendo a forma e a cor, da maneira mais interiorizada; a linha reta e a cor lisa permanecem puramente como meios de expressão pictóricos.

Ainda que cada arte utilize seus próprios meios de expressão, todos eles, resultado do cultivo progressivo da mente, tendem a representar relações equilibradas com exatidão sempre maior: a relação equilibrada é a mais pura representação da universalidade, da harmonia e unidade, características inerentes à mente” (MONDRIAN apud CHIPP, 1996, p. 327)

No Brasil, mais especificamente na cidade de São Paulo, durante a década de 1950 houve a consolidação da chamada *arte concreta* – representante da arte abstrata no país. Neste contexto, destacam-se o grupo Ruptura (do qual Barros foi um dos signatários), o grupo Noigrandes (da poesia), Antonio Maluf e Waldemar Cordeiro. Atribui-se o nascimento dessa vanguarda às conferências do crítico argentino Romero Brest¹⁵² e do belga Leon Degand¹⁵³, às exposições de Max Bill (representante do concretismo suíço) e à I Bienal de São Paulo. Daisy Peccinini (2007) afirma que

“Em nosso país, a pintura informal tem sua ascensão no final da década de 1950 e vem confrontar-se com a expansão da Arte Concreta. Essa vertente chegou aqui nos últimos anos da década de 1940, com a exposição do artista suíço Max Bill e as conferências do crítico Romero Brest, trazendo ecos do movimento concreto na Argentina, eventos acontecidos nos espaços do recém-fundado Museu de Arte de São Paulo (Masp) em 1950”. (PECCININI, 2007, p. 179)

152As conferências do argentino Romero Brest sobre arte contemporânea e suas tendências foram em 1948 (VERNASCHI, 2007).

153Leon Degand foi o organizador da exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, realizada no Museu de Arte Moderna, em 1949.

O termo arte concreta foi cunhado por Theo van Doesburg, na tentativa de estabelecer uma diferença entre a arte concreta e a arte abstrata. A arte concreta seria a “pintura pura na construção da forma-espírito”, e estava em oposição à abstração

“porque nada é mais concreto nem mais real do que uma linha, uma cor, uma superfície ... uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos em estado natural, mas, no contexto da pintura, são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos – enquanto um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais nem menos”. (DOESBURG apud RICHIEY, 2002, p. 60)

Ou seja, esta era uma arte que não permitia nenhuma conotação simbólica. O quadro tinha significado em si mesmo, ao contrário dos quadros figurativos, cheios de significados ocultos. Com o auxílio da matemática, as obras de arte concreta tornavam-se ainda mais racionais, evidenciando estruturas e planos, formas e texturas.

Max Bill (1908-1994) foi, por assim dizer, o elo de ligação entre os artistas brasileiros e os conceitos da arte concreta de Theo van Doesburg, visto que Bill retoma e reatualiza tais conceitos. É a partir de 1936 que Bill passou a desenvolver o estilo geométrico construtivista, depois de ter estudado na Bauhaus de Dessau, em 1927, sendo aluno de Kandinsky e Klee. Devido à retrospectiva da obra de Max Bill, no Masp, e à I Bienal de São Paulo – na qual Bill foi contemplado com o maior prêmio – podemos inferir a importância do artista para os artistas brasileiros voltados ao que viria a ser conhecido como concretismo (BERCLAZ, 2011, p. 170-173).

O surgimento desta vanguarda geométrica no Brasil, segundo Ronaldo Brito (1999), deve-se a várias razões que ultrapassam o simples “entusiasmo por recentes exposições de Max Bill, Calder, Mondrian”. Com isto, Brito busca a resposta para o desenvolvimento deste tipo de vanguarda artística nas pressões estruturais pelas quais os intelectuais de classe média passaram (BRITO, 1999). Segundo Brito,

“Há, inicialmente, uma resposta limitada ao próprio desenvolvimento da arte enquanto linguagem e enquanto produtora de esquemas formais relacionados ao processo de leitura e percepção da realidade. Pode-se dizer que o interesse dos artistas brasileiros pelas formulações construtivas significava de certo modo um primeiro contato, mais articulado e inteligente, com as transformações operadas pela arte moderna nos esquemas dominantes”. (BRITO, 1999, p. 35)

Assim, os artistas brasileiros, em especial o núcleo de São Paulo, começam a afastar-se da realidade, e a pintar obras com um rigor geométrico bastante significativo. Estas obras

eram pensadas a partir da lógica industrial¹⁵⁴, e muitos destes trabalhos (como o de Geraldo de Barros para a Bienal), podiam ser reproduzidos, mediante instruções precisas. Daisy Peccinini (2007, p. 180) afirma que “na raiz da Arte Concreta está a recusa da representação da natureza ou mesmo da geometrização das formas naturais, como fizeram os cubistas”. A autora enfatiza ainda que a arte concreta é baseada na “concreção e materialização de imagens abstratas, que se unem em relações proporcionais no espaço; com cores e formas, autônomas e independentes dos dados da visão da realidade sensível” (PECCININI, 2007, p. 181).

Em 1952 acontece a exposição do Grupo Ruptura, no MAM-SP, marcando o início oficial do movimento concreto em São Paulo. Formado por Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Féjer, Geraldo de Barros, Leopold Haar, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro, seu principal líder, o Grupo Ruptura apresentou um manifesto, no qual propunha a renovação das artes. Buscavam expressões baseadas em novos princípios artísticos, que fugissem do “naturalismo científico da renascença”, baseado na representação tridimensional em um suporte bidimensional, em direção à “renovação dos valores essenciais das artes visuais”.

Segundo Nascimento e Cintrão (2002),

“A grande importância da exposição do Grupo Ruptura talvez esteja no fato de ter sido a primeira vez em que um núcleo de artistas se arregimentou em torno da arte concreta no Brasil. A exposição também marcou um ponto de inflexão, pois no período que a antecede, o debate artístico centrou-se entre arte figurativa e arte abstrata (...) A partir de sua realização – embora tenha sido divulgada simplesmente como 'exposição de arte abstrata' - , a discussão deslocou-se entre abstracionismo (como um tipo de arte em que formas naturais são geometrizadas, às vezes de modo intuitivo) e concretismo (arte que não quer representar nenhum elemento fora de si, ou seja, apenas aqueles intrínsecos à própria obra, como linhas, planos, progressões, modularidade, bidimensionalidade ...).” (NASCIMENTO e CINTRÃO, 2002, p. 14).

A diferença entre arte abstrata (que abstrai as formas de determinado objeto, muito ao estilo cubista de pintura) e a arte concreta reside no fato de que o concretismo não abstrai a partir de algo, mas enfatiza elementos da própria obra. Daisy Peccinini (2007) afirma que a importância da arte concreta é a inauguração de um novo conceito de pintura. Segundo ela “como arte abstrata, de formas geométricas não é uma representação geométrica mas uma

¹⁵⁴A lógica industrial, presente nas obras dos artistas concretistas, pode ser percebida a partir de dois polos que se complementam: o material utilizado por eles (esmalte sintético sobre kelmite, laca industrial sobre madeira, aglomerados, acrílico) e as instruções mediante as quais as obras poderiam ser reproduzidas ou montadas. Nota-se que o uso de materiais produzidos de modo industrial – o esmalte, a laca, o aglomerado e o acrílico – aproximam o artista ao ambiente industrial, que se desenvolvia na época.

geometria recriada como meio de expressão. Uma arte que une o conteúdo e a forma, desaparecendo as diferenças entre suporte e pintura” (PECCININI, 2007, p. 182).

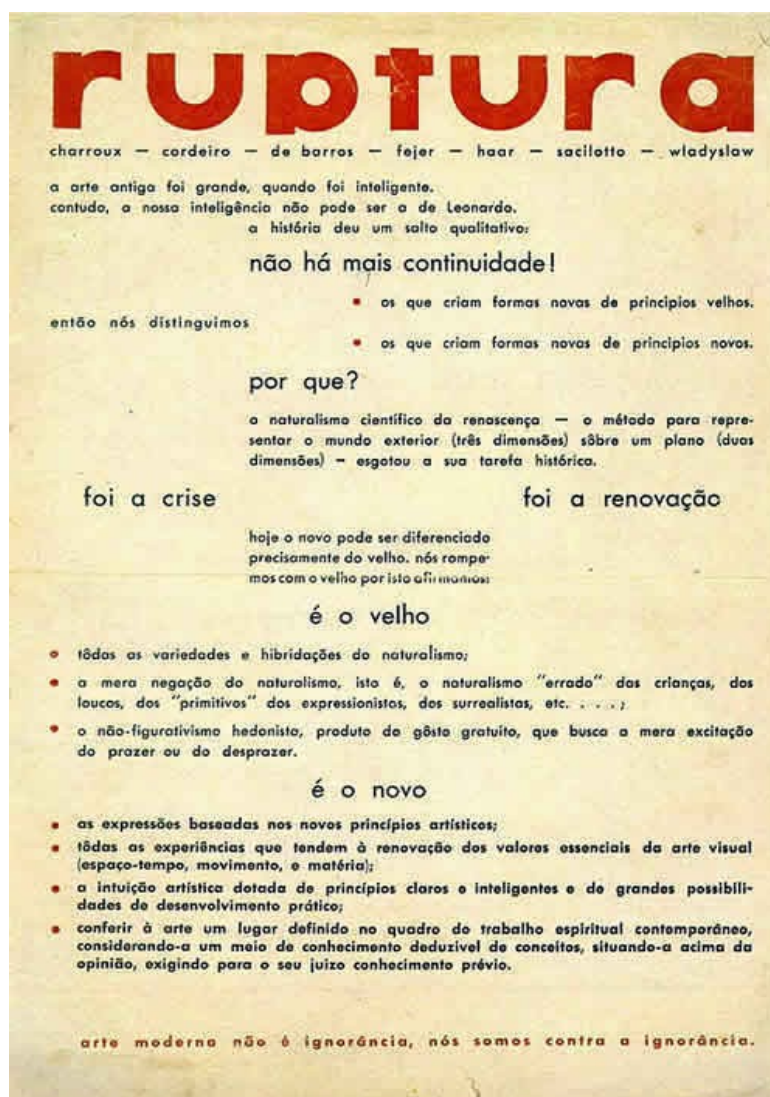


Figura 56: Manifesto Ruptura.

Fonte: AMARAL (1998).

Ana Maria Belluzzo (1998) aponta para o fato de que o Grupo Ruptura acaba por deslocar os pólos do debate artístico do momento, passando de figuração versus abstração para abstracionismo construtivo versus abstracionismo expressionista. A autora faz ainda um paralelo entre a situação das artes brasileiras na década de 1950 com aquela da Europa nos anos 1930,

“quando determinados protagonistas da vertente abstrata desejaram substituir o termo “abstratismo” por “concretismo”, considerando a realidade da nova pintura estabelecia por indução. (...) Como se sabe, a abstração geométrica praticada na Europa dos anos 30 aos 50 será menos rigorosa, se comparada com as propostas das vanguardas históricas dos anos 10 e 20”. (BELLUZZO, 1998, p. 99)

A cor utilizada pelos concretistas em suas obras não deveria possuir um valor metafísico, ou seja, não deveria ser um valor em si, mas sim possuir uma função dentro da própria composição do quadro. Segundo Brito (2002, p. 42), ela deveria “*funcionar* como elemento divisor de espaço, parte da dinâmica formacional do trabalho”. A relação figura-fundo é trabalhada principalmente a partir da relação das cores e das formas, buscando justamente a eliminação do fundo¹⁵⁵. Os concretistas pregavam uma pureza cromática e a ausência de tons, visto que os tons seriam um princípio fundamental do figurativismo, representativos das emoções que poderiam evocar no observador. Neste sentido, podemos pensar nas fotografias de José Oiticica Filho, que, ao usar apenas o preto e o branco, eliminava os meio-tons (as gradações de cinza), mantendo apenas estas duas cores principais.

Outra característica marcante nas pinturas e esculturas dos concretos era o uso de formas seriadas. A repetição de formas geométricas garantia ao quadro a lógica estrutural de que ele precisava para ter um cunho racional. Segundo Brito,

“as formas seriadas, repetidas de modo a configurar uma organização visual abstrata, são tomadas pela evidente necessidade de trabalhar com elementos discretos, material manipulável pela formalização matemática ao nível em que pretendiam operar os concretos”. (BRITO, 2002, p. 42)

Os concretos, ainda segundo Brito (2002), tinham uma necessidade de excluir qualquer transcendência de suas obras. Isso porque seus trabalhos eram entendidos como processos de comunicação que continham uma mensagem estética de cunho racional. Desse modo, a sensibilidade do espectador não era estimulada. O artista era visto como um comunicador visual, como um designer, que tinha por objetivo “superar o atraso tecnológico e o irracionalismo decorrente do subdesenvolvimento” (BRITO, 2002, p. 44). Assim, estes artistas, além de criarem obras enfatizando as formas e suas relações em detrimento do tema, utilizavam materiais industriais, estabelecendo a conexão arte-design que foi instaurada pela Bauhaus. Usavam aglomerado em madeira, alumínio anodizado, tinta industrial sobre eucatex, esmalte sobre madeira, esmalte sintético sobre aglomerado de madeira, e assim por diante.

¹⁵⁵Mondrian, em seus quadros da última fase, procurava justamente uma forma de eliminar o fundo a partir das suas composições. Ver SHAPIRO (2001).

Cocchiarale e Geiger definem o Concretismo paulista do seguinte modo:

“(…) papel determinante da teoria que fundamenta racionalmente a objetividade de uma produção que pretende excluir a representação em todos os níveis, inclusive o da expressão, eliminando com isso qualquer vestígio de subjetividade. Essa objetividade tem consequências plásticas precisas, cujos limites também estão definidos teoricamente – a plástica concretista hierarquiza as diferenças entre forma, considerada essencial; cor, sempre pensada a partir das exigências formais; e fundo, tratado na maior parte das obras como o lugar sobre o qual a forma se realiza. A forma, quase sempre seriada, implica uma ideia rítmico-linear do movimento, e a cor, a ela subordinada, é basicamente elementar”. (COCCHIARALE & GEIGER, 1987, p. 17-8)

É uma objetividade exacerbada, baseada exclusivamente na matemática, que vai fazer com que haja uma ruptura entre os concretos de São Paulo e os do Rio de Janeiro. Diferenças no modo de fazer e de conceber as obras de arte vão fazer com que os dois grupos se separem, nascendo assim o Neoconcretismo.

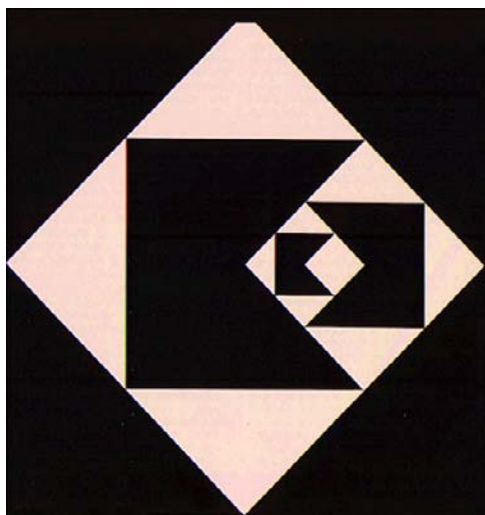


Figura 57: Geraldo de Barros. *Função diagonal*, 1952.

Fonte: CINTRÃO (2002).



Figura 58: Geraldo de Barros. *Movimento contra movimento*, 1952.

Fonte: CINTRÃO (2002).

Aracy Amaral (1983) observa algumas diferenças entre os concretistas e neoconcretistas. A saber:

“Na verdade, quer-me parecer que a diferenciação tão evidente entre o grupo São Paulo-Rio está muito na polêmica realismo *versus* idealismo. (...) em São Paulo há a ligação com a indústria, a tecnologia, a aplicação do trabalho do artista na vida prática (...) Já no Rio, além da ausência de dogmatismo (que em São Paulo se

originava da liderança de Cordeiro), notava-se, como assinala Gullar, uma autonomia individual respeitada, do trabalho isolado, de pura investigação desvinculada do utilitarismo que caracteriza as pesquisas do grupo de São Paulo (...)”. (AMARAL, 1983, p. 79)

A Exposição Nacional de Arte Concreta¹⁵⁶, que aconteceu em 1956 no Rio de Janeiro e no ano seguinte em São Paulo, marcou o início da ruptura neoconcreta, efetivada em 1959. Ali ficaram evidentes as diferenças entre os grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Na revisitação de 2006, foram expostos também objetos de design. Segundo Lorenzo Mammi (2006),

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

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

Polêmicas à parte, a seção de artes plásticas da exposição contava com cinco pinturas de Barros, todas abstrações geométricas ao estilo concretista. Os diversos materiais utilizados pelo artista – esmalte sobre *kelmite*, acrílica com esmalte sobre aglomerado de madeira, tinta industrial sobre *Eucatex*¹⁵⁷ – principalmente no suporte da pintura, demonstram sua ligação com os materiais de origem industrial. As tintas utilizadas, de origem sintética, também contribuem para a ligação com a indústria.

¹⁵⁶Sobre esta exposição, ver o catálogo *Concreta '56* (2006).

¹⁵⁷Eucatex era um fabricante de divisórias acústicas, cuja identidade visual foi feita pelo escritório de Wollner e Barros, *forminform*. Barros provavelmente utilizou as próprias divisórias acústicas como suporte.

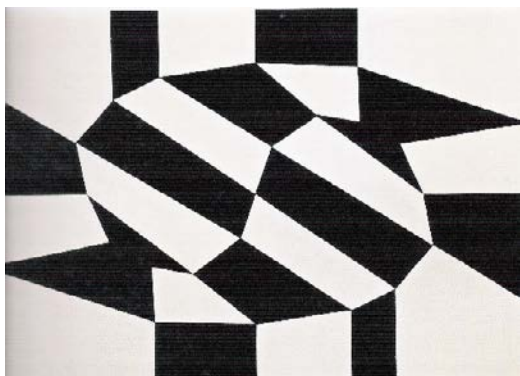


Figura 60: Geraldo de Barros, *sem título*, s. d. Acrílica e esmalte sobre aglomerado de madeira. 61x61 cm. Coleção Heitor Manarini.

Fonte: MAMMÌ (2006)

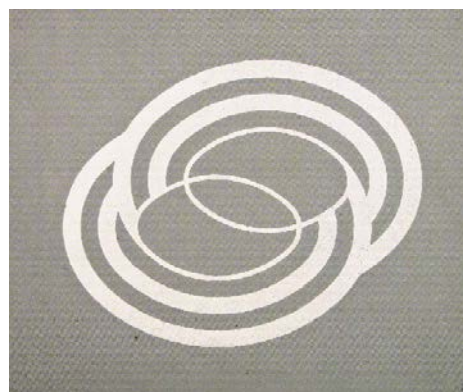


Figura 59: Geraldo de Barros, *Ruptura*, 1952. Esmalte sobre kelmite, 54,8 x 48 cm. Coleção Família Barros.

Fonte: MAMMÌ (2006)

Waldemar Cordeiro, principal líder do grupo paulista, escreveu um texto, em 1957, a respeito do concretismo carioca visto nesta exposição. Segundo ele,

“O levantamento das características e das afinidades dos expositores da Exposição Nacional de Arte Concreta possibilita dividir a mostra em dois agrupamentos distintos, que correspondem – salvo raras exceções – aos grupos do Rio e de São Paulo, respectivamente. Esta diferença é mais profunda do que pode parecer à primeira vista. Trata-se, com efeito, não apenas de modos diferentes de realizar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações”. (CORDEIRO in COCCHIARALE & GEIGER, 1987, p. 226)

Cordeiro continua sua análise enfatizando a necessidade da racionalidade na obra de arte, visto que esta não é simbólica, “ela é o que é”. E prossegue na crítica aos cariocas:

“A problemática surrada do neoplasticismo, reduzida a um esquema primário e ortodoxo de fundo-e-figura, sem rigor estrutural e – principalmente – sem rigor cromático, serve de apoio e cabide ao lirismo expressivo, que se dilui, sem meta precisa, nos meandros do labirinto da arte abstrata. Veja-se Ivan Serpa, para se ter uma ideia do grau de desnorteamento dos nossos colegas cariocas. Até marrom há nesses quadros. (...)” (CORDEIRO in COCCHIARALE & GEIGER, 1987, p. 226)

Torna-se claro, a partir destas declarações, que o grupo de Rio de Janeiro é mais “livre” em sua arte concreta, não observando todo o rigor compositivo que norteia o grupo paulista¹⁵⁸. Por isso, em 1959, o grupo do Rio, composto por Amilcar de Castro, Franz Weissman, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Décio Vieira, entre

¹⁵⁸Os concretistas paulistas, como Mondrian, buscavam usar cores primárias, além do preto e do branco.

outros, fundou o Neoconcretismo, separando-se de vez dos concretos paulistas. No texto do Manifesto Neoconcreto¹⁵⁹, lê-se o seguinte:

“A expressão neoconcreta indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa 'geométrica' (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas 'compreende' satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por essas experiências”.

Estes artistas queriam que a obra valesse mais do que a teoria, recolocando o problema da expressão, “incorporando as novas dimensões 'verbais' criadas pela arte não-figurativa construtiva”. Para os neoconcretos, conforme seu Manifesto, importava a “significação existencial, emotiva e afetiva” das obras. Seria um retorno à subjetividade oriunda da obra de arte.

Ronaldo Brito entende o Neoconcretismo do seguinte modo:

“Ele [o Neoconcretismo] é claramente o segundo movimento de uma sincronia, daí talvez sua maior liberdade em relação às matrizes (o concretismo suíço e a Escola de Ulm, por exemplo) e sua exigência de uma produção nacional mais específica. Grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, a fase de ruptura; o concretismo, a fase de implantação, o neoconcretismo, os choques de adaptação local”. (BRITO, 2002, p. 55)

O Neoconcretismo, de certa forma, critica o aporte mecanicista que os concretistas dão à arte, buscando um retorno à expressão livre do artista. Ainda segundo Brito:

“Enquanto a episteme concreta incluía o homem sobretudo como agente social e econômico, apesar da propalada autonomia da cultura, o neoconcretismo repunha a colocação do homem como ser no mundo e pretendia pensar a arte nesse contexto: tratava-se de pensá-lo enquanto totalidade. Era o retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho da arte. Resgatava-se a noção tradicional de subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta”. (BRITO, 2002, p. 57-8)

159O Manifesto Neoconcreto foi assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis.

3.2. ABSTRAÇÃO E FOTOGRAFIA

3.2.1. Uma revisão histórica

Do mesmo modo em que é preciso delimitar o sentido do termo *abstração* nas artes visuais, também sua utilização como forma de definir certas fotografias é bastante problemático, necessitando de maiores reflexões. Assim, devemos traçar um caminho teórico, no qual identificamos vários pesquisadores que refletiram sobre o tema dessas fotografias, procurando retirá-las do limbo conceitual.

Em catálogo publicado em 1936, pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Alfred Barr (1974), curador da exposição *Cubism and abstract art*¹⁶⁰, cunha o termo “fotografia abstrata”. Usando como exemplo apenas os artistas Man Ray (com suas *rayografias*), Moholy-Nagy e Bruguère, Barr descreve em poucas linhas o que ele acredita ser a fotografia abstrata. Assim, no texto do catálogo, Barr explica:

“Man Ray foi também um pioneiro na fotografia abstrata. Ele foi provavelmente o primeiro a fazer uso da técnica *rayográfica* para fazer composições abstratas. Ao fazer uma *rayografia*, nenhuma câmera é usada; objetos são colocados diretamente sobre o papel sensível que então é revelado. Com objetos como um matador de moscas, um ovo de cerzir, anéis de metal e um cacho de cabelo, Man Ray obteve composições de grande sutileza (fig. 186, 187). Elas foram aclamadas pelos companheiros dadaístas de Man Ray pela sua técnica anti-”artística” e aparentemente casual, mas muitas delas são, de fato, trabalhos de arte completos diretamente relacionados com a pintura abstrata e não ultrapassados no seu *medium*.

O húngaro Moholy-Nagy, antigo professor da Bauhaus de Dessau, foi, até sua recente mudança para Londres, um dos mais inventivos e originais mestres do fotograma (fig. 188), outro nome do *rayograma*.

Francis Bruguere, um americano morando em Londres, usa a câmera na feitura de fotografias abstratas de luz caindo em papel branco dobrado ou amassado”. (BARR, 1974, p. 170, trad. nossa).

Notamos que o autor, nestas poucas linhas, tenta organizar o conhecimento a respeito destas fotografias que fogem aos padrões normais do que seria uma fotografia – cópia do real, mimética por natureza. Utiliza-se do termo empregado nas artes que está, neste momento, recém se consolidando, e o aplica para o caso da fotografia feita por artistas. Alfred Barr claramente opta por incluir na seção de fotografia abstrata apenas fotógrafos que também eram artistas. Assim, o critério utilizado por este curador não era apenas o do objeto, mas sim

¹⁶⁰ Sobre esta exposição, ver PLATT (1988).

o do objeto e seu criador. Dizemos isso porque, já em 1917, Alvin Langdon Coburn, importante fotógrafo norte-americano, realizou suas *vortografias*, experimentações fotográficas com prismas, criando imagens abstratas.



Figura 61: Alvin Langdon Coburn *Vortograph*, 1917 *Patrons' Permanent Fund*. Fonte: <http://www.nga.gov/home.htm>

Este fotógrafo, segundo Helmut Gernsheim (1990), foi o primeiro a fazer fotografias abstratas. Coburn acreditava que as possibilidades da câmera fotográfica ainda não haviam sido exploradas completamente, e, por isso, iniciou uma série de experimentos que culminariam na série de *18 vortografias*¹⁶¹, já mencionadas. Ele também foi o responsável pela organização de uma exposição de fotografia abstrata, na qual buscava a “apreciação do extraordinário”. Entretanto, no caso de Gernsheim – conhecido fotógrafo e historiador da fotografia – o termo “fotografia abstrata” não tem um uso crítico, apenas operatório.

Na esteira desta terminologia, Paulo Herkenhoff (1983) escreve para o catálogo da exposição de fotografias de José Oiticica Filho aquilo que entende por fotografia abstrata. Segundo o autor,

É preciso demarcar o significado do termo fotografia abstrata, com o qual se pretende operar este texto. Inicialmente, opõe-se ao figurativo: é a emergência de

¹⁶¹ Para fazer estas fotografias, Coburn criou uma câmera parecida com um caleidoscópio, utilizando três espelhos dispostos na forma de um triângulo, colocados acima da lente da câmera, refletindo, assim, uma imagem fragmentada.

imagens fotográficas não-identificáveis com objetos naturais e artificiais, é um não-verismo. (...) imagens não-figurativas (informais ou geométricas), produzidas conforme os processos tradicionais (registro e cópia) e os cânones codificados para a arte fotográfica - sem exclusão de alguns de menor uso, como o fotograma, a solarização, a fotomontagem, já então consagrados na história da arte (introduzidos por Man Ray, Moholy-Nagy, Rodchenko, Grosz, Heartfield, Haussman, El Lissitzky, Ernst, Dali, e outros). (HERKENHOFF, 1983, p. 13)

Assim, Herkenhoff acompanha Barr em sua terminologia e exemplo de artistas abstratos, ainda que sua explicação seja um pouco mais complexa. A fotografia abstrata é colocada em oposição à fotografia figurativa, reproduzindo uma dicotomia oriunda das artes plásticas. É também colocada em condição de suspeita, já que é definida como uma imagem fotográfica não-identificável com objetos naturais e artificiais.

Filiberto Menna (1977), em texto datado de 1975, intitulado *La opción analítica en el arte moderno*, dedica-se ao que chama de *fotografía analítica*, bem como elabora o termo *antifotografía*. Segundo este autor, a prática analítica da arte assumiu a tarefa de desmascarar a pretensão da fotografia de figurar como equivalente da visão natural. Esta concepção revela a natureza convencional e histórico-cultural que permeou as idéias sobre a fotografia desde o seu início. Entretanto, em sua análise, Menna desarticula este postulado, ao considerar especialmente os fotogramas, dentro do que Moholy-Nagy afirmou sobre eles:

“A concreção do fenômeno da luz é peculiar no processo fotográfico e a nenhuma outra invenção técnica. A fotografia sem câmera (a construção de fotogramas) se embasa nisto. O fotograma é uma realização de tensão espacial em branco-preto-cinza (...). Embora careça de conteúdo representativo, o fotograma é capaz de evocar uma experiência ótica imediata, baseada na nossa organização visual psicobiológica” (László Moholy-Nagy apud MENNA, 1977, p. 50, tradução nossa).

Assim, o fotograma traduz o objeto em motivo luminoso não-figurativo, criando uma relação ótica elementar, parecida com a pintura construtivista, pois acaba por enfatizar a forma do objeto. O autor não menciona o termo fotografia abstrata, mas elabora uma série de técnicas de *détournement*, tais como fotomontagem, solarização, negativo, uso de objetivas especiais e lentes deformadoras, que definiriam a elaboração de “antifotografias”:

“Em definitivo, se trata de verdadeiras “antifotografias”, que pulverizam as expectativas do espectador, destroem a confiança nas qualidades reprodutivas do *medio*, em suma, provocam uma espécie de “ginástica mental” que desloca a atenção do referente ao signo lingüístico” (MENNA, 1977, p. 51, trad. nossa).

Estas *antifotografias* colocam em discussão o que Menna chama de “iconismo fotográfico”, que vem a ser a importância da representação figurativa na fotografia. As fotografias nas quais não há elementos denotativos, tais como os fotogramas, as múltiplas

exposições, e todas as outras imagens produzidas sem que o referente seja identificado pelo espectador, podem ser enquadradas como *antifotografias*, pois criam um sentimento de suspeita, contribuindo para a complexidade da imagem.

Em 1977, Rosalind Krauss escreveu o texto *Photography and abstraction*, no qual desenvolveu uma análise bastante filosófica e semiótica a respeito da possível existência de fotografias abstratas, contrapondo-se à concepção de Barr. A autora inicia o artigo analisando uma fotografia de um exercício sobre luz e superfície, realizado na Escola da Bauhaus, que consistia em dobrar uma folha de papel formando pregas ritmadas, para, ao receber uma forte luz rasante, se tornar um jogo de puro desenho, formas visuais puras. Este jogo abstrato de relações e inversões de figura e fundo para nós é uma fotografia. Krauss (2004) afirma que:

“Esta fotografia não é a demonstração das condições abstratas da visão. Ela o é de *algo*, é a marca documental daquela coisa que foi registrada fotoquimicamente na película, a imagem de uma folha de papel recortada e dobrada. Não pode livrar-se desta condição. Lissitzky, Moholy-Nagy, Man Ray, Brugière, Berenice Abbott, Imogen Cunningham ... nenhum deles a defendeu, ainda que tenham experimentado com a “fotografia abstrata” (KRAUSS, 2004, p. 231, trad. nossa).

Assim, o conceito de fotografia abstrata começa a ser questionado, trazendo um problema para o desenvolvimento da pesquisa sobre Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. Percebe-se que foi um termo operativo cunhado por críticos, e não pelos próprios artistas e fotógrafos. As fotografias feitas por Geraldo de Barros a partir de cartões perfurados não seriam, dentro da lógica de Krauss, uma abstração. Sabemos que aqueles são cartões perfurados, mas o modo como o autor os fotografa abre uma dúvida, ou uma suspeita, a respeito de sua identificação. É por esse motivo que o termo é também, de certo modo, genérico, *fotografia sem referente claramente identificável*, parece, em alguns casos, mais apropriado.

Rosalind Krauss vai além em sua análise, e, ao chegar no *punctum* barthesiano, a autora afirma que “esta ferida infligida pela fotografia existe em função da maneira como a foto entrega o real de seus conteúdos, marcando-lhes não apenas com o ser - “isto é” -, mas de forma irrevogável com o tempo: “isto foi” (KRAUSS, 2004, p. 233, trad. nossa). A autora coloca, assim, a questão da relação da fotografia com o passado e com o acontecimento. O que, segundo ela, ocorre no caso de fotografias supostamente abstratas – para isso ela utiliza fotografias de James Welling – é uma queda na “incerteza” e no “silêncio”. “Vemos o

referente, mas não o reconhecemos. Perdemos o encontro” (KRAUSS, 2004, p. 235, trad. nossa).

O trabalho de Welling é baseado em um diário escrito por sua tataravó em 1840. As fotografias do diário criaram um marco para o que o artista buscava: “uma fotografia que não entregara o presente (fotografia de rua, do cotidiano, do instante decisivo), mas que, ao apresentar uma distorção temporal, colocou a ele e aos espectadores em contato com um passado que se encontrou demasiado tarde” (KRAUSS, 2004, p. 235, trad. nossa). Por isso a perda do encontro.

Torna-se tarde para reconhecer o objeto fotografado. Krauss, para explicar esta ideia, apropria-se do termo *tuché*, usado por Lacan e transformado por Barthes no *punctum*. Esta palavra indica “a realidade perdida, a realidade que já não pode produzir a si mesma a não ser repetindo-se incessantemente em um despertar jamais alcançado” (KRAUSS, 2004, p. 235, trad. nossa). Assim também o *punctum* faz com que o real seja tanto aquilo que eu perdi como o que estarei obrigado a reproduzir a partir de então por repetição. É por isso que Welling re-fotografa os lugares por onde sua tataravó passou, sobrepondo-as às páginas do diário escrito por ela, obtendo assim uma imagem obscura, não claramente identificável, “abstrata”.

Em texto de 1984, intitulado *A ilusão especular*, Arlindo Machado mostra-se negativo em relação a própria possibilidade de existência de fotografia abstrata, devido, justamente, a suas características formativas. Segundo ele:

“É curioso constatar que as fotografias ditas “artísticas” sejam, no geral, bem pouco severas em relação à ilusão especular e permaneçam, apesar de tudo, figurativas, por mais que tentem disfarçar essa condição com arranjos harmônicos e composições “musicais”. (...) Daí o equívoco fundamental de José Oiticica Filho ao supor que poderia, numa certa fase de sua obra, construir uma fotografia “abstrata”, debruçando-se sobre motivos informais, como traçados de tinta sobre vidro rugoso. O momento de abstração nas fotos de Oiticica é anterior à fotografia propriamente dita: por essa razão, tais fotos “abstratas” não são nem um pouco menos figurativas que qualquer pimentão hiper-realista de Edward Weston. É que, em quaisquer circunstâncias, a câmera e a película gelatinosa foram concebidas para possibilitar a emergência da *figura*, sem deixar brechas para qualquer outra exploração que não o ilusionismo de “real” (MACHADO, 1984, p. 155).

O argumento de Machado, de que a fotografia não pode ser artística por conta de sua indicialidade, torna-se nulo se observamos algumas das fotografias a seguir. O próprio pimentão hiper-realista de Weston é, de certa forma, abstrato, pois há ali uma ênfase nas formas. As brechas que não existiriam, segundo Machado, existem, e são exploradas por

inúmeros fotógrafos que buscam ampliar as possibilidades da fotografia. Inclusive José Oiticica Filho, mencionado por Machado, é um dos fotógrafos que apresenta suas criações na forma de fotografias que não são figurativas. No entendimento de Arlindo Machado, por JOF construir o objeto a ser fotografado, o resultado – a fotografia – seria figurativa. Não conseguimos entender do mesmo modo, visto que o resultado final, plástico – aquele que olhamos – não remete à nada conhecido.

O fotógrafo e teórico da fotografia alemão Gottfried Jäger (2004) insiste no uso do termo *fotografia concreta*, para as fotografias que enfatizam o meio fotográfico, mais do que o resultado. Para ele, a fotografia concreta seria uma subdivisão da fotografia, assim como a fotografia documental e experimental¹⁶² o são. Ela também seria uma subdivisão da Arte Concreta, fazendo parte, assim, de tal cânone artístico que vigorou no século XX. Segundo Jäger (2004),

“Seus trabalhos são pura fotografia: não abstrações do mundo real, mas sim concreções das possibilidades pictoriais contidas na fotografia. As fotografias concretas usam exclusivamente os meios mais elementares e inatos da disciplina, principalmente luz e papel fotossensível. Seus trabalhos são auto reflexivos, auto-referenciais, auto-dinâmicos e universais. Eles se referem apenas a si mesmos, e focam exclusivamente suas condições pictóricas internas. A esse respeito, elas são compreensíveis universalmente. Elas não representam uma realidade externa” (JÄGER, 2004, p. 1)¹⁶³.

O seu credo da fotografia concreta apresenta-se, em alguns aspectos, de forma bastante utópica. É realmente um manifesto a favor desse tipo de fotografia, buscando apresentá-lo e defendê-lo. Assim, a fotografia concreta é vista não como reprodutora, mas como produtora, ela é um projeto formal de estética, não sendo voltada ao simbolismo e ao iconismo. Ela é ela mesma, é um objeto autorreferente, independente, autêntico, autônomo. A fotografia concreta seria uma “fotografia pura”, livre do figurativo e dos signos simbólicos, criada pela luz e pelo material fotossensível (JÄGER, 2004).

¹⁶²Note-se que, ao separar fotografia concreta de fotografia experimental, o autor estabelece uma distinção entre as duas, ainda que não explicita o que entende por fotografia experimental. Também é importante enfatizar que a fotografia concreta não é um fenômeno de época, ela é perene, existindo sempre que se crie fotografias dentro dos cânones identificados pelo autor.

¹⁶³Tradução nossa do original: “Its works are pure photographs: not abstractions of the real world, but rather concretions of the pictorial possibilities contained within photography. Concrete photographs exclusively use the most elementary, innate means of the discipline, primarily light and photosensitive paper. Its works are self-reflexive, self-referential, auto-dynamic and universal. They refer only to themselves and exclusively focus on their own and self-made inner pictorial conditions. In this respect they are universally comprehensible. They do not stand for an external reality”.

O autor exemplifica as fotografias concretas a partir das imagens de Alvin Langdon Coburn – as *vortografias* -, assim como as imagens de László Moholy-Nagy, que entendem a luz como seu principal motivo. As imagens produzidas por Nathan Lerner, a partir de sua invenção, a Caixa de Luz, também são ilustrativas de tal tipo de fotografia. Jäger (2004) explica o invento de Lerner do seguinte modo:

“Era uma caixa portátil, com fendas e buracos, equipada com papel fotossensível que, quando exposto à luz e então movido, após a revelação do papel fotossensível, revelaria resultados pictóricos imprevisíveis, que eram completamente surpreendentes esteticamente” (JÄGER, 2004, p. 4).

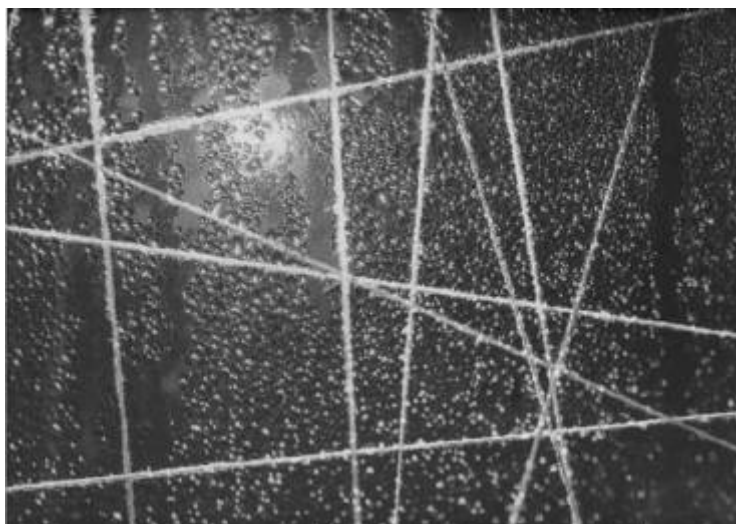


Figura 62: Nathan Lerner: *Light Box*, 1939. Fonte: <http://www.stephendaitergallery.com/>

3.2.2. Sobre a fotografia que transforma o objeto fotografado (ou sobre a fotografia que abstrai do objeto fotografado formas inesperadas)

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 à 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 abstrai-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. Dubois analisa a fotografia de Richard Avedon, dizendo que tal fotógrafo “chega praticamente a derrubar a relação da imagem com o real” (DUBOIS, 2003, p. 44). Isso porque Avedon, por exemplo na fotografia abaixo, escolhe ângulos que praticamente desconstroem o objeto fotografado, enfatizando linhas, formas e volumes¹⁶⁴.



Figura 63: Richard Avedon, 1968. Fonte: <http://tinyurl.com/3r7n2q9>

Seguindo nesta linha de raciocínio, a professora norte-americana Barbara Savedoff (2000, 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

¹⁶⁴Consta de Richard Avedon (1923-2004) costumava desenhar suas fotografias antes de tirá-las, obtendo com isso resultados estéticos inéditos na fotografia de moda.

busca entender as imagens as quais 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 dá 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.

Nas imagens abaixo podemos perceber como os fotógrafos usaram diferentes artifícios para desafiar a autoridade documental da fotografia. Começando pela fotografia de Paul Strand, intitulada *Abstração* e o local onde a fotografia foi tirada: *Twin Lakes*. Na fotografia vemos, com um olhar descansado, uma série de linhas e formas geométricas. Reconhecemos que são sombras a partir de um olhar mais atento, que, então, identifica a mesa sobre a qual a sombra de uma cerca se projeta. É uma fotografia que faz o observador aguçar seu olhar. Já a fotografia de Imogen Cunningham, à la Karl Blossfeldt, mostra um retrato frontal, direto e aproximado de uma planta – o que resulta é a ênfase na forma. Falar do “pimentão hiper-realista” de Edward Weston é quase cair em repetição, mas vale salientar que o hiper-realismo do retrato de um pimentão acaba por fortalecer as suas formas, enfatizando-as, tornando o olhar sobre o pimentão quase como o olhar as nuvens do céu – vê-se outras figuras, que não o próprio pimentão. Por fim, Brett Weston e sua parede. Talvez a fotografia que mais se aproxima daquelas de José Oiticica Filho, visto que é uma abstração com o preto e o branco altamente contrastados, praticamente sem meio-tons. O tema do muro e suas

texturas é bastante caro a inúmeros fotógrafos, como veremos no próximo capítulo, entre eles o próprio Geraldo de Barros.



Figura 64: Paul Strand. *Abstraction*, Twin Lakes, Connecticut, 1916. Fonte: <http://www.metmuseum.org/>



Figura 65: Imogen Cunningham, *Magnolia Bud*, 1929. Fonte: <http://tinyurl.com/3r9w2ny>

E agora nos perguntamos, junto com Barbara Savedoff (2000, 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 precisa, 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 pode 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. nossa¹⁶⁵)



Figura 66: Edward Weston, *Pepper*, 1930.

Fonte: <http://www.edward-weston.com/>



Figura 67: Brett Weston, *Cracked Paint*, 1955.

Fonte: http://www.edward-weston.com/brett_weston.htm

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

¹⁶⁵Tradução nossa do original: “In the case of abstraction, a rock, a shadow, a plant, or a little piece of wall, becomes a pattern, an abstract form. In the case of surrealism, however, the transformation is for supernatural or paradoxical effect. (...) With both surrealism and abstraction, objects are transformed by the camera, objects whose identities are made problematic, either through an emphasis on form and line or an emphasis on the strange and paradoxical (or both)”.

“fotografias que se recusam a mostrar completamente as imagens que elas contém” (REXER, 2009, p. 9)¹⁶⁶. O tema não é totalmente revelado.

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)¹⁶⁷.

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 auto-consciência” 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,

166Tradução nossa do original: “(,,) photographs that refuse to disclose fully the images they contain”.

167Tradução nossa do original: “We feel throughout the history of photography a chafing at its limits, an impatience with the mere visuality and a wish for some more intimate expression of the world's relation – but one somehow made available through the eyes”.

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)¹⁶⁸

Fotografias como as de Karl Blossfeldt, por exemplo, são altamente frustrantes (a não ser, talvez, para um botânico). Elas desfamiliarizam formas cotidianas, muitas vezes ao exagerar detalhes (assim como os pimentões que vimos anteriormente), fazendo com que o objeto fotografado torne-se irreconhecível. Novamente, o tema da fotografia não se faz visível de imediato, prejudicando a interpretação que o espectador faz da imagem.

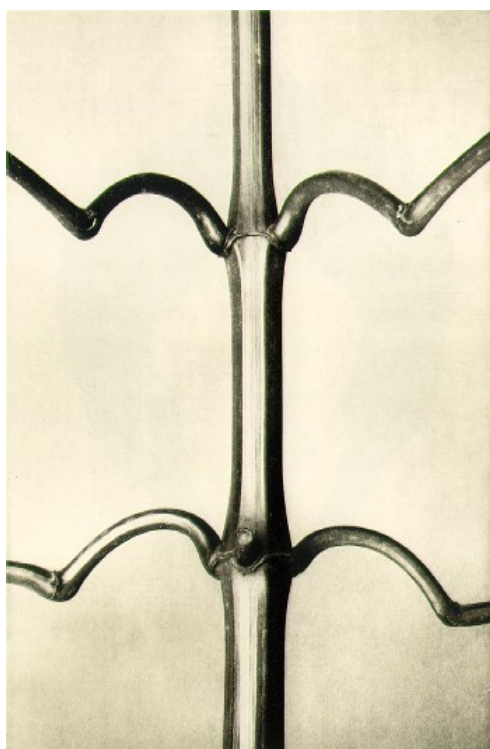


Figura 69: Karl Blossfeldt. *mpatiens glandulifera* Indian balsam Stem with branches, life-sized. Fonte: <http://www.masters-of-photography.com/>



Figura 68: Karl Blossfeldt. *Aesculus parviflora* Horse Chestnut. Fonte: <http://www.masters-of-photography.com/>

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:

¹⁶⁸Tradução nossa do original: “Photography creates objects that have no past or present, even though they solicit precisely an interest in historical circumstances. Our tendency is to make something of the photograph, to try to say immediately what it means and how it works and why it was made. But the imagens are more disjunctive than that, and often frustrate such impulses”.

1. A exploração da própria capacidade da câmera fotográfica, focando vistas não-familiares de objetos comuns e cotidianos – como o caso visto acima, com Blossfeldt.
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, conforme veremos no próximo capítulo, 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.

De tudo o que foi dito até agora, é de se estar confuso quanto à nomenclatura definidora das fotografias em estudo. Mas é preciso compreender que se trata de um conjunto de fotografias que, em comum, tem o fato de não serem mimeticamente representativas do mundo real. O tema escapa aos olhos. Aqui, estamos com François Soulages (2010), para o qual existe a impossibilidade “ (...) de a fotografia captar o real, e, portanto, atingir o objeto a ser fotografado” (SOULAGES, 2010, p. 65). O autor chega a sugerir uma substituição do noema barthesiano “isso foi” pelo “isso foi encenado”, mostrando assim que as fotografias são, de certo modo, sempre encenações, nunca a realidade que se quis atingir. Soulages (2010)

apresenta a ideia de que a fotografia não é tirada, mas sim criada – ela é feita pelo fotógrafo, que é um sujeito que decide.

A abstração, entendida como um processo de desconstrução de uma realidade existente na natureza, permite que a fotografia opere o estranhamento ao apresentar ao espectador algo que ele não consegue decodificar. Esse é o primeiro caso que temos com as fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho: elas partem de objetos que encontram-se à frente do fotógrafo, mas são fotografadas de modo a tirar sua familiaridade, propondo uma dubiedade em relação à sua interpretação. O processo de abstração parte sempre de alguma coisa que existe.

O segundo caso que devemos prestar atenção diz respeito às fotografias feitas a partir de objetos criados pelo próprio fotógrafo – como é o caso de algumas imagens de José Oiticica Filho, conforme veremos no próximo capítulo. Nessa situação, temos também uma imagem que desafia o olhar do espectador, criando um sentimento de desconforto, mas, no entanto, não é uma abstração pura e simples. Podemos entendê-las como “fotografias concretas”, dentro do ideal de van Doesburg e também de Gottfried Jäger: acaba sendo uma imagem autorreferente, visto que o objeto fotografado não faz referência a nada existente na natureza, ele próprio é fruto da criatividade do fotógrafo. Obviamente que estamos pensando no caso das imagens de José Oiticica Filho, que enfatizam formas, texturas e volumes e não buscam representar nada. Elas representam elas mesmas.

Veremos, no próximo capítulo, como nossos fotógrafos desenvolveram diferentes tipos de imagens abstratas e concretas, obtendo resultados plásticos distintos, mas igualmente instigantes. A partir da análise proposta no capítulo, será possível notar a relação estabelecida com as artes visuais voltadas a práticas abstratas, bem como com diferentes fotógrafos que também buscaram experimentar com a prática fotográfica, obtendo imagens desafiadoras ao olhar.

4. GERALDO DE BARROS E JOSÉ OITICICA FILHO ENTRE 1949 E 1964: FOTOGRAFIAS

“Sou o maior insatisfeito com a obra realizada. (...) Porém sempre insatisfeito, sabendo ser prisioneiro de uma máquina fotográfica teimosa em copiar, em vez de criar. Sabendo ser prisioneiro de um meio de expressão algo limitado em suas possibilidades como o é uma folha de papel clorobrometo. Daí minha luta, procurando dominar o meio pela técnica, para poder estampar num retângulo de papel algo de estético de acordo o mais que possível, com o meu Eu Interior”.

José Oiticica Filho¹⁶⁹

“A fotografia é para mim um processo de gravura. (...) Me preocupei em conhecer a técnica apenas o suficiente para me expressar, sem me deixar levar por excessivos virtuosismos. (...) Acredito que a exagerada sofisticação técnica, o culto da perfeição técnica, leva a um empobrecimento dos resultados, da imaginação e da criatividade, o que é negativo para a arte fotográfica. (...) O lado técnico não faz senão duplicar nossas possibilidades de descoberta. Não sou pintor senão no momento de bater a fotografia, de escolher meu ângulo, meu plano. Em seguida, durante todo o tempo em que a objetiva funciona, eu faço um trabalho de composição independente do que escolhi como assunto, no qual o único guia é o ritmo, o contraponto, a harmonia plástica. A fotografia abstrata pode atingir alturas musicais”.

Geraldo de Barros¹⁷⁰

As fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho trazem a marca da experimentação. O uso de diversas técnicas não convencionais para a criação de suas imagens, técnicas que fogem da tríade registro-revelação-ampliação, são uma prática marcante. De acordo com Rubens Fernandes Júnior (2003, p. 142), “estes fotógrafos, do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, concretizaram uma atitude diferenciada na produção fotográfica, ao proporem a instauração de novos conceitos para a prática da fotografia e a busca de uma marca autoral em seus trabalhos”. O autor acrescenta que Barros e Oiticica Filho

“explicitaram uma concepção mais arrojada do fazer fotográfico, incluindo um profundo questionamento dos limites da própria concepção de fotografia. Essas iniciativas foram responsáveis pela verdadeira experiência moderna da fotografia brasileira, através destes dois artistas que se empenharam em realizar intervenções

169Excerto do discurso proferido em 1954, na abertura de sua exposição no Foto Cine Clube Bandeirante. OITICICA FILHO, José. In: Exposição de José Oiticica Filho. Boletim Foto Cine, ano VIII, nº 88, abril de 1954.

170Trecho de texto de Barros, presente em Barros (2006).

radicais no processo de trabalho, com a finalidade de aprofundar os questionamentos e a reflexão da linguagem fotográfica, esgarçados intencionalmente para ampliar a experiência imagética”. (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 145)

Este capítulo procura enfatizar o papel das fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho como instauradoras de uma nova visualidade fotográfica, bem como precursoras da fotografia moderna brasileira. Através da experimentação, criando fotografias provocadoras ao olhar do espectador atento, esses fotógrafos entraram para a história da fotografia brasileira como os principais agentes da chamada *fotografia moderna brasileira*. Suas fotografias são atualizadoras e difusoras desta nova visualidade que está surgindo, acompanhando o desenvolvimento internacional e também do próprio Brasil, além de acompanharem as tendências internacionais.

Seus nomes, na maior parte das vezes, aparecem juntos, como no caso do texto “A imagem do processo”, de Paulo Herkenhoff:

“Geraldo de Barros – e é estranho que não tenha jamais se encontrado com o outro grande desarticulador¹⁷¹, José Oiticica Filho – corrompe o cânone do fotoclubismo, até então a grande alternativa à fotografia de interesse afetivo e pragmático. A corrupção está na ruptura dos limites do processo de produção da fotografia tanto na adoção de técnicas especiais (fotograma e solarizações) quanto na 'anticozinha’”. (HERKENHOFF, 1987, p. 149)

Veremos de que modo suas fotografias corrompem o cânone tradicional, através das mais diversas intervenções, e como instauram uma nova forma de fazer fotografia, que até hoje é lembrada por artistas contemporâneos. No caso desses dois fotógrafos, a pesquisa fotográfica era fundamental para o desenvolvimento destas “corrupções” as quais Herkenhoff se refere. As diferentes técnicas proporcionam resultados distintos, mas expandem a fotografia (ou, melhor, o fotográfico) de maneira igual. A ideia da máquina fotográfica “teimosa em copiar em vez de criar”, conforme Oiticica Filho, está no âmago do conceito de “fotografia expandida”.

¹⁷¹Michel Favre (in BARROS, 2011) explica que “quando o Oiticica vem para São Paulo em 51 ou 52, o Geraldo está em Paris, ele já tinha acabado”. Assim, o encontro entre Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, os dois “desarticuladores” nunca se dá, apesar de terem muito em comum. Quanto ao FCCB aceitar, a princípio, as fotografias de JOF e não as de Barros (considerado um “louco”), Michel Favre afirma que “depois do sucesso do Manarini, aí começaram a fazer os “geraldismos”.

Tal conceito foi desenvolvido por Rubens Fernandes Júnior a partir do conceito de “escultura expandida”, criado por Rosalind Krauss¹⁷² e do texto de Gene Youngblood¹⁷³ sobre o “cinema expandido”. Segundo Rubens Fernandes Júnior,

“A *fotografia expandida* existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática deste fazer fotográfico.

A *fotografia expandida*, portanto, tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras. A *fotografia expandida* é desafiadora, porque subverte os modelos e desarticula as referências”. (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 11)

Essa descrição de fotografia expandida define bem as fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho. Suas imagens desafiam os cânones da máquina fotográfica, buscando criar algo diferente daquilo a que a máquina está programada. Criam imagens perturbadoras para o espectador, pois esse não consegue definir a que elas se referem. A ideia de transgressão das possibilidades pré-definidas da máquina fotográfica é abordada principalmente por Vilém Flusser (1998), no livro “*Ensaio sobre a fotografia*”.

Flusser afirma o seguinte:

“A tarefa da filosofia da fotografia é dirigir a questão da liberdade aos fotógrafos, a fim de captar sua resposta. Consultar sua *praxis*. (...) Várias respostas apareceram: 1. o aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2. os programas dos aparelhos permitem introdução de elementos humanos não previstos; 3. as informações produzidas e distribuídas pelos aparelhos podem ser desviadas da intenção dos aparelhos e submetidas a intenções humanas; 4. os aparelhos são desprezíveis. Estas respostas, e outras possíveis, são redutíveis a uma: *a liberdade é jogar contra o aparelho*. E isto é possível.” (FLUSSER, 1998, p. 95)

Assim, o autor ensina que o aparelho fotográfico é uma máquina programada que pode ser enganada pelo seu operador, o fotógrafo. Fernandes Júnior acrescenta que este “fotógrafo que produz a fotografia expandida, trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo e não cumprir um programa” (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 14). Fabiana de Barros explica como seu pai, Geraldo de Barros, pensava essa transgressão na fotografia:

172Sobre o assunto ver KRAUSS (1979).

173Ver YOUNGBLOOD (1989).

“Ele falava que se interessou pela fotografia na época em que ele comprava a câmera e vinha um manual pequeno que explicava como fazer uma boa foto. Eu lembro desse manual. E era legal, não era um negócio mal feito. Era uma explicação, como tirar foto de paisagem, essas coisas. Explicava o que era a fotografia, relação do olho com a fotografia, como era o sistema, como imprimir a luz no negativo, explicava como deveria ser a luz, que você não podia riscar o negativo... E ele gostou mais do que não podia fazer. Ele próprio entendeu como fazer. Como fotógrafo, ele era bom. Isso ele era bom, só que ele vai se interessar pelo que não era para fazer” (BARROS, 2011).

Vejamos, então, as fotografias e como os fotógrafos lidaram com o modo de criar as imagens fotográficas, dialogando com outros artistas – fotógrafos ou não.

4.1. AS FOTOGRAFIAS

Geraldo de Barros e José Oiticica Filho fotografavam com uma câmera Rolleiflex. Quanto a este ponto não se tem dúvidas, devido a depoimentos de ambos. Geraldo de Barros afirmou: “sempre trabalhei com uma câmera Rolleiflex, de 1939, que possibilita duplas ou mais exposições do filme, o que me permite compor quando fotografo” (BARROS, 2006). Já José Oiticica Filho escreveu o seguinte a respeito de suas câmeras fotográficas:

“Trabalho com minha velha Rolleiflex e com uma Auto Graflex 3 ¼ x 4 ¼ que adquiri de um colega aqui no Museu. Só ando a imaginar o que dirão as “Cianídricas” quando eu por aí aparecer com a tal Auto Graflex, que mais parece um rádio portátil do que uma máquina fotográfica. Mas, apesar do peso e tamanho, acho-a muito interessante”. (OITICICA FILHO, 1949a, p. 27)

A câmera Rolleiflex é uma câmera reflex¹⁷⁴ de duas objetivas. Estes dois sistemas óticos independentes registram a mesma imagem, sendo que uma das lentes registra a imagem no negativo, enquanto a outra envia a imagem para o visor, através de um espelho. Por a câmera ter um formato quadrado, é possível mantê-la sempre na vertical, em geral à altura da barriga do fotógrafo, pois isso facilitava sua visão na tela (ou visor) de vidro despolido. A imagem formada nesta tela fica invertida, em sentido lateral. Tanto a tela quanto o negativo tem a mesma dimensão, entretanto pode haver um pequeno erro de paralaxe¹⁷⁵, devido ao afastamento das duas lentes. Geraldo de Barros e José Oiticica Filho aproveitavam-se do fato de que na Rolleiflex o filme não passa automaticamente no momento em que a fotografia é

174As câmeras reflex são aquelas que utilizam espelhos para refletir a imagem para o visor (ou tela de focalização).

175O erro de paralaxe acontece devido à existência das duas lentes. Como o fotógrafo enquadra o objeto com a lente de cima, mas a imagem é captada com a lente de baixo, é preciso fazer um pequeno ajuste para que a imagem saia conforme o fotógrafo deseja.

tomada, sendo necessário passá-lo ao girar uma manivela. Isso permitia realizar múltiplas tomadas em um mesmo negativo de modo mais simples, aumentando as possibilidades artísticas da fotografia. O filme utilizado é o 120mm, o que possibilitava uma maior riqueza de detalhes em ampliações.



Figura 70: Câmera Rolleiflex.

Fonte: BUSSELLE (1977).

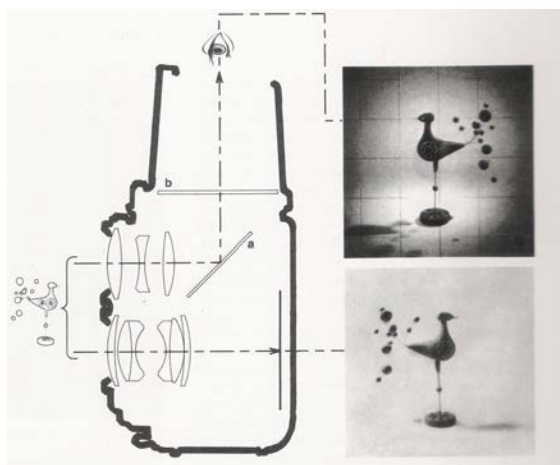


Figura 71: Exemplo de como a imagem se forma na câmara Rolleiflex.

Fonte: BUSSELLE (1977).

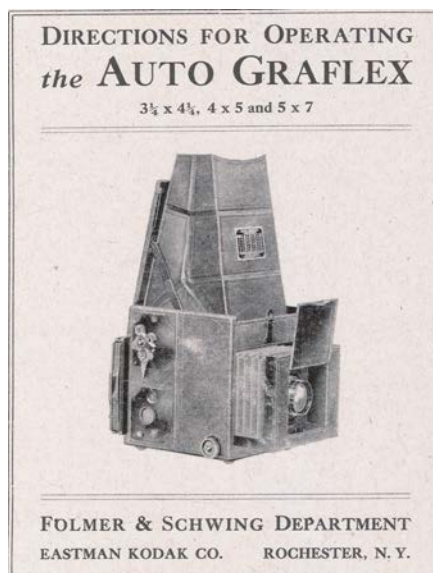


Figura 72: Manual para operar a Auto Graflex. Sem data.

Fonte: www.orphancameras.com

A câmera Auto Graflex era produzida pela empresa Folmer & Schwings. O modelo adquirido por JOF, a Auto Graflex 3 ¼ x 4 ¼, foi produzida entre os anos de 1909 e 1942, procurando solucionar problemas no obturador das câmeras produzidas anteriormente. Era uma câmera reflex com uma única lente, que usava placas de vidro sensibilizadas no tamanho 3 ¼ x 4 ¼, conhecidas como “*quarter plates*” ou “*lantern slide*”, mas podia usar também filmes¹⁷⁶ do mesmo tamanho. A Auto Graflex tinha o sistema conhecido como “*revolving back*”, ou pela sigla RB, o qual possibilitava a mudança instantânea de posição, horizontal ou vertical, sem a necessidade de mudar, na câmera, a posição normal de obtenção da imagem. O sistema do visor é bem parecido com o da Rolleiflex, com a diferença de que existe apenas uma lente, que reflete a imagem para o visor através de um sistema de espelhos.

Ao uso destas câmeras, que permitiam a múltipla exposição em negativos e placas de grande formato, os fotógrafos aliavam também o trabalho em laboratório. No caso de José Oiticica Filho, o laboratório fotográfico tem papel fundamental em muitas de suas fotografias, principalmente nas séries *Derivações* e *Recriações*. Rubens Fernandes Júnior afirmou o seguinte sobre Barros: “Geraldo de Barros corrompe sua fotografia e produz um trabalho excessivamente ruidoso” (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 21). Este “ruído”, causado pela atuação de Barros na fotografia, muitas vezes também foi trabalho de laboratório¹⁷⁷.

Existem diversas técnicas fotográficas que permitem ao fotógrafo experimentar e romper com o programa da máquina ao criar suas imagens. Segundo Andreas Müller-Pohle (1985), são três os níveis de intervenção na fotografia. O primeiro, entre o *artista e o objeto*, refere-se à construção do cenário da fotografia. O segundo, entre o *artista e o aparelho*, é utilizado por Barros e Oiticica Filho, visto que eles usam o aparelho de formas contrárias ao seu programa de funcionamento original. Neste caso, faz-se uso das múltiplas exposições em um mesmo negativo, escolha de ângulos inusitados, diversos controles de iluminação e foco, alteração do contraste e da granulação da imagem. O terceiro nível, entre o *artista e a imagem*, é o mais utilizado pelos fotógrafos em estudo. Neste caso, o fotógrafo atua sobre a fotografia já registrada em negativo, trabalhando-a no laboratório a partir de diversas técnicas.

¹⁷⁶Estes filmes, novidades na época de lançamento da câmera, feitos em tamanho grande, podiam ser tanto de acetato quanto de poliéster. Eram uma alternativa para as placas de vidro.

¹⁷⁷Por trabalho de laboratório entendemos todas aquelas práticas que permitem alterar a imagem original. Ou seja, viragens fotográficas, riscos no negativo, sobreposições de negativos, alterações do contraste e do foco, etc. O laboratório fotográfico permite, de acordo com a criatividade e destreza do fotógrafo, um mundo de possibilidades de experimentação.

László Moholy-Nagy (2007) elencou, em texto intitulado *Surrealismo e fotografia*¹⁷⁸, três possibilidades de desenvolvimento das técnicas fotográficas: fotograma¹⁷⁹, múltiplas exposições em um mesmo negativo e fotomontagem¹⁸⁰. Em outro texto mais conhecido, de 1936, intitulado *Fotografia, forma objetiva do nosso tempo*, o artista e professor da Bauhaus define as oito variedades da visão fotográfica, colocando em primeiro lugar a visão abstrata, feita através do fotograma¹⁸¹. Geraldo de Barros também utilizava-se da técnica da solarização, que consiste em uma rápida exposição de uma cópia à luz, após a exposição normal recebida no ampliador, e uma rápida revelação, que depois é completada, bem como os processos subseqüentes. Este procedimento, que pode ser realizado tanto na cópia quanto no negativo, tem como resultado uma imagem totalmente invertida (BUSSELLE, 1977).

Entendidas as câmeras e as técnicas usadas por Barros e por Oiticica Filho como elementos que permitem, mas não determinam, a criação das imagens em estudos, passamos, então, ao momento de pensá-las dentro de um contexto mais amplo. Pretendemos, assim, expandir a análise das fotografias, buscando comparativos entre diversas outras imagens, bem como expandindo o limite temporal necessário a tais vãos comparativos.

As fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho podem ser analisadas sob o ponto de vista das diferentes temporalidades e memórias nelas contidas (KERN, 2010; DIDI-HUBERMAN, 2008; BURUCÚA, 2007). Elas podem ser consideradas como montagens, permitindo situar a complexidade das mesmas e das experimentações realizadas.

A busca por conexões entre as fotografias e diferentes formas artísticas, de modo diacrônico, é orientada principalmente pelos estudos de Aby Warburg (1866-1929), a respeito do Renascimento florentino¹⁸². Maria Lúcia Bastos Kern (2010) explica que Warburg procura

178Ver Moholy-Nagy (2007, p. 253). O texto original data de 1943.

179O fotograma, segundo Busselle (1977, p. 216), consiste em fotoimagens obtidas quando objetos sólidos ou translúcidos são colocados sobre papel sensível e expostos à luz, a fim de produzir uma imagem de seus contornos ou estruturas internas. Os fotogramas foram também desenvolvidos por outros fotógrafos, tais como Christian Schad, El Lissitzky e László Moholy-Nagy, obtendo resultados plásticos diferentes entre si, visto que os objetos utilizados para obter a imagem eram também diferentes. Do mesmo modo, Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, ao utilizarem-se dos fotogramas, obtêm resultados diferentes destes fotógrafos, visto que procuravam criar imagens abstratas dentro dos ideais concretistas.

180Sobre fotomontagem em geral, ver Dawn Ades (2002), e para fotomontagem no Brasil, ver Tadeu Chiarelli (2003).

181Ver Moholy-Nagy (2007, p. 213). As outras sete variedades da visão fotográfica são a visão exata, a visão rápida, a visão lenta, a visão intensificada, a supervisão, a visão simultânea e a deformação óptica.

182Sobre o trabalho de Aby Warburg sobre a Renascença, José Emilio Burucúa (2007) tem um excelente capítulo, no qual explica o método através do qual investiga as obras renascentistas

“estabelecer conexões entre as representações figurativas das obras com as práticas culturais, os gostos e as mentalidades dos grupos sociais em estudo” (KERN, 2010, p. 16). São enfatizados os *distintos tempos e memórias*, bem como o *caráter híbrido* das obras de arte (KERN, 2010). Em Warburg, os conceitos de *sobrevivência* e *sintoma* são fundamentais.

Kern (2010) explica que

“O estudioso alemão procura através do método da comparação identificar as *permanências* e, sobretudo, pensar por imagens. Esse método comparativo aliado a outras categorias de análise possibilita a *montagem* do conhecimento das imagens de forma mais complexa” (KERN, 2010, p. 16, grifo nosso)

Com isso podemos perceber que a análise de obras de arte sincrônica, ou seja, aquela centrada unicamente na obra e no seu tempo histórico, perde muito potencial perto daquela diacrônica, que enfatiza as relações e as diferentes temporalidades contidas em uma mesma obra. Walter Benjamin escreve sobre conexões que são atemporais nas obras de arte, pois entende que tais obras são dotadas de temporalidades específicas (DIDI-HUBERMAN, 2008). Georges Didi-Huberman (2008), a respeito disso, afirma, muito apropriadamente, que “a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 143). Ou seja, as obras de arte, apesar de serem construídas em determinado período histórico, carregam em si elementos de outros períodos, e mesmo do devir histórico. O autor defende, assim, a anacronia – termo temido pelos historiadores – que, para ele, seria “o modo temporal de expressar a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 38).

Kern (2010) explica que, para Didi-Huberman, “o sintoma é a presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. Pensar o tempo implica a diferença e a repetição, o sintoma¹⁸³ e o anacronismo” (KERN, 2010, p. 18). Quando Georges Didi-Huberman analisa o mural pintado por Fra Angelico no Convento de San Marco, em Florença, a partir da ideia de anacronismo, de sobrevivências de diferentes temporalidades e, assim, da existência de um tempo impuro:

“Estamos *diante da parede* como em frente a um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos que formam anacronismos*. Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, as noções históricas tão fundamentais, como as de “estilo” e de “época” alcançam uma perigosa plasticidade (perigosa somente para quem quiser que todas as coisas

183Segundo Maria Lúcia B. Kern (2010, p. 18) “O sintoma é a presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição”.

permaneçam em seu lugar para sempre na mesma época: figura bastante comum do que chamarei de “historiador fóbico do tempo”). Colocar a questão do anacronismo é, pois, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mescla, tão difícil de analisar, dos *diferenciais de tempo* que operam em cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 39-40, trad. nossa¹⁸⁴).



Figura 73: *Atlas Mnemosyne*.
Planche 47, Ninfa.

Fonte:

http://eduardo.mahieu.free.fr/2007/warburg_binswanger.htm

Didi-Huberman apresenta de modo eloquente, na citação acima, a dificuldade em se fazer uma análise das imagens sob o ponto de vista de suas diferentes temporalidades. Essa “montagem de tempos heterogêneos”, que ajuda o pesquisador a melhor compreender as imagens que ambiciona estudar, é, na verdade, tarefa bastante complicada. Aby Warburg, para tanto, criou o *Atlas Mnemosyne*¹⁸⁵. José Emilio Burucúa (2007) explica que

“Warburg aspirava reconstruir tais cadeias de transporte de formas na larga duração e entre os espaços dilatados da larga duração; seu trabalho teve como objetivo acumular imagens realizadas sobre todos os suportes concebíveis e destinadas a todas as funções imagináveis, até cumprir o propósito de construir um espectro

184Tradução nossa do original: “Estamos *ante el muro* como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*. En la dinámica y em la complejidad de este montaje, las nociones históricas tan fundamentales como la de “estilo” o la de “época” alcanzan de pronto una peligrosa plasticidad (peligrosa solamente para quien quisiera que todas las cosas permanecieran em su lugar para siempre en la misma época: figura bastante común además de lo que llamaré el “historiador fóbico del tiempo”). Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la *mezcla*, tan difícil de analizar, de los *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen”.

185*Mnemosyne* é a personificação da memória na mitologia grega. É uma titã filha de Gaia e Urano e mãe, junto com Zeus, das nove musas: Calíope (Poesia Épica), Clío (História), Erato (Poesia Amorosa), Euterpe (Música), Melpômene (Tragédia), Polímnia (Hinos), Tália (Comédia), Terpsícore (Dança) e Urânia (Astronomia).

contínuo, iridescente e exaustivo de representações no qual se reproduzisse a trama secular da memória do Ocidente” (BURUCÚA, 2007, p. 29, tradução nossa¹⁸⁶).

Tal projeto resultaria em um atlas iconográfico do que Warburg chamou de *Pathosformeln*¹⁸⁷ da nossa civilização. O estudioso não conseguiu terminá-lo, deixando completo, ou pelo menos com as linhas gerais delineadas, o atlas dedicado à figura da ninfa (BURUCÚA, 2007). O método esboçado por Warburg na elaboração do Atlas é bastante pertinente para o estudo com imagens, visto que estabelece conexões e comparativos, que permitem verificar os diferentes processos de montagem e a complexidade das experiências efetuadas pelos dois fotógrafos.

4.1.1. As fotografias abstratas da exposição *Fotoforma*

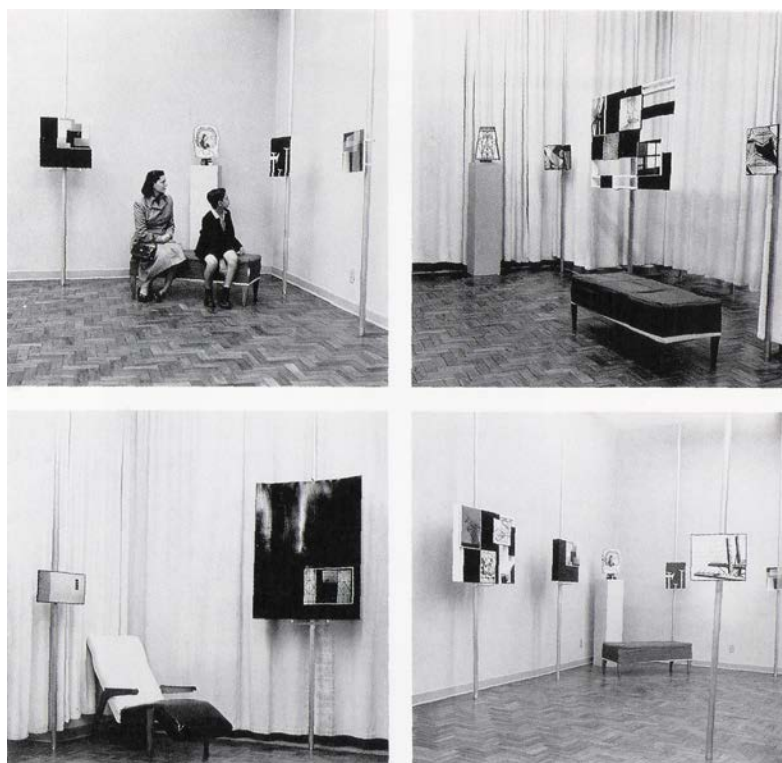


Figura 74: Salas da exposição *Fotoformas*.

Fonte: BARROS (2006).

186Tradução nossa do original: “Warburg aspiraba reconstruir tales cadenas de transporte de formas en la larga duración y entre los espacios dilatados de varias civilizaciones; su tarea apuntaba a acumular imágenes realizadas sobre todos los soportes concebibles y destinadas a todas las funciones imaginables, hasta cumplir el propósito de contruir un espectro continuo, irisado y exhaustivo de representaciones en el cual se reprodujese la trama secular de la memoria de Occidente”.

187Sobre o conceito de *Pathosformeln*, ver Carlo GINZBURG (1989).

Os dois maiores conjuntos de fotografias expostos na *Fotoformas* foram aqueles em que a fotografia era manipulada com ponta-seca e nanquim diretamente sobre o negativo, e aqueles em que há uma superposição de imagens no mesmo negativo. Separando por técnica fica mais fácil entender como Barros trabalhava suas imagens, mas também é possível agrupá-las por título. Ao analisar as fotos desta exposição num âmbito geral, podemos perceber que o fotógrafo segue uma trajetória de perda do referente, indo em direção à abstração das formas – como o próprio nome indica *foto + formas*. Se no início Barros ainda mostra a figura (a menina, o sapato, o gato), no final o que temos é um emaranhado de linhas¹⁸⁸, que formam abstrações agradáveis ou não ao olhar do espectador.



Figura 75: Fotoforma (Estação da Luz), 1949.]

Fonte: BARROS (2006).

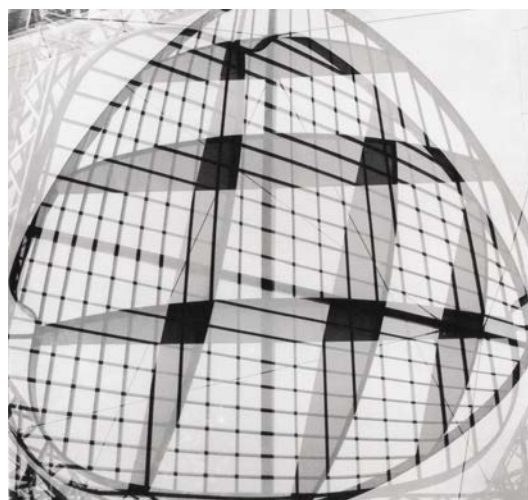


Figura 76: Fotoforma (Pampulha), 1951.

Fonte: BARROS (2006).

Quase todas as fotografias intituladas *Fotoforma* são resultado da técnica em que múltiplas imagens são gravadas em um mesmo negativo. A exceção são seis imagens (cinco de 1949 e uma de 1950), resultados de três variações técnicas diferentes, segundo a compilação de 2006¹⁸⁹: cópia a partir de negativo recortado, prensado entre duas placas de

188O que chamamos de “emaranhado de linhas” logo em seguida, ao ser observado atentamente, pode ser entendido como estruturas de ferro – teto ou janelas. No entanto, no primeiro momento, é que temos é uma situação de confusão visual. Há a intenção de construir uma imagem desafiadora e instigante.

189Ver Barros (2006).

vidro; cópia única¹⁹⁰ a partir de montagem com papel celofane prensado entre duas placas de vidro e, por fim, cópia única a partir de montagem com cartões perfurados por computador¹⁹¹.



Figura 77: Alexander Rodtchenko. *Moça com uma Leica*, 1934.

Fonte: Aleksandr Rodtchenko (2010).

A fotografia de Alexander Rodtchenko, *Moça com uma Leica*, evidencia duas estratégias usadas pelo fotógrafo: o ângulo insólito, que estabelece uma diagonal, e a sobreposição dos elementos provenientes da sombra de uma grade sobre o objeto fotografado, a moça. Temos, assim, a ideia de uma nova forma de fotografar, a partir de ângulos que enfatizam um novo olhar e uma nova posição do fotógrafo em relação ao mundo. Não há a ideia de movimento, mas a sobreposição da sombra sobre a moça é o que predomina na fotografia.

190A ideia de cópia fotográfica única remonta à fotografia contemporânea, na qual os fotógrafos controlam o número de cópias, a fim de garantir um alto valor à foto. Podemos pensar também, neste sentido, no daguerreótipo, que era uma cópia única de grande valor, tanto afetivo quanto comercial.

191“Nos primeiros computadores, que eram máquinas enormes e muito complicadas de serem utilizadas, os cartões perfurados eram o meio de incluir dados e comandos nas máquinas. Até bem recentemente, alguns sistemas utilizavam este tipo de equipamento.” Fonte: <http://tinyurl.com/y8lqmap>, acesso em 1º de fevereiro de 2010. Estes cartões foram utilizados até meados da década de 1970, mas são bem mais antigos, sendo utilizados na indústria têxtil desde o século XVIII, para o controle dos teares mecanizados.

A sobreposição e a repetição de elementos estabelecem um diálogo contundente com as fotografias do *Fotodinamismo* dos irmãos Bragaglia, bem como com as pinturas futuristas. Ao identificarmos elementos de *simultaneidade*, *repetição*, e *movimento* em tais fotografias de Geraldo de Barros, podemos pensar em um paralelo, por exemplo, com as fotografias em que os irmãos Bragaglia trabalham com a ideia de movimento (como em *A Datilógrafa*) e, também, com as pinturas de Boccioni, nas quais alguns elementos são repetidos a fim de oferecer a ideia de simultaneidade.

Entendemos que o diálogo que pode ser estabelecido entre as fotografias dos irmãos Bragaglia e aquelas de Geraldo de Barros – notadamente as reproduzidas acima – pode ser percebido na repetição de elementos, que, no caso dos Bragaglia, é evidente a partir do movimento (o borrão da imagem) e no caso de Barros, nas linhas sobrepostas em repetição. A similitude de que tratamos aqui é formal, evidenciando o potencial da fotografia de, apesar de estática, fazer notar o movimento.



Figura 78: Anton Giulio & Arturo Bragaglia, *Typist*, (*Dattilografia*), 1911.

Fonte: FABRIS (2011).

Annateresa Fabris (2011) apresenta o Fotodinamismo dos irmãos Bragaglia como sendo um movimento ligado ao Futurismo, mas renegado por este, devido ao entendimento que os pintores futuristas tinham acerca da prática fotográfica:

“Não faltam índices dessa leitura redutora da fotografia nos textos teóricos dos futuristas, a começar por Marinetti, que vê nela apenas a reprodução da vida cotidiana por um ponto de vista científico, alheio a toda dimensão emocional” (FABRIS, 2011, p. 109).



Figura 79: Umberto Boccioni. *Estados de Alma, Os que vão*, 1911.

Fonte: FABRIS (2011).

Assim, ainda que divergências teóricas tenham permeado as atividades dos irmãos Bragaglia e seu *Fotodinamismo* e dos pintores futuristas, podemos identificar elementos de conexão, principalmente no que tange a vontade de representar o movimento, a duração, a simultaneidade na existência. Fabris (2011) explica o procedimento utilizado pelos fotógrafos para a obtenção de suas imagens:

“Em busca de uma nova realidade sintética, em que o movimento, o ritmo e a desmaterialização do objeto concorram para a criação de novas formas de percepção em consonância com o mundo da velocidade, os irmãos Bragaglia utilizam dois procedimentos fundamentais: a captação da nitidez do movimento e a exposição repetida de uma mesma chapa, superpondo as diferentes tomadas de fases distintas do movimento” (FABRIS, 2011, p. 103).

A partir de tais procedimentos, a fotografia obtida é, como no caso da figura 4.8, um borrão. Lembra também as primeiras fotografias realizadas ainda no século XIX, nas quais a velocidade do obturador, não muito alta, fazia com que a chapa captasse o movimento das pessoas da rua, fixando apenas um borrão. O avanço tecnológico permitiu as experiências com as fotografias em movimento, realizadas por Edward Muybridge, na Inglaterra, e por Étienne-Jules Marey, na França. Tais experiências causaram impacto em diversos artistas, entre eles Degas¹⁹². O mesmo acontece com Marcel Duchamp e o quadro *O Nu descendo a escada*, de 1911.

¹⁹²Degas passa a pintar de modo mais acurado o movimento de suas bailarinas, por exemplo.



Figura 80: Marcel Duchamp. Nu descendo a escada, 1912. Óleo sobre tela, 146 x 89 cm.

Fonte: <http://www.artchive.com/>

O próprio Duchamp explica que conhecia os trabalhos de Muybridge e de Marey, mas não estava interessado no movimento, e sim numa “composição estática de indicações das várias posições tomadas por uma forma em movimento” (DUCHAMP apud FABRIS, 2011, p. 90). Há uma ideia de “imagem contínua”, de um corpo que se desloca no espaço e no tempo.

A mudança de posição no espaço também aparece na fotografia abaixo de Anton Giulio Bragaglia. Nessa situação, o movimento do corpo impressionou a superfície fotossensível, devido à baixa velocidade do obturador. No caso das fotografias de Geraldo de Barros, múltiplas exposições eram feitas em um mesmo negativo, registrando diferentes momentos de um mesmo objeto. O movimento é o da câmera e do fotógrafo, e não do objeto, mas a ideia de simultaneidade está presente em ambos os casos.



Figura 81: Anton Giulio Bragaglia. *Mudança de posição*, 1911.
Fonte: <http://www.artnet.com>

Já nas fotografias realizadas a partir de cartões perfurados (abaixo) a situação é outra. Os cartões perfurados funcionam como negativo, de modo que, a partir de diversas ordenações, o fotógrafo obtém a disposição de linhas e quadrados almejada. Há uma repetição, mas não há a relação com o movimento e com o tempo. O fotógrafo dinamarquês Keld Helmer-Petersen, radicado em Chicago, onde ensinou no *Institute of Design*, também trabalha com máscaras como negativo – no caso dele, a máscara era uma lâmina de barbear.

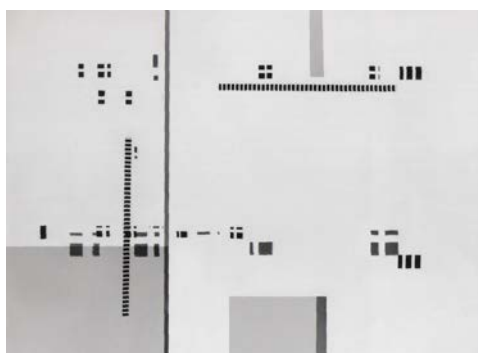


Figura 82: *Fotoforma*, 1949.

Fonte: BARROS (2006).



Figura 83: Keld Helmer-Petersen. *Razorblade graphics*, c. 1970. *Fotograma*.

Fonte: REXER (2009).

Sobre as fotografias com cartões perfurados, Fabiana de Barros as explica do seguinte modo:

“Aí você tem isso aqui [ela mostra], que são os cartões perfurados. Aí ele pega o cartão perfurado, que na época era o furadinho. (...) Ele punha no revelador o cartão perfurado. O cartão perfurado virava o negativo. E aí ele vai virando e vai queimando o papel. (...) E aí qual é o problema? Os cartões são do banco. Ele não podia retirar os cartões do banco e não podia publicar cartões perfurados, porque eles contêm informações. Então ele desenvolve uma técnica [risos] de jogar um clipe. Quando o experiente acabava, ele ficava mais dez minutos e jogava um clipe na rotativa e ela desandava. E ele começa a desenvolver uma técnica de jogar o clipe mais para esquerda ou mais para a direita para fazer cartões falsos. E como ele queria um cartão assim ou assado, mais para a direita e mais para a esquerda e sem informação, ele usava o banco como local de playground” (BARROS, 2011).

Notamos, a partir dessas informações, que Geraldo de Barros mantinha a criatividade em todos os momentos de sua vida, aproveitando-se dos momentos no trabalho bancário para criar fotografias bastante criativas. Como podemos ver, as fotografias feitas com os cartões perfurados enfatizam linhas horizontais e verticais, bem como os meio tons próprios da técnica fotográfica. O referente criado pelo fotógrafo contribui para que a fotografia torne-se eloquente, a partir da relação entre as formas.

Há também o interesse manifesto pela luz, conforme informado por Fabiana de Barros (2011). Segundo ela, as experiências com luz aconteceram primeiro por acaso, por um acidente ao esquecer de passar o filme na Rolleiflex, e aí se dá conta do potencial da fotografia de luz em um mesmo negativo. De acordo com Fabiana de Barros (2011),

“A coisa é feita na cabeça. É uma projeção. Então você vai ver muita coisa desse jeito que vai bater. [mostra uma foto]. Por exemplo essa, que eu acho uma loucura. São vários vitrôs diferentes que caem exatamente onde estava o preto”.

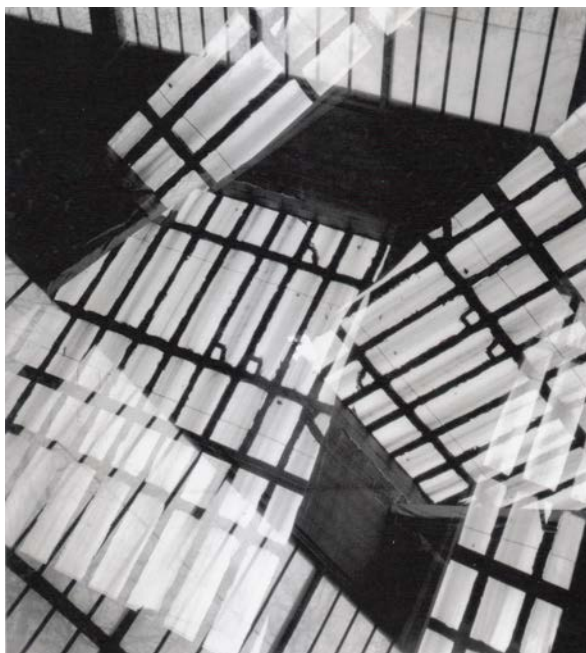


Figura 84: Geraldo de Barros. Fotoforma.

Fonte: BARROS (2006).

A simultaneidade e a luz na fotografia acima travam diálogo com o Raionismo¹⁹³, de Larionov. O artista, no Manifesto Raionista, lançado em 1913, em determinado momento afirma “Saudações ao nosso estilo raionista de pintar, independente de formas reais, existindo e se desenvolvendo de acordo com as leis da pintura. (Raionismo é a síntese do Cubismo, do Futurismo e do Orfismo)” (GRAY, 1986, p, 138 trad. nossa¹⁹⁴). O estilo da pintura raionista é obtido a partir do cruzamento de raios refletidos de vários objetos, e a partir de formas identificadas pelo artista. Ainda de acordo com Larionov, a obra de arte raionista deveria ser percebida fora do tempo e no espaço, gerando a sensação de uma “quarta dimensão”, que seriam “o comprimento, a largura e a espessura das camadas coloridas” (GRAY, 1986, p. 140).

A relação que buscamos estabelecer entre Barros e Larionov é operada apenas no nível formal, visto que podemos perceber que as linhas diagonais, que oferecem dinamismo ao quadro, são percebidas em ambos os quadros. Quanto a aspectos como intenção, temos

193A estudiosa da arte russa, Camilla Gray (1986) explica que o Raionismo foi um movimento de curta duração (1911-1914), e um dos vários nos quais Larionov e sua esposa, Goncharova, trabalhavam nesse período. Gray acrescenta, ainda, que tal movimento tem uma importância pioneira no campo da abstração, não apenas por ter sido o primeiro a formular uma teoria racional para a pintura abstrata, mas também por ter servido de base para a fundação do Suprematismo, por Malevich, “a primeira escola sistemática de pintura abstrata no movimento moderno” (GRAY, 1986, p. 141).

194Tradução nossa do original: “Hail to our rayonnist style of painting independent of real forms, existing and developing according to the laws of painting. (Rayonnism is a synthesis of Cubism, Futurism and Orphism)”.

diferentes ideais. Barros, por exemplo, estava interessado em explorar os potenciais da câmera, mostrando as diferentes formas que a imagem fotográfica poderia assumir; já Larionov buscava explorar outros aspectos, tais como novas leis para a pintura e o desenvolvimento da ideia de quarta dimensão. No entanto, o que nos interessa aqui é o resultado formal, que pode ser apreciado de modo claro nas imagens escolhidas para serem reproduzidas aqui.



Figura 85: Larionov. *Rayonism*, 1913. Óleo sobre tela.

Fonte: <http://www.terminartors.com/>

A sobreposição de elementos também aparece nas fotografias de Ademar Manarini¹⁹⁵, amigo de Geraldo de Barros e membro do Foto Cine Clube Bandeirante. Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004) afirmam que a importância de Manarini está no “fortalecimento do ideário abstracionista da Escola Paulista” (COSTA e SILVA, 2004, p. 57), usando estratégias já utilizadas por Geraldo de Barros, que teria aberto o caminho para Manarini prosseguir nas experiências com fotografias abstratas. Os autores explicam também

195Ademar Manarini (1920-1969).

“E é justamente a sua fotografia abstrata, a princípio influenciada por Geraldo de Barros, que teve maior importância no contexto da Escola Paulista. As imagens de Manarini são feitas de texturas, sombras e áreas de luz que se interpenetram continuamente. Poderíamos dizer que são gravuras em que a matéria-prima é a luz. As linhas e as formas ganham autonomia, materializando composições abstratas de grande riqueza visual (...)” (COSTA e SILVA, 2004, p. 57).

A ênfase na luz, matéria-prima preferida de Barros na obtenção de algumas de suas *Fotoformas*, pode ser percebida também em fotografias como a *Composição II*, também de Manarini. As linhas e as sombras formam uma textura, que às vezes pode ser decodificada pelo observador, e outras vezes não. É de se atentar para o fato de que as fotografias de Manarini são criações posteriores às de Geraldo de Barros, sendo possível pensar que, após sua exposição, abriu-se um caminho para a experimentação.

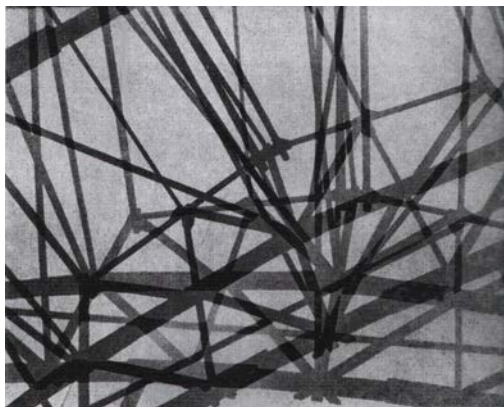


Figura 87: Ademar Manarini. Sem título, 1954.

Fonte: COSTA e SILVA (2004).

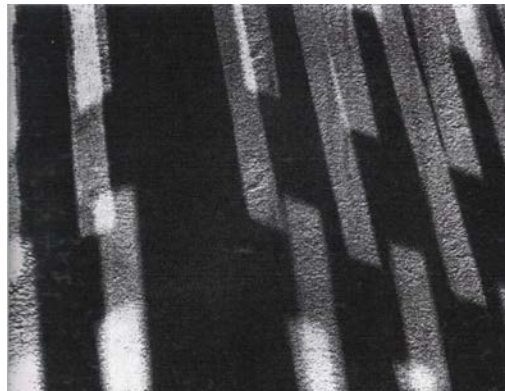


Figura 86: Ademar Manarini. Composição II, 1954.

Fonte: COSTA e SILVA (2004).

4.1.2. As diversas fases da fotografia de José Oiticica Filho

As diferentes séries fotográficas de José Oiticica Filho distinguem-se pela importância do procedimento técnico utilizado e pela intervenção do fotógrafo na sua criação (FATORELLI, 2000). É a variação técnica e temática que determina a variação das séries, por ele denominadas *Forma*, *Derivação*, *Recriação*, *Ouropretense* e *Abstração*. JOF afirmava “fui e sou contra a subordinação do assunto ao título” (OITICICA FILHO, 1950, p. 22), coisa que podemos entender observando os títulos de suas imagens. Mesmo em suas fotografias da “fase pictorialista”, conforme tipologia de Herkenhoff, o título não é explicativo da imagem, como costuma acontecer com alguns fotógrafos.

Antes de iniciar a definição de cada uma das suas séries, é interessante primeiro conhecermos a análise mais contundente da obra de José Oiticica Filho existente até então. A historiadora da arte Annateresa Fabris é quem nos oferece essa análise, em seu texto “A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1957-1995)¹⁹⁶”. Conforme a historiadora,

“A razão do banimento do cinza deve ser procurada não na explicação fornecida por Oiticica, mas na vontade artística que anima suas pesquisas fotográficas, interessadas em negar o instrumento técnico em prol de categorias mais consagradas. O que se detecta no Oiticica construtivo é, no fundo, um paradoxo. A constituição de formas novas, a saída do código acadêmico que regia a experiência fotoclubista brasileira estruturam-se através da reedição da ideologia que guiava o fotopictorialismo, disposto a parecer tudo menos fotografia.

Ao dizermos isso, não queremos negar a contribuição de Oiticica à constituição de uma linguagem plástica renovada. Se ela é fundamental, é impossível, no entanto, não perceber que Oiticica foge, as mais das vezes, da questão do específico fotográfico para postular uma fotografia que negue a fotografia, sem parecer dar-se conta de que mesmo o recurso ao simulacro não o livrava do enfrentamento com o instante. Por mais que seus modelos fossem previamente elaborados, por mais que a imagem final fosse produto dos tempos longos do laboratório, por mais que o negativo possuísse potencialidades próprias, existia a intermediação do aparelho e, portanto, o momento do disparo no qual o objeto se apresenta em sua conotação estrutural. Ao tentar negar isso, Oiticica reatualiza a ideologia do fotopictorialismo, não importa se em sentido abstrato e concreto”. (FABRIS, 1998, p. 77-78)

Deste longo excerto do texto, podemos reter, principalmente, a base da análise da autora em tal artigo. Para ela, o trabalho de JOF, mesmo nas *Derivações e Recriações*, é uma “reatualização da ideologia do fotopictorialismo”, o que significa a realização de uma fotografia que tenta negar-se enquanto fotografia, parecendo com a pintura, entendida como “uma categoria mais consagrada”. Podemos entender essa afirmação da autora se pensarmos que o pictorialismo, do qual Oiticica Filho era oriundo, busca intervir na cópia fotográfica, procurando criar, com isto, efeitos plásticos que a aproximem das artes visuais. É neste sentido que Fabris afirma que há uma reatualização da ideologia pictorialista, pois, mesmo no caso das fotografias abstratas, há uma aproximação com a arte abstrata e com o concretismo. A autora enfatiza também a intermediação do aparelho – o momento do disparo, o “instante decisivo” - justamente aquele que Oiticica Filho tanto rechaçava. Para ela, não é possível negar esse momento, que é específico da prática fotográfica, e que liga o referente ao suporte fotográfico. Entendemos que há essa ligação entre referente e suporte, mas devemos perceber também que o resultado final, a fotografia, nada entrega do referente, antes, ela o esconde.

196Ver Fabris (1998).

Vale lembrar que Annateresa Fabris e os teóricos que veremos a seguir são os únicos que, até agora, escreveram sobre as fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho, e por isso aparecem aqui de modo destacado. No entanto, não subscrevemos inteiramente a suas concepções, especialmente aquelas de Paulo Herkenhoff e Antonio Fatorelli, que buscam identificar nas fotografias de JOF duas fases operatórias: a abstrata e a concreta. Tais fases nos parecem limitadoras da prática do fotógrafo, que buscou ressignificar suas fotografias, fazendo ele próprio diálogos e identificando diferentes práticas entre suas criações.

Voltando então aos críticos, outro aspecto interessante de ser abordado é a interpretação que Paulo Herkenhoff, Annateresa Fabris e Antonio Fatorelli têm a respeito da fase construtiva de Oiticica Filho. A fase concreta de JOF, para Herkenhoff¹⁹⁷, seria composta por suas *Recriações*, devido à preocupação com o processo, que transforma a forma inicial da imagem. Segundo ele,

“a fotografia concreta, já que processo, rejeita a foto enquanto registro mecânico de não figurações, geometrizadas ou informais, previamente dadas (...), extraídas (...) ou sugeridas num objeto (...), preparadas (...) ou os indefectíveis fotogramas geométricos”. (HERKENHOFF, 1983, p. 15)

Annateresa Fabris entende as *Formas* e algumas *Recriações* como sendo concretas. No seu entender,

“A série Formas e algumas Recriações mostram que Oiticica é um artista concreto em duas acepções: por fugir de toda e qualquer conotação natural (e talvez por isso negue frequentemente o cinza, soma de todas as cores do espectro solar) e por privilegiar a superfície absolutamente plana e modular, ritmada, porém, por soluções diversificadas”. (FABRIS, 1998, p. 76)

Antonio Fatorelli inclui, ainda, as *Derivações* no rol de fotografias concretas de José Oiticica Filho. Segundo ele, estas imagens têm em comum o “sentido de afastamento das formas naturais” (FATORELLI, 2000, p. 152), entretanto, as três séries trazem entre si distinções no que tange a participação do fotógrafo em sua criação. Fatorelli explica a relação de JOF com o movimento concretista:

“A aproximação de Oiticica com o movimento concretista realizou-se, de sua parte, por meio do tratamento rigoroso dos elementos formais e dos procedimentos técnicos. (...) O acompanhamento dos resultados obtidos nestes trabalhos de maturidade de Oiticica possibilita dimensionar o significado da redefinição do conceito de fotografia – decorrente da dilatação temporal da atividade criadora aos momentos que precedem e sucedem sua tomada – e a abrangência do movimento de

¹⁹⁷Paulo Herkenhoff, como vimos, é autor do texto presente no catálogo da exposição realizada em 1983, sobre as fotografias de José Oiticica Filho.

expansão das fronteiras da fotografia, confundida, deste modo, com os horizontes das práticas artísticas e culturais mais gerais”. (FATORELLI, 2000, p. 152-3)

Com estas últimas palavras, Fatorelli define o trabalho fotográfico de JOF. Podemos perceber que há uma preparação do fazer artístico, pautado por diversos níveis de atuação do fotógrafo no processo de criação da imagem. Há um momento de preparação, anterior à tomada em si da fotografia, e um momento posterior, feito no laboratório, em que o fotógrafo finaliza a imagem, antes de apresentá-la ao espectador.

4.1.2.1. Forma

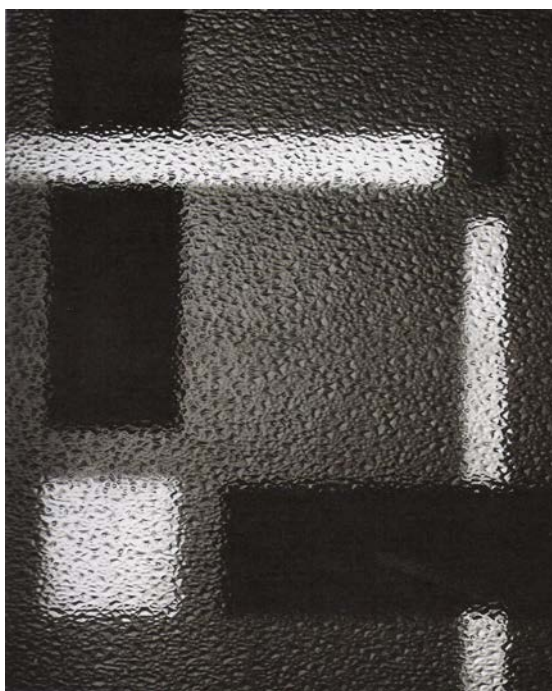


Figura 88: Forma 24C, 1956.

Fonte: José Oiticica Filho (2007).

As Formas compõem a série de estreia de José Oiticica Filho na fotografia de cunho abstrato. Datam de 1955, estendendo-se ao ano seguinte. Nesta fase, a fotografia ainda é mecânica: JOF confecciona a superfície a ser fotografada, para, em seguida, com o auxílio de vidros corrugados, fotografá-la.

Devemos lembrar a importância que Moholy-Nagy atribui para a luz e suas gradações, assim como para a relação da luz e do vidro – no caso, o vidro corrugado fornecia a textura

que Oiticica Filho procurava para diluir as formas construídas por ele. São os efeitos de transparência e luminosidade que são explorados através da forma. h

Herkenhoff define o processo de criação das *Formas* do seguinte modo: “Desenha no papel, o qual emoldura com a anteposição de uma chapa de vidro corrugado (com isso evita reflexos, dilui a definição das formas e linhas, refrata a borda das mesmas e confere textura)” (HERKENHOFF, 1983, p. 13). A série é marcada, assim, pela interferência de um elemento – o vidro corrugado – na nitidez da imagem. Com isso, JOF logra criar figuras geométricas cujas bordas não são distinguíveis, ou seja, há uma espécie de quebra na rigidez da geometria, uma poesia trazida pelo fotógrafo.

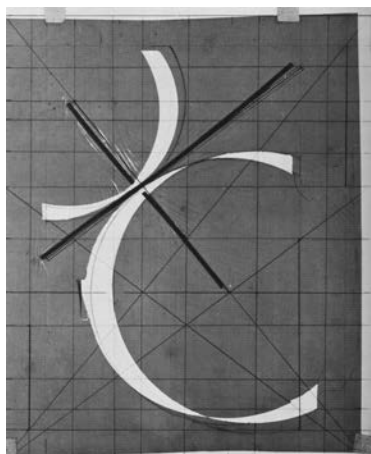


Figura 89: Máscara de celofane usada como molde para a fotografia.

Fonte: José Oiticica Filho (1983).



Figura 90: José Oiticica Filho. Forma 12.

Fonte: José Oiticica Filho (1983).

O estudioso italiano Augusto Pieroni (2005) coloca a forma, em conjunto com o procedimento, dentro da esfera dos conteúdos da imagem. O autor afirma que

“se os *sujeitos* são muitos e o *sentido* não é passível de análise sem o contexto, sugerirei agora de analisarmos os *temas*: sejam as referências voluntárias ou aquilo que está implicado na imagem. E para o benefício de uma interpretação racional, proponho alguns fatores recorrentes nas temáticas apresentadas pelas imagens fotográficas. Diferentemente dos tradicionais sujeitos (...) os *temas* que analisamos podem emergir todos ou apenas alguns, mas pode também prevalecer apenas um, um pouco como analisar a cor dos olhos, que não impede de verificar a cor dos cabelos. É importante que cada fato oscila entre duas polarizações diversas – como o preto e o branco e toda uma série de cinzas intermediários – e naquela oscilação está o espaço para avaliação subjetiva do intérprete” (PIERONI, 2005, p. 157, trad. nossa¹⁹⁸).

198Tradução nossa do original: “Se i *soggetti* sono troppi e il senso è inanalizzabile senza contesto, suggerirei allora di analizzare i *temi*: sia i riferimenti volontari sia ciò che resta implicato nell'immagine. E, a beneficio

Assim, a forma, segundo o autor, surge quando a imagem fotográfica se propõe evidentemente a enfatizar aspectos encenados, materiais e formais. Nesse caso, as variáveis de *processo* e *edição* são bastante importantes na fatura da imagem (PIERONI, 2005). O autor acrescenta, ainda, que “a imagem atinge inexoravelmente o olho na sua complexidade, acuidade e estruturação” (PIERONI, 2005, p. 161, trad. nossa¹⁹⁹).



Figura 91: Geraldo de Barros. Fotoforma.

Fonte: BARROS (2006).

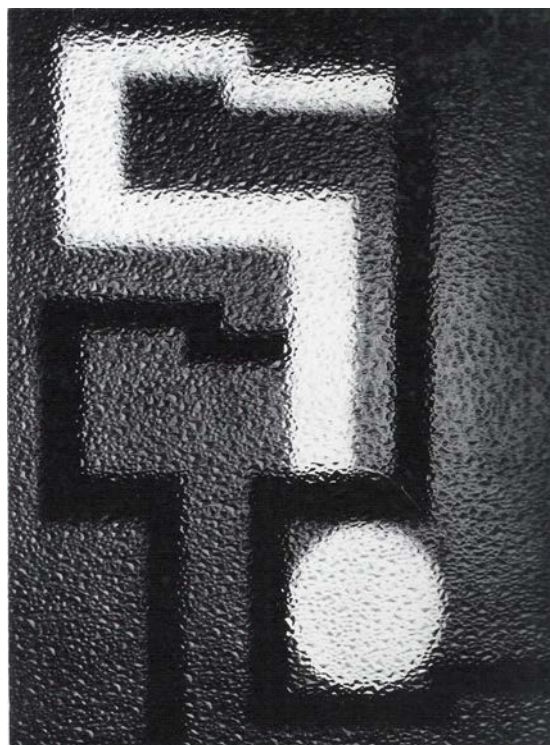


Figura 92: José Oiticica Filho.

Fonte: José Oiticica Filho (1983).

Ao analisarmos as fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho à luz da história da arte e da fotografia, percebemos que tais imagens dialogam com outras imagens, criadas em diferentes momentos históricos, mas que também enfatizam as formas – tanto geométricas quanto não geométricas. Por exemplo, nas composições de Theo van Doesburg, como na série de quatro quadrados distribuídos simetricamente no quadro, relacionando-se

di una ragionevole agenda interpretativa, propongo alcuni fattori ricorrenti nelle tematiche presentate dalle immagini fotografiche. Diversamente dai tradizionali soggetti (...) i *temi* che analizziamo possono emergere tutti o alcuni, ma può perfino prevalerne uno solo, un po' come analizzare il colore degli occhi non esclude la possibilità di verificare il colore dei capelli. Importante è che ogni fattore oscilla fra due polarizzazioni differenti – come il bianco e il nero con in mezzo tutta una serie di grigi – in quella oscillazione sta lo spazio per la valutazione soggettiva dell'interprete”.

¹⁹⁹Tradução nossa do original: “L'immagine colpisce inesorabilmente l'occhio nella sua complessità, accuratezza e strutturazione”.

com o fundo, também composto por quadrados, de cor diferente²⁰⁰, ou no exemplo da imagem de forma não geometrizada, apesar de o círculo ser o elemento predominante. Lembramos também, fugindo agora da esfera das imagens em suporte bidimensional, da escultura de Lygia Clark, intitulada *Bicho*. Nela temos a ênfase na forma, como se a escultura fosse uma dobradura de papel. Outro paralelo possível é com as pinturas de Kasimir Malevich, as quais enfatizam os quadrados em suas composições chamadas *suprematistas*²⁰¹.

Rudolph Arnheim (2006) explica, a partir do pintor bem Shahn, que a “forma é a configuração visível do conteúdo”, fazendo uma distinção entre as palavras em inglês “shape” (configuração, figura, aspecto, forma) e “form” (forma) (ARNHEIM, 2006, p. 89). É a partir da forma que entramos em contato com “a natureza das coisas através de sua aparência externa” (ARNHEIM, 2006, p. 89). E o autor vai além, ao refletir sobre a posição do objeto no espaço bi ou tridimensional. Segundo ele,

“A identidade de um objeto visual depende, como já foi mostrado, não tanto de sua configuração como tal, mas do esqueleto estrutural criado por ela. Uma inclinação lateral pode, num dado momento, não interferir em tal esqueleto, mas em outra ocasião sim”. (ARNHEIM, 2006, p. 91)

Considerando-se que um dos princípios base da *Gestalt* é o princípio da simplicidade (dentro do Princípio da Pregnância), o autor afirma que, nos casos em que os artistas trabalham com “configurações completamente não miméticas (...) os padrões que resultam da representação limitada apenas a alguns aspectos do objeto são, com frequência, simples, regulares e simétricos” (ARNHEIM, 2006, p. 134). A tendência é buscar a estrutura mais simples ao organizar o quadro, e a estrutura mais simples é aquela cuja configuração geométrica é regular.

4.1.2.2. Derivação

As *Derivações* são versões retrabalhadas em laboratório de fotografias já existentes²⁰². Segundo Fatorelli, “as *Derivações* são imagens tomadas diretamente em concordância com os critérios fotográficos convencionais, posteriormente trabalhadas por Oiticica no momento do

200Aqui já estamos na fase diagonal de van Doesburg, aquela que ocasionou a ruptura com Mondrian.

201Sobre Malevich e o Suprematismo, ver o capítulo anterior dessa tese.

202 Em conversa com o fotógrafo João Urban, foi sugerido que o filme transparente usado por Oiticica Filho seja um filme gráfico. Tal filme, ao ser revelado com revelador comum, gera imagens altamente contrastadas, como as que o fotógrafo apresenta.

reprocessamento e, após, nas intervenções realizadas sobre as próprias cópias” (FATORELLI, 2000, p. 153). Os resultados obtidos são totalmente diferentes dos originais utilizados na manipulação da imagem. Segundo Annateresa Fabris (1998), nestas imagens há ainda um vínculo com o real, que se mostra, neste caso, “desfigurado”. As fotografias, segundo a autora, tornam-se “signos autônomos”.

O processo fotográfico que origina tanto as *Derivações* quanto as *Recriações* é descrito por José Oiticica Filho do seguinte modo:

“Ao tirar uma fotografia e revelá-la, fico com um negativo da coisa fotografada. Esse negativo é transparente. Posso copiar o negativo obtido por contato ou por ampliação, em papel fotográfico ou em filme transparente. No primeiro caso obtenho uma cópia positiva, não transparente, conhecida por todos. No segundo caso obtenho um positivo transparente. É justamente o segundo caso que me interessa aqui. Copiando o positivo assim obtido tenho outro negativo, deste posso obter outro positivo e assim por diante. Posso portanto ter da coisa original fotografada vários negativos e positivos transparentes tantos quantos me forem necessários para a realização da pesquisa visual em mira”. (OITICICA FILHO, 1958, p. 3).

José Oiticica Filho define do seguinte modo as *Derivações*:

“Ao fazer uma pesquisa visual como acima esquematizei há dois casos a considerar:

1. A coisa fotografada não é uma criação minha, isto é, é uma coisa já existente, criada por outrem. Exemplos: fotografia de paisagens, de barcas, de naturezas-mortas, retratos, etc.

Neste caso, as imagens obtidas por combinação de positivos ou negativos, como esquematizei acima, são chamadas por mim de *derivações* fotográficas. Claro que obtenho novas imagens, novas criações, mas partindo de algo que não foi minha criação. Tenho várias *derivações* fotográficas que me deram interessantes resultados pictóricos. Eis alguns exemplos: *derivações* de paisagens; a série das paredes de Ouro Preto; a série de *derivações* baseadas em fotomacrografias”. (OITICICA FILHO, 1958, p. 2)

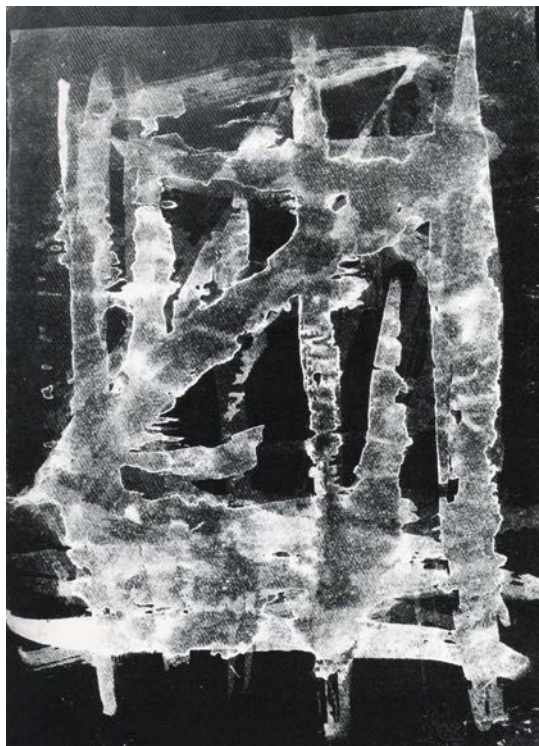


Figura 93: *Derivação 5*, 1962. Fonte: José Oiticica Filho: *a ruptura da fotografia nos anos 50*. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.

Assim, alguns aspectos de seu processo de criação ficam mais claros. As derivações surgem de fotografias que não são criação do próprio fotógrafo, ainda que tenham sido fotografadas por ele. As *Ouropretenses*, que serão explicadas adiante, também seriam derivações, pois são fotografias de muros já existentes.

A imagem acima dialoga, por exemplo, com algumas fotografias realizadas a partir do processo de *quimigrama*, ou seja, imagens geradas sem o auxílio da câmera fotográfica. No quimigrama, conforme Myra Gonçalves (2007) as imagens são obtidas a partir da utilização de emulsões químicas²⁰³ sobre o suporte fotossensível. A variedade de imagens passíveis de serem obtidas através desse procedimento é tão vasta quanto são os fotógrafos.

Na fotografia abaixo, de autoria de Sílvia Gregorio, uma fotógrafa amadora espanhola, vemos as marcas do desenho criado pela artista no suporte fotossensível. Alguns fotógrafos misturam a técnica do *quimigrama* com a do fotograma, obtendo resultados bastante interessantes. Ainda que, a partir da definição do processo de criação fornecido por José

²⁰³Essas emulsões podem ser reveladores, branqueadores, fixadores, entre outros, cada qual agindo de modo diferente sobre o suporte fotossensível (GONÇALVES, 2007).

Oiticica Filho, fique claro que o *quimigrama* não era utilizado pelo autor, podemos estabelecer o diálogo com tal técnica, devido ao resultado plástico final.

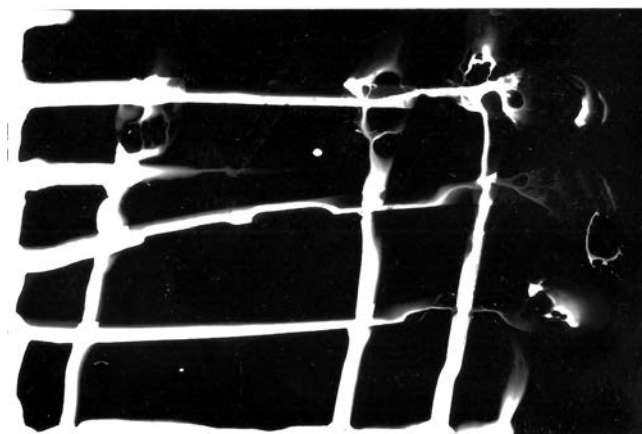


Figura 95: Silvia Gregorio. Sem título, sem data. Fonte: <http://shizuuuphotography.blogspot.com/2011/09/chemigras.html>



Figura 94: Alvin Langdon Coburn. Arrow Shadows, Vortograph, c. 1917. Fonte: artnet.com

As experiências de Alvin Langdon Coburn (1882-1966) com prismas – a *Vortografia* – também pode ser um paralelo interessante às *Derivações* de JOF. Através de um sistema de espelhos e primas, Coburn conseguiu criar um efeito de caleidoscópio para suas imagens.

Frederick Sommer (1905-1999), norte-americano que viveu também no Brasil, cria suas fotografias a partir de procedimentos que negam o instante decisivo *bressoniano*, a partir de construções em papel, negativos feitos com fumaça em celofane ou fumaça em vidro, como é o caso da fotografia abaixo. O resultado plástico lembra as fotografias de JOF na ausência de meio tons, gerando uma imagem bem contrastada, apesar da formação desordenada dos elementos.



Figura 96: Frederick Sommer. *Sem título (fumaça em vidro)*, 1962. Fonte: REXER (2009).

4.1.2.3. Recriação

As *Recriações* são, possivelmente, a série mais comentada dentro da obra de José Oiticica Filho. Unanimemente consideradas sua fase concreta, resultam, além das etapas já mencionadas, da confecção do referente a ser fotografado. Segundo Fatorelli, “neste último caso, em que Oiticica exerce um controle direto sobre todas as etapas de realização da imagem, ficam definitivamente esbatidas as noções de natureza e de referente externo” (FATORELLI, 2000, p. 153-4).

Em algumas fotografias temos a repetição de elementos, a partir de criação do próprio artista. Tal repetição permite um paralelo com as artes decorativas, principalmente os ornamentos de tribos selvagens e dos chineses, conforme organização de Owen Jones (2010). São elementos geométricos simples, cuja repetição simétrica fornece uma sensação de ritmo. Observamos, no entanto, que estamos trabalhando com semelhanças formais, visto que o modo como as imagens de Jones foram construídas obedece a um outro tipo de rigor formal, diferente da proposta de José Oiticica Filho. Neste caso específico, o fotógrafo se propõe a

retrabalhar suas próprias fotografias, em busca de resultados formais que estivessem de acordo com sua própria concepção de fotografia. Já Owen Jones segue um rigor baseado em regras fixas, garantindo a ele a cientificidade de suas imagens, que funcionavam como registro etnográfico.

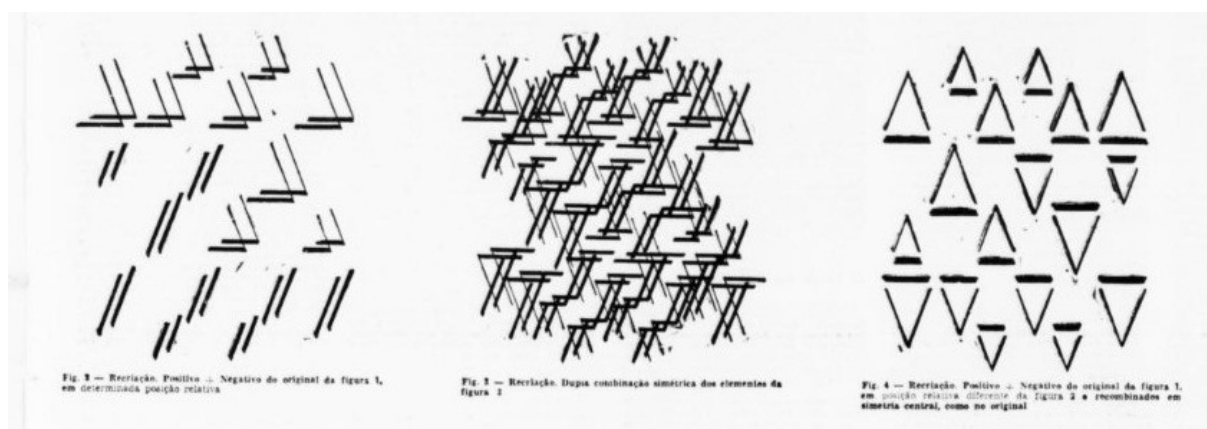


Figura 97: José Oiticica Filho. *Recriações*. *Jornal do Brasil*, 1958.



Figura 99: *Palha trançada das ilhas Sandwich*. Fonte: JONES (2010).

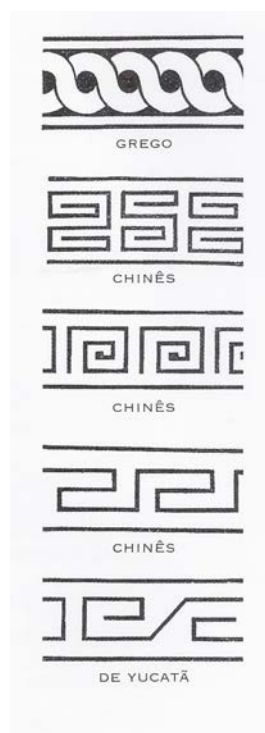


Figura 98: *Ornamentos diversos*. Fonte: JONES (2010).

Na descrição do próprio José Oiticica Filho, a recriação é o segundo caso a ser considerado a partir do modo de criar suas imagens²⁰⁴. De acordo com o fotógrafo,

“O outro caso a considerar é o seguinte:

2. A coisa fotografada é criação minha. É, em geral, uma composição em preto e branco. Neste caso, as imagens obtidas, por combinações de positivos e negativos transparentes, são chamadas por mim de recriações. Torno, então, a criar, baseado em criação original e de minha autoria.

Note-se a diferença, bem nítida, entre os dois conceitos de derivação e de recriação. Com ambos posso obter imagens fotográficas em preto e branco, sem cinzas intermediários ou imagens em preto e branco com uma certa escala de cinzas (em geral bem curta) intermediários.

A recriação fotográfica é, a meu ver, um método interessantíssimo para estudos e pesquisas em artes visuais, sob um ponto de vista geral, e não apenas fotográfico. Com os exemplos que ilustram a presente reportagem é fácil ver até que ponto um negativo fotográfico contém em si, em estado potencial, um mundo de novas combinações, de novos problemas, não apenas visuais, mas estético visuais”. (OITICICA FILHO, 1958, p. 3)

A fotografia, neste caso, não é mais um mero registro mecânico. Aqui há a materialização de sua ideia de fotografia, na qual há uma negação da fotografia figurativa. Oiticica Filho fotografa, neste caso, um referente criado por ele, e não extraído do mundo real. Tal situação difere, por exemplo, daquela das fotografias 3.21 e 3.22, de Geraldo de Barros e Helmer-Petersen, nas quais o referente utilizado para obter a fotografia é quase um *objet trouvé* – um cartão perfurado ou uma lâmina de barbear usados como negativo. No caso de Oiticica Filho, o objeto a ser fotografado é também obra dele – um desenho, um padrão, uma pincelada.

É interessante notar, também, a preocupação do fotógrafo com a pesquisa em fotografia e em artes visuais. Ao mostrar que o negativo contém, em estado potencial, várias combinações possíveis, Oiticica Filho está de acordo com o conceito de fotograficidade, de François Soulages. A fotograficidade seria a “articulação da irreversível obtenção do negativo e do inacabável trabalho com o negativo” (SOULAGES, 2010, p. 307). Ou seja, ao criar inúmeros negativos e positivos, Oiticica Filho está, talvez, tentando escapar desta “irreversível obtenção do negativo”, e, ao mesmo tempo, ao enfatizar o trabalho em laboratório, ele reafirma “o inacabável trabalho com o negativo”.

204Ver a nota anterior.



Figura 100: *Recriação 38A/64*, 1964. Fonte: **José Oiticica Filho: fotografia e invenção**. Catálogo da exposição *José Oiticica Filho: fotografia e invenção*. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.

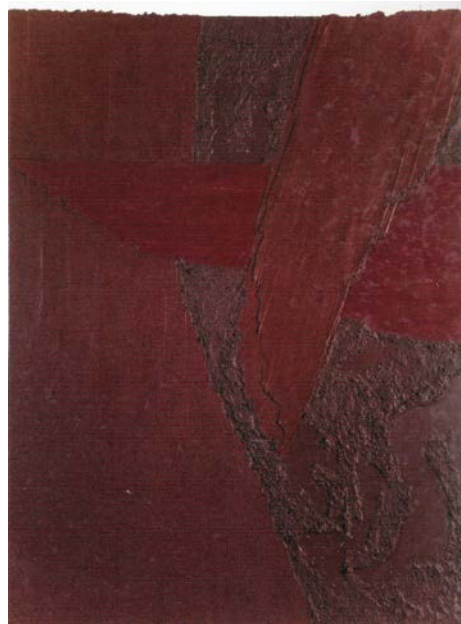


Figura 101: *José Oiticica Filho. Pintura relevo 12/63*, 1963. Fonte: **José Oiticica Filho: fotografia e invenção**. Catálogo da exposição *José Oiticica Filho: fotografia e invenção*. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.

As *Recriações* têm formato vertical e são formadas por sucessivas ampliações de negativos e positivos transparentes de desenhos ou pinturas do próprio JOF, que geravam transparências que passavam novamente pelo mesmo processo (HERKENHOFF, 1983). Segundo Annateresa Fabris,

“Quanto às *Recriações*, Oiticica as concebe como matrizes totalmente desvinculadas do fluxo dos acontecimentos: são desenhos ou pinturas de autoria do próprio fotógrafo, sujeitos a várias combinações e metamorfoses graças a superposições e a ampliações sucessivas. Nesse caso, cabe à câmara o mero papel de registro, posto que a forma final emergirá do processo de laboratório, da exploração do negativo enquanto repositório “em estado potencial” de ‘um mundo de novas combinações’.” (FABRIS, 1998, p. 75-6)

O interessante neste caso é a mescla entre fotografia e artes visuais, claramente indicada a partir do processo de criação dessas imagens. No primeiro momento, existia apenas o quadro, pintado em acrílica sobre madeira, pelo fotógrafo, que também é artista. A partir dele é que surge a fotografia, em simbiose com tal quadro, gerando um segundo espaço discursivo²⁰⁵.

²⁰⁵Sobre os diferentes espaços discursivos, ver Krauss (2002).

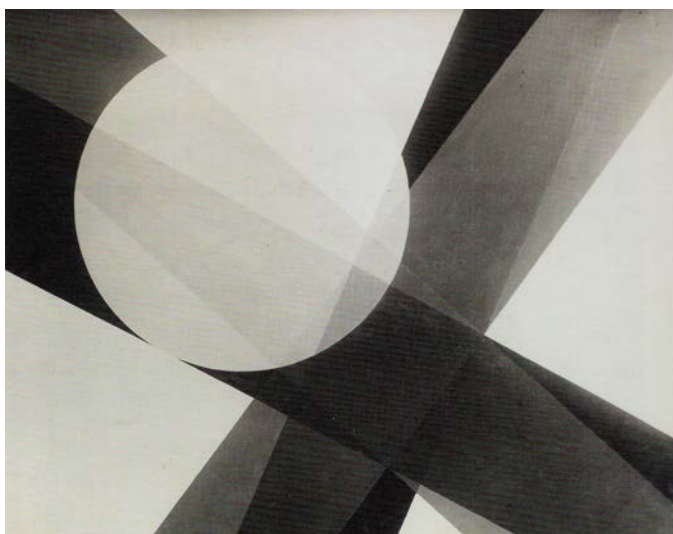


Figura 103: László Moholy-Nagy. A 17, 1923. Fonte: REXER (2009).

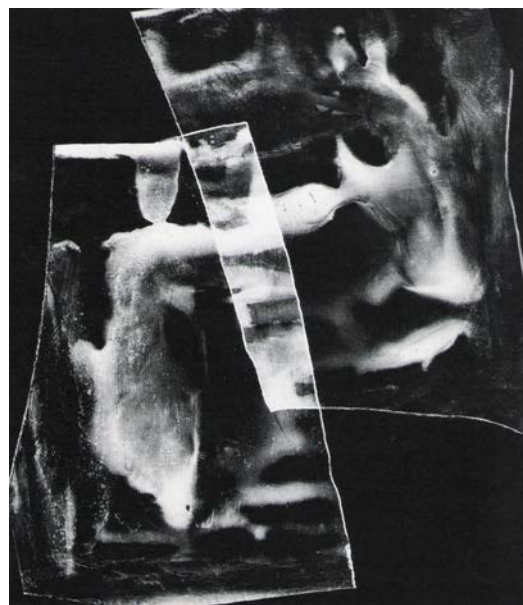


Figura 102: Recriação 29/64, 1964. Fonte: José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.

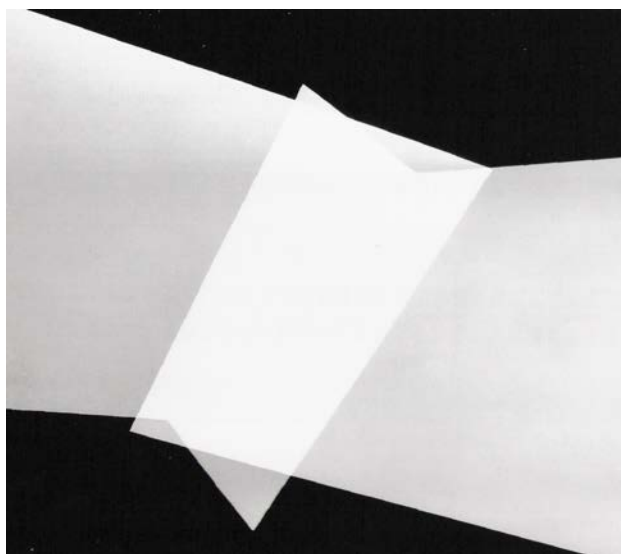


Figura 104: Geraldo de Barros. Fotoforma, 1949.

Fonte: BARROS (2006).

Nas duas fotografias acima temos exemplos de criações fotográficas em que há a sobreposição de elementos – seja através da sobreposição em negativos, como é o caso de JOF, como na sobre posição de objetos, como no caso de Moholy-Nagy. Geraldo de Barros, na fotografia acima, evidencia um outro tipo de sobreposição, a partir do desenho com a luz.

Outro tipo de Recriação são exemplificados a partir das fotografias abaixo, nas quais JOF recria a partir de fotografias da série *Formas*. O resultado são elementos que se repetem, ora dando a ideia de ritmo, ora formando figuras geométricas com diferentes tonalidades de preto, branco e cinza.

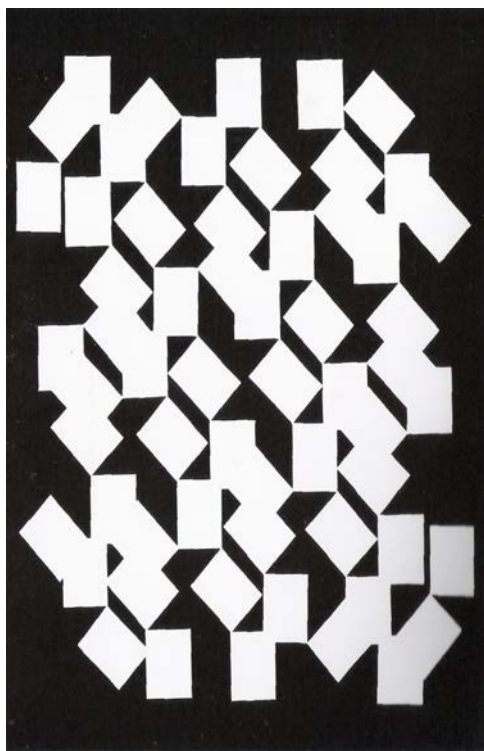


Figura 105: José Oiticica Filho. Recriação (Forma D10), 1958.

Fonte: José Oiticica Filho (2007).

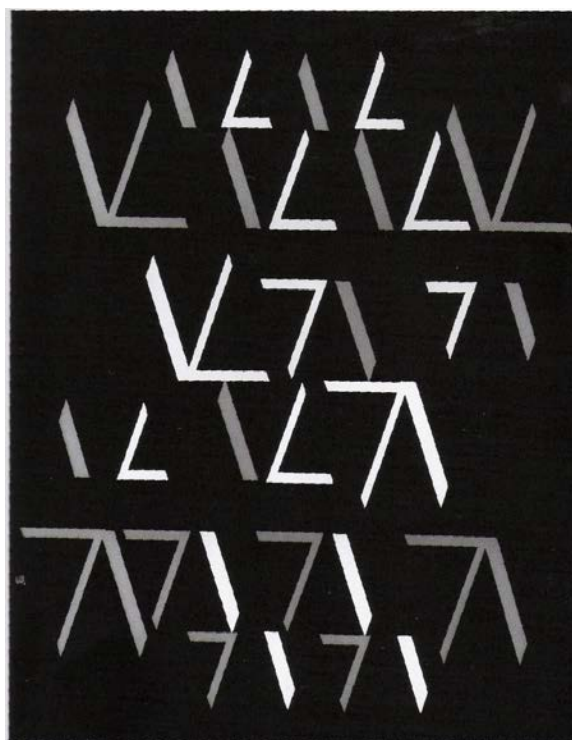


Figura 106: José Oiticica Filho. Recriação (Forma D5), 1958.

Fonte: José Oiticica Filho (2007).

Parece oportuno relacionar tais Recriações tanto com alguns azulejos criados por Athos Bulcão (1918-2008) quanto com os Metaesquemas de Hélio Oiticica. Athos Bulcão é responsável pelos painéis de azulejos decorativos em vários locais em Brasília, entre eles o Congresso Nacional. Bulcão adota signos geométricos como padrão e, através da sua repetição, consegue diversas combinações.

Nos *Metaesquemas* de Hélio Oiticica, por exemplo, temos diversos tipos ordenação dos elementos geométricos espalhados pelo quadro. Nos exemplos abaixo, que dialogam visivelmente com a fotografia de seu pai, temos uma organização de elementos que se

repetem no plano, dando uma ideia de ritmo. Celso Favaretto (2000) explica os *Metaesquemas*:

“Os Metaesquemas (guaches sobre cartão, 1957-1958) são considerados por Oiticica “uma evolução da pintura”; a primeira indicação efetiva do salto para o espaço. São estruturas formadas por gráficos ou por placas de cor (...) Metaesquema, diz Oiticica, é “esquema” (estrutura) e “meta” (transcendência da visualização), indicando uma posição ambígua do espaço pictórico, entre o desenho e a pintura (...)” (FAVARETTO, 2000, p. 51-2)

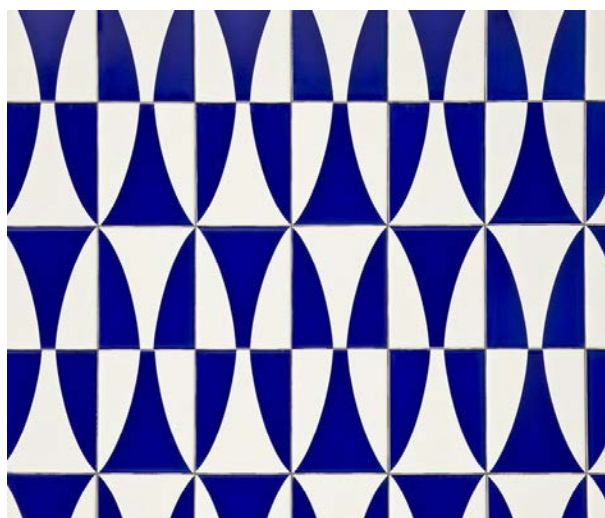


Figura 108: Athos Bulcão. Padrão de azulejos no Brasília Palace Hotel, 1958.

Fonte: <http://www.fundathos.org.br/>

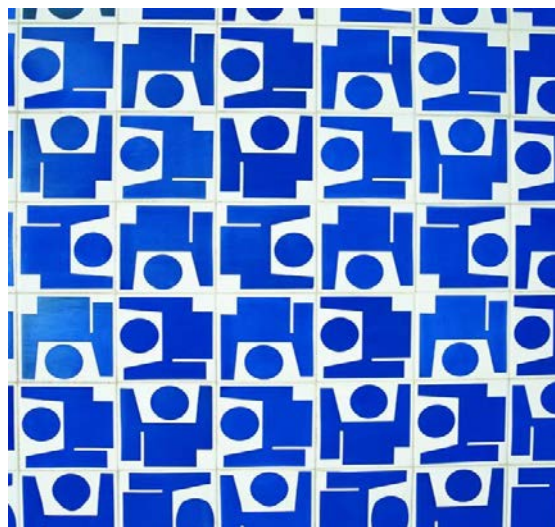


Figura 107: Athos Bulcão. Painel de azulejos na sauna da sede social do Clube do Congresso, 1972.

Fonte: <http://www.fundathos.org.br/>

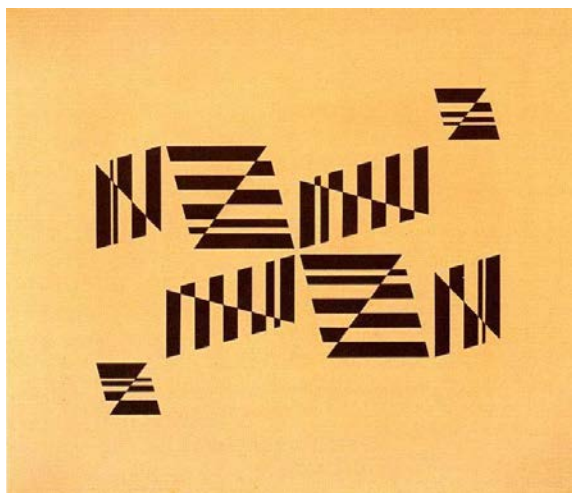


Figura 109: Hélio Oiticica. Metaesquemas, 1957.
Fonte: FAVARETTO (2000).

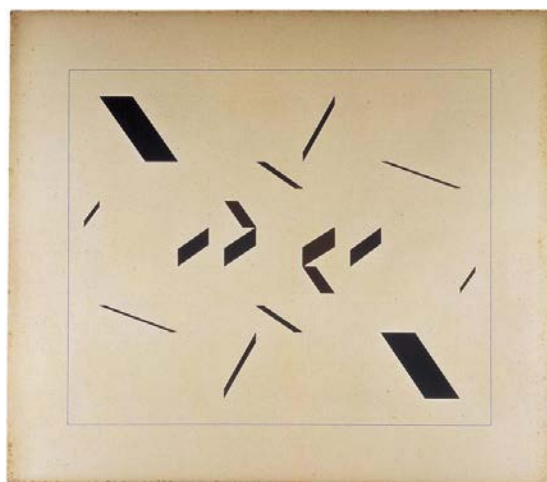


Figura 110: Hélio Oiticica. Metaesquemas, 1959.
Fonte: tate.org

4.1.2.4. Ouropretense



Figura 111: *Ouropretense 1*, 1956. Fonte: **José Oiticica Filho: fotografia e invenção**. Catálogo da exposição *José Oiticica Filho: fotografia e invenção*. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.

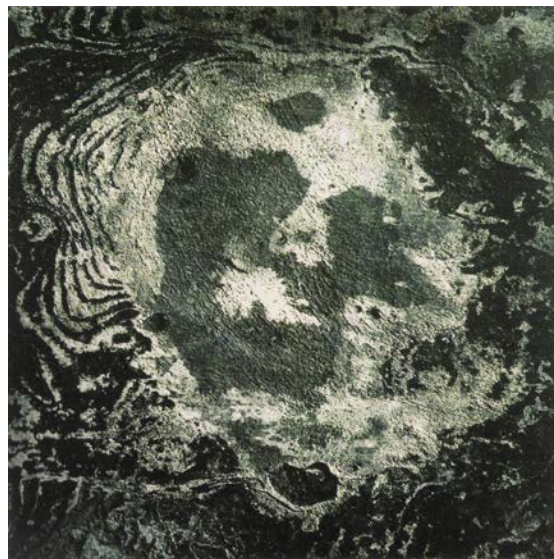


Figura 112: *Ouropretense 7*, 1956. Fonte: **José Oiticica Filho: fotografia e invenção**. Catálogo da exposição *José Oiticica Filho: fotografia e invenção*. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.

A série *Ouropretense* ou *Paredes de Ouro Preto* data de 1955. Neste ano, JOF escolhe como referente as paredes velhas da cidade de Ouro Preto, descobrindo nelas formas abstratas impressionantes. Estas fotografias são oriundas de figuras que se constituem em abstrações informais, criadas ainda nos moldes da fotografia tradicional, ou seja, a partir de um referente externo identificável, usando a técnica da microfotografia.

Segundo Paulo Herkenhoff (1983), algumas destas abstrações foram retrabalhadas como *Recriações*. O autor continua sua análise:

“Das paredes envelhecidas emerge o informe. Oiticica não pretende captar as figuras conjecturais que a nossa imaginação, muitas vezes, nos induz a ver nas nuvens, ranhuras de pedras e paredes. Do muro, Oiticica pretende extrair a eloquência do tempo na sua passagem sobre a matéria”. (HERKENHOFF, 1983, p. 14)

Assim, o autor relaciona essas imagens à abstração informal, não tanto à Gestalt. E nessas imagens informais, ainda, é extraída uma noção de tempo que passa, deixando sua marca nos muros. Estas marcas do passar do tempo são visíveis na sobreposição de camadas distintas, com cores e texturas próprias, que denotam, também, o descaso com aquele muro. Umberto Eco (2001) tem uma análise interessante acerca de fotografias de muro, que vale ser

mencionada aqui, visto que fotografias cuja tema é a textura²⁰⁶, como as *Ouopretenses*, são bastante recorrentes na história da fotografia.

O autor parte da ideia de que o artista é aquele que, ao ver um objeto ordinário como uma pedra, torna-o extraordinário, ao isolá-lo de seu contexto original, atribuindo-lhe importância, “colocando-o com um ato de autoridade no repertório do contemplável²⁰⁷” (ECO, 2001, p. 241). Eco também afirma que, ao estabelecer que determinado objeto existente na natureza (aqui ele usa o exemplo da pedra) tem valor artístico, parte-se de uma intenção formativa. E essa intenção está ligada a fatores ligados à arte do período. Segundo o autor,

“(…) Isto significa que individualizar uma pedra como possível obra de arte quer dizer reconhecer nas suas linhas formativas analogias com determinadas constantes estilísticas de uma dada arte de um dado período. (...) Comprendemos, portanto, que ajudar o acaso e encontrar intenções artísticas naquilo que não é intencional significa não apenas antropomorfizar a natureza, mas também “aculturá-la”, atribuir-lhe determinadas tendências estilísticas (...)”²⁰⁸. (ECO, 2001, p. 241-2)

Eco explica que a pintura, em determinado momento, procura a “aventura do acaso”, especialmente com os *objets trouvés*. E a fotografia, sempre estimulada a perseguir eventos “figurativos”, agora se vê “convidada a encontrar ocasiões informais” (ECO, 2001, p. 242). Para ele,

“(…) agora o fotógrafo culto e sensível, atento às tendências estilísticas da pintura contemporânea, anda pela rua e identifica acontecimentos matéricos de indubitável sugestividade. E de um lado os encontra, e enquadrando-os, escolhendo-os os propõe, de outro lado, os constrói efetivamente, visto que ao fotografá-los completa as possibilidades do material com a escolha de um ângulo, de um dado tipo de luz, de uma maior ou menor aproximação com o objeto²⁰⁹”. (ECO, 2001, p. 243)

O autor termina sua análise sobre imagens de muros fazendo uma aproximação com a arte informal, *brut*, *tachiste*, que a fotografia leva ao último grau. Para ele,

206A noção de textura pode ser entendida como o aspecto de uma superfície, sendo uma sensação visual ou tátil: pode ser rugosa, macia, áspera, ondulada, etc. As texturas preferidas dos fotógrafos são muros, troncos de árvore, rochas, e o chão em suas diferentes formas: terra, asfalto, pedra.

207Tradução nossa do original: “(...) lo pone con un atto di autorità nel repertorio del contemplabile”.

208Tradução nossa do original: “(...) Questo significa che individuare un sasso come possibile opera d'arte vuol dire riconoscere nelle sue linee formative delle analogie con determinate costanti stilistiche di una data arte di un dato periodo. (...) Comprendiamo dunque che aiutare il caso e trovare intenzioni d'arte in ciò che intenzionale non è, significa non solo antropomorfizzare la natura, ma anche “culturalizzarla”, attribuirle tendenze stilistiche determinate (...).

209Tradução nossa do original: “(...) così ora il fotografo colto e sensibile, attento alle tendenze stilistiche della pittura contemporanea, gira per la strada e individua accadimenti materici di indubbia suggestività. E da un lato li trova, e inquadrando, scegliendoli li propone, dall'altro li costruisce effettivamente, poiché fotografandoli completa le possibilità del materiale con la scelta di una angolatura, di un dato tipo di luce, di un maggiore o minore ravvicinamento all'oggetto”.

“(…) quando artes diversas se encontram desenvolvendo a mesma temática e olhando as coisas segundo a mesma intenção, não é apenas uma simples coincidência de resultados. Os mesmos experimentos formais realizados segundo técnicas diferentes levam sempre a um alargamento de horizonte, a uma evolução da sensibilidade, a novas expectativas do gosto²¹⁰”. (ECO, 2001, p. 243-4)

Muitos foram os fotógrafos interessados em explorar a ideia de textura e suas inúmeras possibilidades visuais. O fotógrafo amador Haruo Ohara (1909-1999), imigrante japonês no Brasil, tem algumas fotografias em que a exploração da textura é marcante. Morador da região onde hoje é Londrina, Ohara adquire sua primeira câmera em 1938, não cessando nunca de registrar cenas do seu cotidiano. Fundador do Foto Cine Clube de Londrina, em 1951, era também membro do Foto Cine Clube Bandeirante, participando dos principais salões fotográficos. Nas fotografias abaixo (3.47 e 3.48), Ohara explora a noção de textura, tanto no muro, atingido pelo tempo, quanto no tronco da árvore, com as marcas do corte.



Figura 114: Haruo Ohara. Muro, casa da rua São Gerônimo, 1969. Fonte: OHARA (2008).

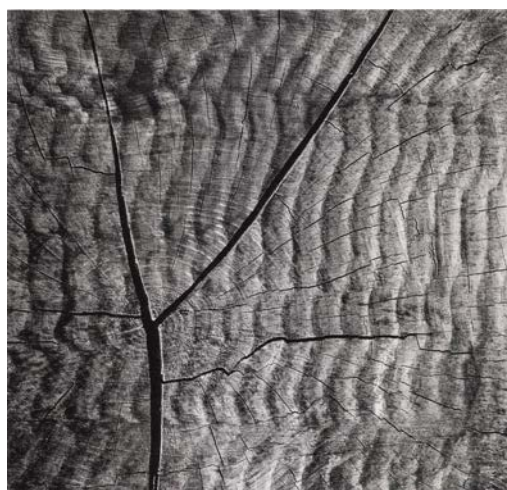


Figura 113: Haruo Ohara. Originalidade, 1969. Fonte: OHARA (2008).

O norte-americano Aaron Siskind (1903-1991) iniciou sua carreira fotográfica como foto documentalista, em 1933, trabalhando na *Workers Film and Photo League*, uma organização cultural de trabalhadores afiliados ao *Friends of Soviet Russia*. Nesta entidade, Siskind documentou imagens de cunho social, produzindo fotografias de grande valor estético. Por este motivo, teve de sair da organização, pois estas imagens fugiam do escopo político dos outros membros. Assim, o fotógrafo fundou a *Feature Group*, que produziu

210Tradução nossa do original: “(…) quando arti diverse si trovano a sviluppare la stessa tematica e a guardare le cose secondo la stessa intenzione, non ne deriva mai una semplice coincidenza di risultati. Gli stessi esperimenti formali compiuti secondo tecniche diverse portano sempre a un allargamento di orizzonte, a una evoluzione della sensibilità, a nuove aspettative del gusto”.

vários ensaios sobre o período da depressão norte-americana. Na década de 1940, Siskind mudou seu foco de interesse, passando a fotografar muros e paredes marcadas pelo tempo. Circulando pela cidade, Siskind procurava por padrões, texturas ou manchas nas superfícies, fotografando-as com uma proximidade intimista. Suas fotos removem o contexto e a sensação de tridimensionalidade, sendo esta a marca da sua fase madura. Inspirado nos *Equivalentes*²¹¹, de Alfred Stieglitz, surgem essas fotografias ligadas, principalmente, ao Expressionismo Abstrato, que estava acontecendo nas artes visuais norte-americanas. Siskind era amigo de Adolph Gottlieb²¹² e de Barnett Newman²¹³, dois expoentes do Expressionismo Abstrato, e deles recebeu muito apoio para suas fotografias.

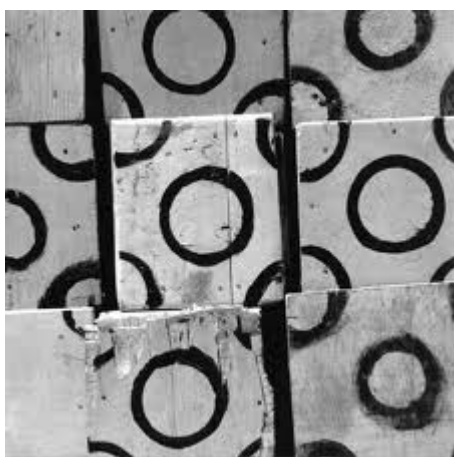


Figura 115: Aaron Siskind. Bahia 170, 1984. Fonte: REXER (2009)



Figura 116: Aaron Siskind. New York 6, 1951. Fonte: REXER (2009)

Seguindo esta mesma linha, temos o italiano Nino Migliori (1929). Suas fotografias de muro são marcadas pelo acaso, mas estendem-se ao longo de três décadas, mudando um pouco o foco de interesse. Se na década de 1950 seu interesse eram os muros que mostravam a marca da passagem do tempo, ou formavam alguma figura na mente do observador, na

211 Sobre os *Equivalentes*, de Stieglitz, ver Krauss (1979) e (2002); WILSON (2003).

212 Adolph Gottlieb (1903-1974) foi pintor ligado ao Expressionismo Abstrato, escultor e artista gráfico.

213 Barnett Newman (1905-1970) foi pintor, sendo um dos maiores expoentes do Expressionismo Abstrato. Seu trabalho é normalmente analisado com relação ao uso da cor, mas, segundo ele, o desenho também tem papel importante (NEWMAN apud HARRISON e WOOD, 1999, p. 764). Jean-François Lyotard (1997) dedica um capítulo do livro *O Inumano* à pintura de Newman, intitulado “O instante, Newman”. Neste texto ele enfatiza que a obra de Newman tem um tempo próprio e que o tema é a própria criação artística: “Um quadro de Newman, é um anjo. Não anuncia nada, é o próprio anúncio. A aposta plástica das grandes peças de Duchamp é frustrar o olhar (e o espírito) porque tenta representar de forma analógica a forma pela qual o tempo frustra a consciência. Mas Newman não apresenta um anúncio inapresentável, deixa-o apresentar-se”. (LYOTARD, 1997, p. 86)

década de 1970, Migliori interessa-se sobretudo por pichações de cunho político. Marcado por um sentido aguçado do efêmero, nas imagens da década de 1950 o fotógrafo seleciona os muros, enquadrando-os de modo que sua estética esteja de acordo com a pintura do pós-guerra. Lembram experimentos de arte informal, ou apresentam relações entre as formas que encontra nos muros. Em suas fotos também não há contexto, o tempo é o tempo da imagem.



Figura 118: Nino Migliori. *Muri*, 1950-1954.
Fonte: MIGLIORI (2004).

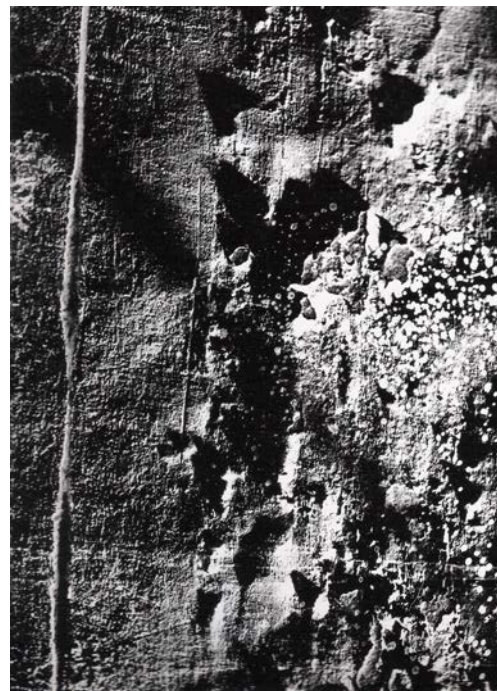


Figura 117: Nino Migliori. *Muri*, 1950-1954.
Fonte: MIGLIORI (2004).

Alguns membros do Foto Cine Clube Bandeirante, companheiros de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho, também fizeram fotografias envolvendo texturas, tanto de muros quanto de outro tipo de material, como no caso das *Telhas*, de Thomaz Farkas²¹⁴. A repetição dos elementos – as telhas, cuja iluminação dá uma sensação de profundidade – gera uma textura. Já Roberto Yoshida procura a textura escondida nos muros de Vila Velha, bastante ao estilo das *Ouropretenses* de JOF.

214Thomaz Farkas (1924-2011).

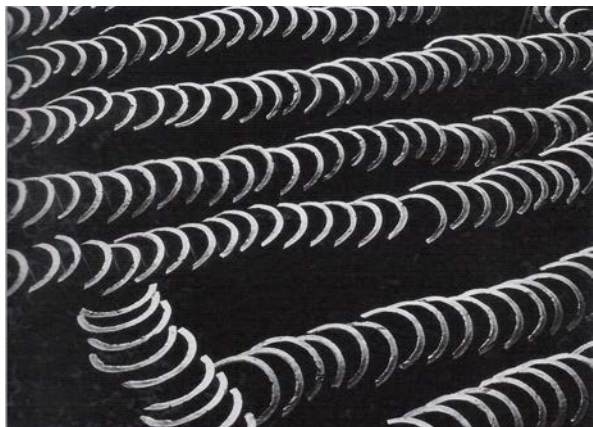


Figura 120: Thomaz Farkas. *Telhas*, 1947. Fonte: COSTA e SILVA (2004).

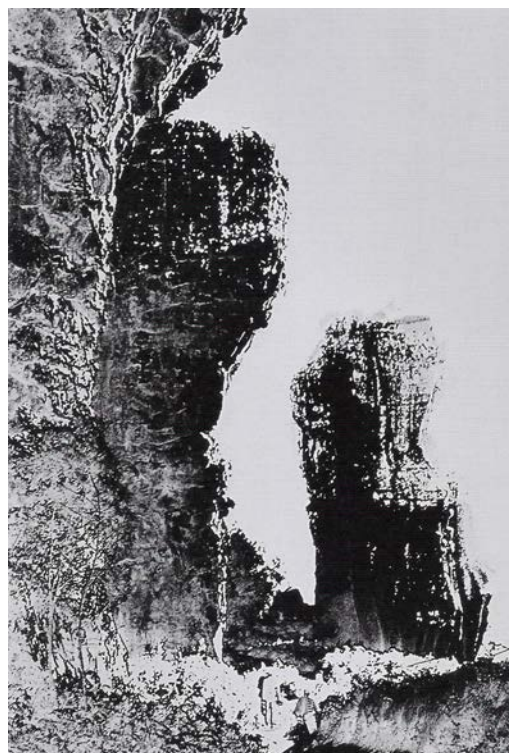


Figura 119: Roberto Yoshida. *Vila Velha*, c. 1959. Fonte: COSTA e SILVA (2004).

4.1.2.5. Abstração



Figura 121: *Abstração 3-57*. Fonte: José Oiticica Filho: *a ruptura da fotografia nos anos 50*. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.

As fotografias intituladas *Abstração* datam de 1957, precedendo as primeiras *Derivações*. São imagens que ainda nos permitem identificar o referente, mas procuram abstraí-lo, de modo que o principal na imagem são as suas formas, em geral não geométricas.

Paulo Herkenhoff (1983) atribui a estas imagens uma “tensão ótica” derivada justamente dessa não geometrização, aliada ao vigor de linhas e a um jogo gráfico que permite que tais imagens sejam abstratas.

José Oiticica Filho não fez muitas imagens desta série. Na lista de todas as fotografias divulgada no catálogo de 2007, constam apenas duas **Abstrações**, ambas de 1957. Ao que tudo indica, esta foi uma série intermediária, que o permitiu chegar às **Derivações** e **Recriações**. Nessas imagens há pouco trabalho em laboratório, sendo a captura da imagem com a câmera o momento mais importante. Para estas fotografias, o fotógrafo posicionou o objeto – a borboleta, ou apenas a sua asa – em um suporte, permitindo, assim, que a fotografia fosse tomada. É também exemplo da microfotografia, mencionada anteriormente.



Figura 123: Haruo Ohara. *A seca*, 1959. Fonte: OHARA (2008).

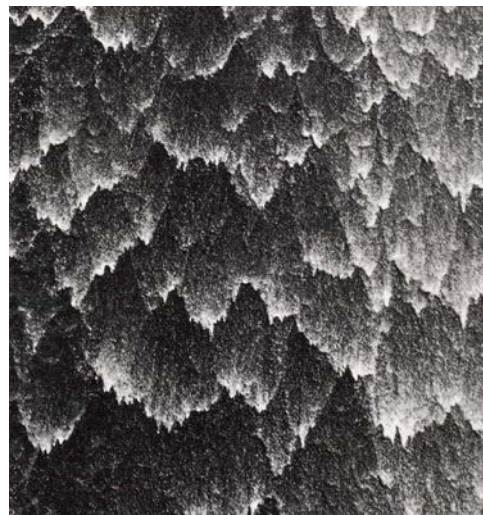


Figura 122: *Cortina d'água na barragem da usina Três Bocas*, 1957. Fonte: OHARA (2008).

As fotografias acima, de Haruo Ohara, são abstrações ao estilo das fotografias de JOF, pois ainda permitem reconhecer o referente, mas apresentam-no de modo a confundir o espectador, ou de modo a apresentar o referente de modo inédito. É o caso também da fotografia de Paul Strand²¹⁵ (figura 4.24), na qual as sombras se projetam sobre a varanda, não deixando claro o referente fotografado. É um modo de se abstrair o referente, ao transformá-lo em algo difícil de ser identificado. Gaspar Gasparian²¹⁶ também busca a abstração através das formas, na sua *Sol Nascente* (figura 4.57). O *Jogo de Papel*, de Manuel

²¹⁵Paul Strand (1890-1976), fotógrafo norte-americano.

²¹⁶Gaspar Gasparian (1899-1966) era membro do Foto Cine Clube Bandeirante, e certamente conheceu os trabalhos de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho.

Alvarez Bravo, ou as fotografias de pó, de Man Ray, também operam este mesmo mecanismo de transformação do referente em algo de difícil identificação.

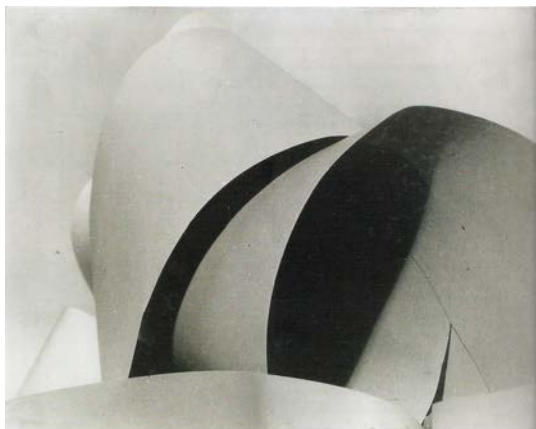


Figura 125: Manuel Alvarez Bravo. *Juego de Papel*, 1926-28. Fonte: REXER (2008).

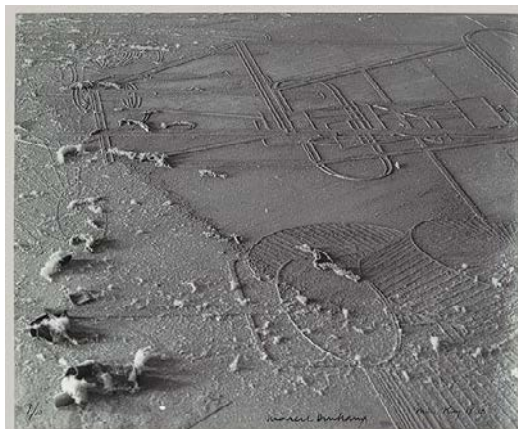


Figura 124: Man Ray. *Dust Breeding*, c. 1920. Fonte: <http://www.metmuseum.org/>.

O campo da microfotografia também é interessante paralelo com a série *Abstrações*, de José Oiticica Filho, visto que foi a partir de tal técnica que elas foram concebidas. Lembramos das fotografias de Karl Blossfeldt (figuras 3.28 e 3.29), nas quais o fotógrafo tem como referente diferentes tipos de plantas, as quais fotografa bem de perto, enfatizando suas formas. Do mesmo modo Edward Weston fotografa uma concha bem de perto, buscando mostrar sua forma, a partir da posição em que escolhe fotografá-la. A forma se sobrepõe ao conteúdo.



Figura 127: Edward Weston. *Shell*, 1927. Fonte: REXER (2008).



Figura 126: Gaspar Gasparian. *Sol nascente*, c. 1963. Fonte: COSTA e SILVA (2004).

Podemos perceber a diferença entre *abstrações construídas* e *abstrações encontradas*. Geraldo de Barros e José Oiticica Filho trabalharam com ambas as possibilidades na intenção de criar uma fotografia desafiadora, na qual o referente não é identificado pelo observador. A construção de abstrações passa tanto pela elaboração do referente quanto pela manipulação da fotografia (em laboratório ou no próprio ato fotográfico). As abstrações encontradas, tal qual *objets trouvés*, são aquelas em que não há manipulação, apenas um enquadramento (e, em alguns casos, um uso da luz) que desloca o entendimento do referente. É o caso das *Ouropretenses* e das fotografias de texturas, que vimos acima.

Através das diversas fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho que escolhemos analisar nesse capítulo, foi possível perceber que o *afastamento do conteúdo* é a tônica de suas fotografias abstratas. Tal afastamento podia se dar a partir da criação do objeto a ser fotografado – que não representava nada, era uma pincelada, ou uma série de formas geométricas – ou podia surgir a partir de um processo de desnaturalização do objeto escolhido para ser fotografado – como é o caso dos *closes* nos muros de Ouro Preto, por exemplo, ou das fotografias que enfatizam o jogo de luz e sombra, escolhendo tomadas que tornam impossível reconhecer o que foi fotografado.

A partir do afastamento do conteúdo, temos que a *forma torna-se cada vez mais importante*, daí que a série de Geraldo de Barros se chama *Fotoformas* (foto + formas). Nesse ponto, temos a busca por formas através de uma série de *procedimentos e de técnicas*, exploradas pelos fotógrafos a fim de obter os resultados plásticos almejados. As *possibilidades criativas* são muitas: sobreposições, variações de velocidade do obturador, a fim de obter a ideia de movimento, fotogramas feitos em laboratório, manipulação dos negativos e das cópias. Há, a partir da prática experimental, o *alargamento do campo fotográfico*, e um dos resultados é a *fotografia abstrata*.

O resultado prático das fotografias abstratas de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho é a *desnaturalização* da ideia de fotografia como cópia do real. Tal concepção vem desde o surgimento da fotografia no século XIX, respaldada pela característica físico-química da técnica fotográfica: ela captaria tal e qual a realidade à sua frente, visto que os raios de luz

emanados do objeto sensibilizam o suporte (negativo ou sensor, no caso da fotografia digital). A partir da realização de fotografias pautadas na experimentação, cujo resultado não permite a identificação clara do referente, há um processo de desnaturalização, de desacomodação da ideia preconcebida desde o século XIX e reforçada pelo fotojornalismo de que a fotografia tem a capacidade de representar realisticamente o mundo e seus acontecimentos.

Aprendemos com Vilém Flusser que a câmera fotográfica não pode definir o modo como o operador – o fotógrafo – vai utilizá-la. De certo modo, as fotografias que buscam representar do modo mais real possível o mundo são aquelas que não questionam o programa da máquina fotográfica, porque, em geral, a programação é feita para que a imagem fique perfeita – ou seja, o mais mimética possível. Assim, vimos com Moholy-Nagy que tal tipo de imagem pode ser entendida como *reprodutiva* – reproduz o mundo e os modos de usar a câmera. Já a *fotografia produtiva* seria aquela em que o fotógrafo busca acrescentar algo, tanto na forma como fotografa quanto no resultado obtido. Esse parece ser o caso das fotografias abstratas – elas não apenas são oriundas de processos fotográficos experimentais – muitas vezes contrários à programação da câmera – como engendram *novas visualidades*, a partir da desnaturalização da ideia de fotografia.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reunimos e então segmentamos em três capítulos partes de uma mesma realidade, a saber, as fotografias abstratas de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho. A princípio, procuramos uma organização direcionada a dar conta da problemática e dos objetivos colocados na introdução. A intenção dos diferentes capítulos pelos quais o leitor passou para chegar até aqui buscam, todos eles, 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 comum²¹⁷, de que a fotografia representa sempre uma dada realidade? E talvez o mais importante, quais são as particularidades dessas fotografias desafiadoramente chamadas de abstratas? Que relações elas mantêm com outras imagens, tanto fotográficas quanto pictóricas? O percurso traçado para a compreensão dessas questões permitiu que compreendêssemos a interconexão entre as fotografias abstratas de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho e um manancial de outras imagens, oriundas tanto da fotografia quanto da pintura.

Chegamos ao problema de pesquisa a partir da constatação de que, desde o seu surgimento, 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 pouco estudados pela historiografia. A partir deles, entendidos pelos poucos críticos de seu trabalho como instauradores de novos conceitos para a prática

²¹⁷Esse imaginário comum, que de certa forma mantém-se até hoje, não tinha conhecimento a respeito de outros tipos de fotografias que não as documentais ou fotojornalísticas.

fotográfica, ao romperem com a tríade registro-revelação-ampliação²¹⁸, partimos para a problematização da fotografia cujo referente não é claramente identificável.

Assim, o foco principal de nossa tese 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. Destacamos, por exemplo, as três modalidades de criação fotográfica, identificadas por Lázsló Moholy-Nagy²¹⁹: 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,

218Mostramos 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.

219Como foi mostrado ao longo do texto, nossos fotógrafos tinham contato com a fotografia produzida no exterior, assim como conheciam o trabalho de vários fotógrafos internacionais, entre eles Brassai e Moholy-Nagy. Os Boletins Foto Cine também eram divulgadores da prática fotográfica, tendo contato com foto clubes internacionais.

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 à 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, 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* 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 estudo²²⁰. 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, conforme foi possível ver na recapitulação do uso do termo *fotografia abstrata*. Aqueles que creem não ser possível a existência de uma fotografia

²²⁰Pensamos em *referente não claramente identificado*, fotografia *não-figurativa*, entre outros. Sobre isso, ver ETCHEVERRY (2008).

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 do conjunto de imagens presentes nessa tese, 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; (2) alteração do formato da fotografia em laboratório, através de *recortes no negativo*; (3) *fotogramas*; (4) ênfase nas *formas, texturas* e na relação com a *luz* 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.

Por fim, a partir dos comparativos estabelecidos no último capítulo, 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.

É importante 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”, ao objeto fotografado. Para o público em geral, servem para acirrar o olhar, propondo novas formas de representação, novas descobertas no campo visual. Revendo o número de reportagens publicadas por veículos da imprensa nacional nos últimos anos, é uma felicidade perceber a atenção que GB e JOF vêm

recebendo. Isso corrobora a ideia de que seu trabalho ainda é atual, que ainda interessa o público em geral e os estudiosos. Mais importante ainda, mostra que eles ainda têm algo a dizer em um mundo que está tão diferente daquele em que viveram e criaram essas fotografias.

Percebemos que a questão da fotografia abstrata – ainda envolta em polêmica – pode ser mais explorada, sendo essa tese 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 nessa pesquisa – o estatuto de arte para a fotografia, por exemplo, e a própria problemática da abstração fotográfica merecem mais estudos. Acreditamos, no entanto, ter contribuído para significativamente no que tange as seguintes questões:

1. Levantamento teórico a respeito da questão da abstração na fotografia, problematizando e identificando conceitos e principais teóricos;
2. Organização do conhecimento a respeito das fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho, especialmente este último, cuja obra encontrava-se ainda muito dispersa;
3. Inserção da problemática das fotografias abstratas de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho em um contexto histórico maior, abarcando tanto as artes visuais quanto a fotografia nacional e internacionalmente.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **Fotomontaje**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALTSCHULER, Bruce. **Salon to Biennial: exhibitions that made art history** (vol. 1 – 1863-1959). Nova Iorque: Phaidon, 2008.

AMARAL, Aracy. **Arte construtiva no Brasil**. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

AMARAL, Aracy. *Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo/ neoconcretos no Rio*. IN: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 1.: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar**. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori(org). **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV/ Mário Pedrosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & Percepção Visual**. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

BAJAC, Quentin. **La photographie: L'epoque moderne 1880-1960**. Paris: Gallimard, 2005.

BANDEIRA, João (org). **Arte concreta paulista: documentos**. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

- BAQUÉ, Dominique. *Introducción*. In: MOHOLY-NAGY, László. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Paris: Gallimard, 2007.
- BARR, Alfred H., Jr. **Cubism and abstract art**. Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1974.
- BARROS, Geraldo. **Fotoformas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BARROS, Geraldo. **Sobras**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BARROSO, Ivo (org). **Charles Baudelaire: poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BELLUZZO, Ana Maria. **Ruptura e Arte Concreta**. In: AMARAL, Aracy. *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.
- BERCLAZ, Ana Paula. **Cartazes concretistas: arte, design gráfico e a visualidade moderna nos anos 50 e 60 no Brasil**. Tese(Doutorado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.
- BRITO, Roanaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BURUCÚA, José Emilio. **Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2007.
- BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- CAMERA, Patricia. **A trajetória da fotografia no Salão Paranaense: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia), Universidade Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2007.
- CAMPEN, Crétien van. **Early abstract art and experimental Gestalt Psychology**. Leonardo, Vol. 30, Nº 2 (1997), p. 133-136.
- CASTEL, Robert, SCHNAPPER, Dominique. **Ambición estética y aspiraciones sociales**. IN: BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CHIARELLI, Tadeu. **A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo**. In: *Revista Ars / publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP*. Vol. 1, n. 1. São Paulo: 2003.
- CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CINTRÃO, Rejane. **Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural**. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

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

COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COSTA, Helouise (org). **Waldemar Cordeiro e a fotografia**. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

COSTA, Helouise, SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Helouise. **Da fotografia como arte à arte como fotografia**: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 16, n. 2, jul-dez 2008, p. 131-173.

CRARY, Jonathan. **Technics of the observer**. October, vol. 45, Summer 1988, p. 3-35.

DEICHER, Susanne. **Mondrian (1872-1944)**: construção sobre o vazio. Colônia: Taschen, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

ECO, Umberto. **Di foto fatte sui muri**. [1961] In: MARRA, Claudio. *Le idee della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori Editori, 2001.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. **Geraldo de Barros e José Oiticica Filho**: experimentação em fotografia (1950-1964). In: Anais do Museu Paulista. Vol.18, No.1. São Paulo, jan./jun., 2010.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. **José Oiticica Filho no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**: uma análise possível. In: Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem, Londrina, 2011.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. **Geraldo de Barros e José Oiticica Filho e a produção de fotografias abstratas no Brasil (1950-1964)**. In: Anais do VII Congresso Internacional de Estudos Ibero-Americanos, 2008.

FABRIS, Annateresa. **A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947-1995)**. In: *Imagens*, Campinas, n. 8, maio-agosto 1998.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- FATORELLI, Antonio. **José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira**. *Lugar Comum* (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 11, p. 141-158, 2000.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- FAVRE, Michel. **Cronologia**. In: BARROS, Geraldo de. *Sobras*: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **(As) Simetrias**. In: FERNANDES JÚNIOR (org). *Sobras*: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006 b.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades**: panorama da fotografia no Brasil (1946-98). São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Processos de criação na fotografia**: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: FACOM, nº 16 – 2º semestre de 2006.
- FIGUIER, Louis. **La photographie au Salon de 1859**. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1860.
- FIZ, Simón Marchán. M. K. Ciurlionis: el nacimiento de una abstracción simbolista y musical. In: BOZAL, Valeriano et alii. **El arte abstracto**: los dominios de lo invisible. Madri: Fundación Cultural Mapfre Vida, sem data.
- FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.
- FRAMPTON, Kenneth. **De Stijl**. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. **Nise da Silveira**: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estudos Avançados*, ano 17, nº 49, 2003.
- FRIZOT, Michel (org). **A new history of photography**. Colônia: Könemann, 1998.
- GERNSHEIM, Helmut. **Creative photography: aesthetic trends 1839-1960**. New York: Dover Publications, 1990.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GRAY, Camilla. **The Russian experiment in art (1863-1922)**. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1986.
- GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GONÇALVES, Myra Adam de Oliveira. **A fotografia sem câmera**: revelações de especificidades da fotografia através do quimigrama. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

HARRISON, Charles et alii. **Primitivismo, cubismo, abstração**: começo do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org). **Art in theory 1900-1990**: an anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.

HERKENHOFF, Paulo. **A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo**. In: **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.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. **Piet Mondrian y el neoplasticismo**: “para los hombres del futuro”. In: BOZAL, Valeriano et alii. **El arte abstracto**: los dominios de lo invisible. Madri: Fundación Cultural Mapfre Vida, sem data.

JONES, Owen. **A gramática do ornamento**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KERN, Daniela. **Paisagem moderna**: Baudelaire e Ruskin. Porto Alegre: Sulina, 2010.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **A revista *Cercle et Carré* e a crise dos projetos messiânicos**. In: Estudos Ibero-Americanos, PUCRS, v. XXIII, n. 2, p. 29-45, dezembro 1997.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem, historiografia, memória e tempo**. In: ArtCultura. Uberlândia: v. 12, n. 21, jul-dez 2010, p. 9-21.

KOCH, Gertrud. **Rudolf Arnheim**: the materialist of aesthetic illusion: Gestalt Theory and reviewers's practice. In: New German Critique, n. 51, Outono 1990, p. 164-178.

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.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002

KRAUSS, Rosalind. **Stieglitz/"Equivalent"**. October, Vol. 11, Essays in Honor of Jay Leyda (Winter, 1979), pp. 129-140.

LENZINI, Vanessa Sobrino. **Crítica fotográfica no Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante, 1948-1953**. In: Revista Studium, n. 21. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/21/01.html>>.

LENZINI, Vanessa Sobrino. **Faces do “moderno” na fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante (1948-1951)**. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Leopoldo, 2007.

LENZINI, Vanessa Sobrino. **Noções do moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)**. Campinas, SP: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP. Dissertação de mestrado.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues . **O auto-retrato fotográfico na obra de Geraldo de Barros**. In: XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2005, Belo Horizonte. Anais do XXIV Colóquio CBHA. Belo Horizonte : Editora Com Arte, 2004.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. **Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros**. 2006. 159 p. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2006.

LYOTARD, Jean-François. **O inumano: considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**.

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

MARGOLIN, Victor. **The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy (1917-1946)**. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1997.

MASSIA, Rodrigo. **Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950**. 2008. 161p. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2008.

MEDEIROS, Givaldo. **Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro**. Revista do IEB, n. 45, set. 2007, p. 63-86.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

MENDES, Ricardo. **Fotografia e modernismo: um breve ensaio sobre idéias fora de lugar**. Disponível em: <www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wfm.htm>. Acesso em 09-08-2005.

- MENNA, Filiberto. **La opción analítica en el arte moderno**. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- MOHOLY-NAGY, László. **Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie**. Paris: Gallimard, 2007.
- MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40**. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982.
- NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 1997.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea**. 2009. Tese (Doutorado em História Cultural, Faculdade de História, Universidade de Brasília, 2009).
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PIERONI, Augusto. **Leggere la fotografia: Osservazione e analisi delle immagini fotografiche**. Roma: Edup, 2005.
- PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas (org.). **Rio de Janeiro: cinco séculos de história e transformações urbanas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- PLATT, Susan Noyes. **Modernism, Formalism, and Politics: The “Cubism and Abstract Art” Exhibition of 1936 at The Museum of Modern Art**. *Art Journal*, Vol. 47, nº 4, Revising Cubism (Winter, 1988), p. 284-295.
- POIVERT, Michel. **A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo**. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 7-15, jan-jun 2008.
- QUADROS, Flávia Campos de. **A suspeita ronda a fotografia: jogos e ambigüidades na arte contemporânea brasileira**. Porto Alegre: Instituto de Artes-UFRGS, 2007. Dissertação de mestrado.
- REXER, Lyle. **The edge of vision: the rise of abstraction in photography**. New York: Aperture, 2009.
- RICKEY, George. **Construtivismo: origens e evolução**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ROQUE, Georges. **Qu'est-ce que l'art abstrait?** Paris: Gallimard, 2003.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

RUHRberg, Karl. **Pintura**. In: WALTER, Ingo F. (org). Arte do século XX. Londres: Taschen, 2010.

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.

SCHARF, Aaron. **Suprematismo**. In: STANGOS, Nikos. Conceitos de arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SOULAGES, François. **Estética fotográfica: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

STEINERT, Otto. **Sobre las posibilidades de creación en fotografía (1965)**. In: FONTCUBERTA, Joan (org.). Estética fotográfica. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

STOLARSKY, André (org). **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

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

VALLIER, Dora. **A arte abstrata**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1986.

VENANCIO, Paulo Filho. **Time and Place: Rio de Janeiro (1956-1964)**. Estocolmo: Moderna Museet, 2008.

WOOD, Paul et alii. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

YOUNGBLOOD, Gene. **Cinema and the code**. Leonardo. Supplemental Issue, Vol. 2, Computer Art in Context: SIGGRAPH '89 Art Show Catalog (1989), pp. 27-30.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel, Edusp, 1991.

ZERWES, Erika Cazzonato. **A fotografia eloquente: arte e política em Alexandr Rodchenko (1924-1930)**. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de História, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

ZILCZER, Judith. “**Color music**”: sunaesthesia and nineteenth-century sources for abstract art. *Artibus et Historiae*, Vol. 8, n° 16, 1987. p. 101-125.

Catálogos

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

Cronologia José Oiticica Filho. Folder. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.

José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.

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

Museu de Arte de São Paulo (Enciclopédia dos Museus). São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo Indústrias de Papel, 1973.

Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia. Catálogo da exposição Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia. Instituto Moreira Salles, 2010.

Fontes Primárias

4º Seminário de Arte Fotográfica. Boletim Foto Cine, ano IV, n° 43, Nov. 1949.

I Convenção Brasileira de Arte Fotográfica. Boletim Foto Cine, ano V, n° 56, dez. 1950.

Exposição de José Oiticica Filho. Boletim Foto Cine, ano VIII, n° 88, abril de 1954.

A nota do mês. Boletim Foto Cine, Ano XII, n° 143, junho-julho 1964.

Novos sócios. Boletim Foto Cine, ano IV, n° 37, Maio 1949.

Exposição Geraldo de Barros. Boletim Foto Cine, ano VIII, n° 76, Agosto 1952.

BARROS, Fabiana. **Sobre Geraldo de Barros, seu pai**. São Paulo, 19 jul. 2011. Entrevista concedida a Carolina Martins Etcheverry.

BARROS, Geraldo de. **A sala de fotografia**. Boletim Foto Cine, ano VIII, n° 87, Março 1954.

GOLDGABER, Fernando. **Mestre Oiticica**. Boletim Foto Cine, ano XII, n° 144, agosto-outubro, 1964.

_____. **Oiticica, Nauemberg e Harnisch**. Boletim Foto Cine, ano XI, nº 134, Nov. – Dez. 1962.

OITICICA FILHO, José. **Cartas de Washington**. Boletim Foto Cine, ano IV, nº 43, Nov. 1949 (a).

_____. **Cartas de Washington**. Boletim Foto Cine, ano IV, nº 44, Dez. 1949 (b).

_____. **Cartas de Washington**. Boletim Foto Cine, ano IV, nº 46, Fev. 1950 (a).

_____. **Cartas de Washington**. Boletim Foto Cine, ano IV, nº 47, Março 1950 (b).

_____. **Os brasileiros no IX Salão Internacional de São Paulo**. Boletim Foto Cine, ano V, nº 54, out. 1950 (c).

_____. **Reforçando os pingos nos ii**. Boletim Foto Cine, ano V, nº 58, Março, 1951(a).

_____. **Reforçando os pingos nos ii (II)**. Boletim Foto Cine, ano V, nº 59, abril 1951 (b).

_____. **Reforçando os pingos nos ii (III)**. Boletim Foto Cine, ano V, nº 60, abril 1951 (c).

“**Fotografia se faz no laboratório**”. Jornal do Brasil, 24/08/1958.

Revista O Cruzeiro, 20 de novembro de 1954.

Sites

<http://concrete-photography.org/credo-eng.html>

Obras Consultadas

ACAYABA, Marlene Milan. **Branco e preto**: uma história do design brasileiro nos anos 50. Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1994.

AGUILERA, Yanet (org). **Preto no Branco**: a arte gráfica de Amilcar de Castro. São Paulo: Discurso Editorial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALINOVI, Francesca, MARRA, Claudio. **La fotografia. Ilusione o rivelazione?** Bologna: Editrice Quinlan, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. **On the nature of photography**. In: Critical Inquiry. Vol. 1, n. 1 (Setembro 1974). p. 149-161.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século.** Tempo Social (Revista de Sociologia da USP), São Paulo, 9 (2): 39-52, outubro de 1997.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX.** Bauru, SP: EDUSC, 2001.

BARBOSA, Regina. **A obra de arte total: ideais interdisciplinares da Secessão Vienense.** Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. 2008. Disponível em: <<http://www.modavestuario.com/141aobradeartetotal.pdf>>. Acesso em 14/09/2011.

BARDI, Pietro Maria. **Introdução.** In: Enciclopédia dos Museus: Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo. 1973.

BARRERAS, Maria José Lanziotti. **Pedagogia da sedução: os publicitários e os anúncios de automóvel no Brasil dos anos 1956-1973.** Tese de Doutorado, PUC-RS, 2002.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica.** In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

BEARDSLEY, Monroe C.; ARNHEIM, Rudolph. **An exchange of views on Gestalt Psychology and Aesthetic Explanation.** Leonardo, vol. 14, nº 3 (Summer, 1981), p. 220-223.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.** In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia.** In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BLOK, Cor. **Historia del arte abstracto.** Madri: Ediciones Cátedra, 1999.

BOHN, Willard. **The abstract vision of Marius de Zayas.** In: The Art Bulletin. Vol. 62, n. 3 (setembro 1980), p. 434-452.

BORGES, Maria Eliza L. **História e fotografia.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003.

BOZAL, Valeriano et alii. **El arte abstracto: los dominios de lo invisible.** Madri: Fundación Cultural Mapfre Vida, sem data.

BRASSAÏ. **Proust e a fotografia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: SP: EDUSC, 2004.

CAMPOS, Daniela Queiróz. **Espectros dos Anos Dourados: imagem, arte gráfica e civilidade na coluna *Garotas* da revista *O Cruzeiro* (1950-1964)**. 2010. 236 p. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CARDOSO, Fernando Henrique, FALLETO, Enzo. **Dependência e desenvolvimento na América Latina: ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COLISTETE, Renato Perim. **O desenvolvimento cepalino: problemas teóricos e influências no Brasil**. Estudos Avançados 15 (41), 2001.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEBROISE, Olivier. **Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía em México**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

DIAS, Rosangela de Oliveira. **Representações da cidade do Rio de Janeiro: chanchada e Cinema Novo**. In: Anais do XIII Encontro de História Anpuh-Rio.

DIKOVITSKAYA, Margaret. **Visual Culture: the study of Visual after the Cultural turn**. Londres/Cambridge: The MIT Press, 2001.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

ESTEVES, Bernardo et alii. **Ciência para Todos e a divulgação científica na imprensa brasileira entre 1948 e 1953**. Revista da SBHC, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 62-85, jan-jun. 2006.

FABRIS, Annateresa. **Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico**. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 17-29, jan.-jun. 2008.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

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.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HARRIS, Jonathan. **Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960**. In:

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Desenvolvimento e arte concreta no Brasil**. In: Estudos Ibero-Americanos. Porto Alegre: n. 2, 1982, p. 239-248.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem e acontecimento: o Mediterrâneo de Joaquín Torres-García**. In: Domínios da imagem. Londrina: ano I, n. 1, nov. 2008, p. 137-148.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n 12, p. 97-115, jan—jun. 2006.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

KOSSOY, Boris. **Fotografia**. In: ZANINI, Walter (org). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Atelier Editorial, 2002.

LEOPOLDI, Maria Antonieta P. **O difícil caminho do meio: Estado, burguesia industrial e industrialização no segundo governo Vargas (1951-1954)**. In: SZMRECSÁNYI, Tamás, SUZIGAN, Wilson (org). *História econômica do Brasil Contemporâneo*. Coletânea de textos apresentada no I Congresso Brasileiro de História Econômica, USP, 1993.

LESSA, Carlos. **O Rio de todos os Brasis: uma reflexão em busca da autoestima**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

LIMA, Raquel Rodrigues. **Edifícios de apartamentos: um tempo de modernidade no espaço privado**. 2005. 336 p. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS, Porto Alegre, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LISTA, Giovanni. **Futurist photography**. In: *Art Journal*, Vol. 41, n° 4, Futurism (Inverno, 1981), p. 358-364.

LUGON, Olivier. **La photographie des typographes**. In: *Études Photographiques: revue semestrielle*. N. 20 (Junho 2007). p. 101-119.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MARINHO, Luiz Carlos de Oliveira. **O ISEB em seu momento histórico**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Filosofia, UFRJ, 1986.

MARRA, Claudio. **Fotografia e pintura nel Novecento**. Milão: Mondadori, 1999.

MARRA, Claudio. **Le idee della fotografia**: la riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi. Milão: Mondadori, 2001.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história – interfaces**. Tempo. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

MAUAD, Ana Maria. **Embrulhado para presente? Fotografia, consumo e cultura visual no Brasil (1930-1960)**. In: Anais no XXIV Simpósio Nacional de História, 2007. Meio digital.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: SCHWARCS, Lilia Moritz (org). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MENESES, Ulpiano B. **Fontes Visuais, cultura visual, História visual, balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.

MENESES, Ulpiano B. **Rumo a uma história visual**. In: MARTINS, ECKERT, NOVAES (org). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. Londres: Routledge, 1999.

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

MORMORIO, Diego. **Un'altra lontananza: l'Occidente e il rifugio della fotografia**. Palermo: Sellerio, 1997.

MOTTA, Leda Tenório da. **Mas que diabo quer dizer isso?** In: MIRANDA, Wander Melo (org). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002. p.131-142.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural norte-americana**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MÜLLER-POHLE, Andreas. **Information strategies**. European Photography 21, vol. 6, nº 1, jan/fev/mar 1985.

NAVES, Santuza Cambraia. **Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia deAlmeida Neves (org). *O Brasil republicano: o tempo da experiência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NICKEL, Douglas R. **History of photography: the state of research**. In: The Art Bulletin. Vol. 83, n. 3 (Setembro 2001). p. 548-558.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Tempos de JK: a construção do futuro e a preservação do passado**. In: MIRANDA, Wander Melo (org). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002. p. 31-44.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PASQUALI, Marilena. **From phenomenon to icon**. In: PASQUALI, Marilena (org). Nino Migliori: walls – time gesture sign. Bolonha: Damiani Editore, 2004.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

PERAZZO, Nelly. **Las vanguardias constructivas en la Argentina**. IN: BELLUZZO, Ana Maria Moraes. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

PISCITELLI, Adriana. **Jóias de família: gênero e parentesco em histórias sobre grupos empresariais brasileiros**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

POIVERT, Michel. **Photographie Contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.

PULS, Maurício. **O significado da pintura abstrata**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ROMANELLO, Jorge Luiz. **A revista *O Cruzeiro* e o desenvolvimentismo: natureza e imagens do Brasil moderno no governo JK**. Domínios da Imagem, Londrina, Ano I, vol. 1, p. 119-135, nov. 2007.

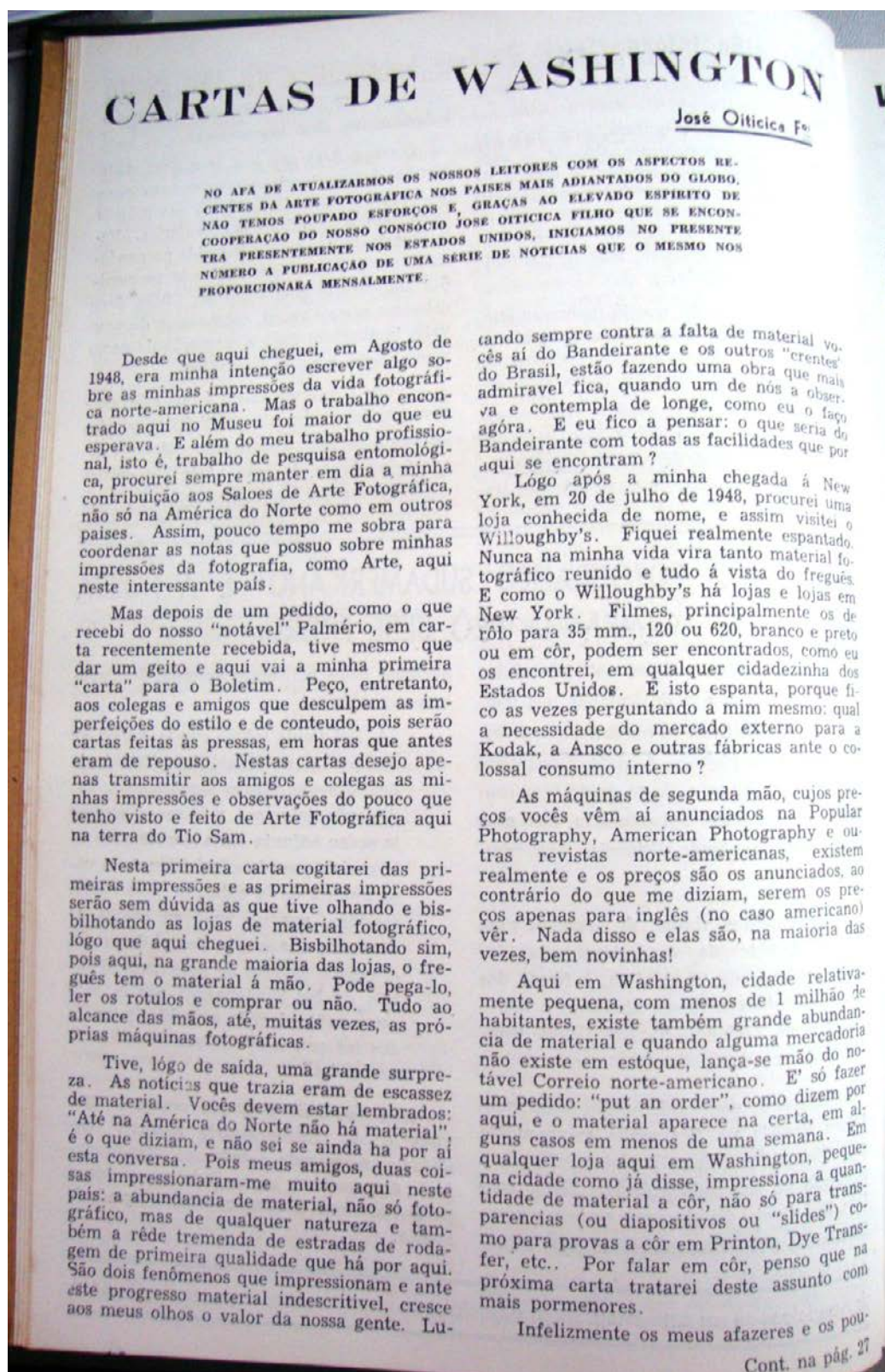
ROUILLÉ, André. **Da arte dos fotógrafos à arte dos artistas**. In: *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, nº 27, 1998, p. 303-309.

SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

SIMONARD, Pedro. **Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1954**. Disponível em: <http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm>. Acesso em 18 de maio de 2010.

- SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese da história da cultura brasileira**. São Paulo: Difel, 1983.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Arte e Estado: JK reinventa o moderno**. In: MIRANDA, Wander Melo (org). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002. p.107-118.
- TÁVORA, Maria Luisa Luz. **Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil**. In: www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_luiza.pdf
- TOTA, Pedro Antonio. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VARELA, Elizabeth Catoia. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e o Neoconcretismo: relações e manifestações*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais), UFRJ. Rio de Janeiro, 2009.
- VENANCIO FILHO, Paulo, GUNNARSSON, Annika. **Time & place: Rio de Janeiro (1956-1964)**. Germany: Moderna Museet, 2008.
- WILSON, Kristina. **The Intimate Gallery and the “Equivalents”**: spirituality in the 1920s work of Stieglitz. *The Art Bulletin*, vol. 85, nº 4, 2003. p. 746-768.
- WOLLNER, Alexandre. **A emergência do Design Visual**. In: Amaral, Aracy. *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.
- ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. Vol. II. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

ANEXOS



CARTAS DE WASHINGTON

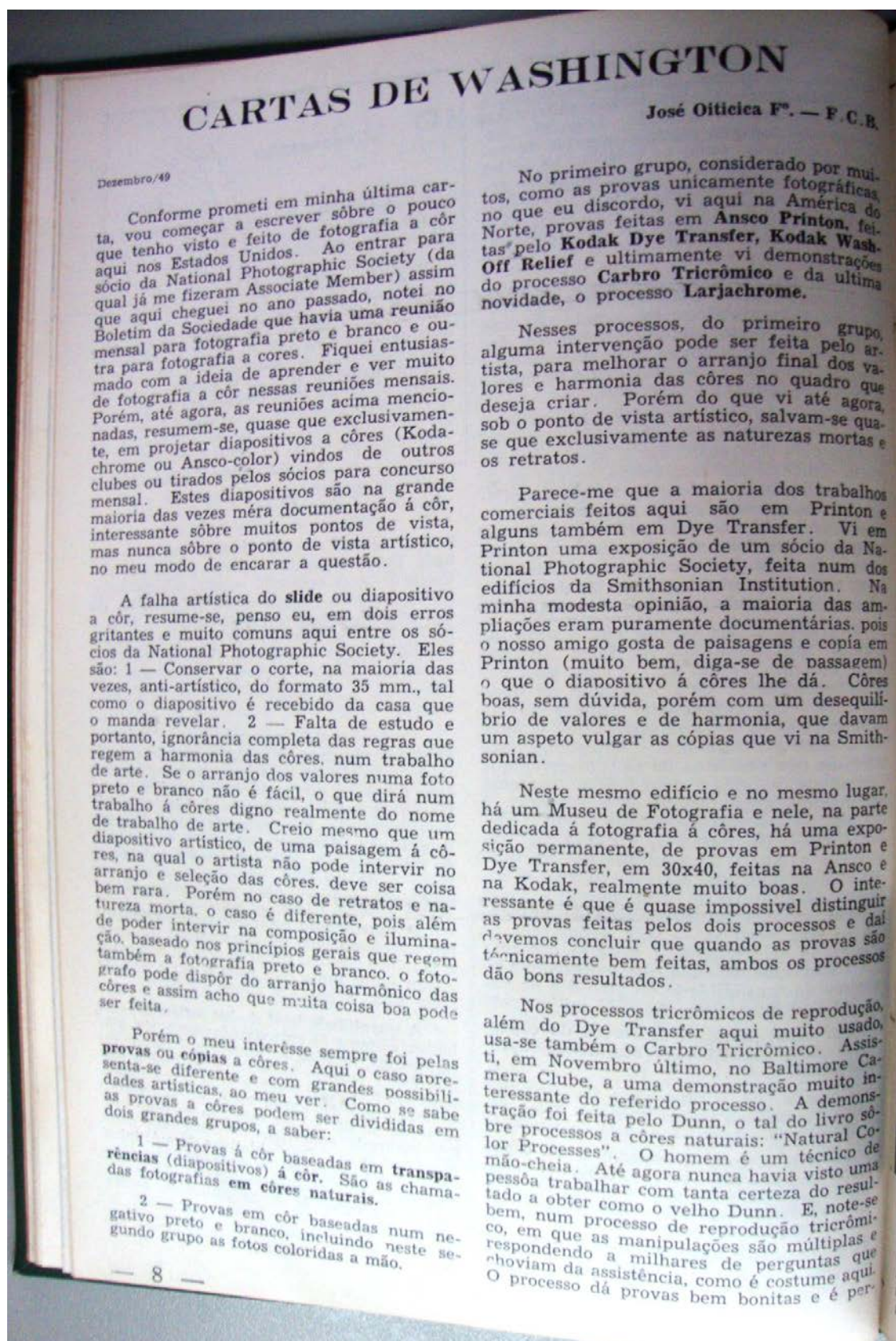
(Conclusão)

cos dolares, restringem bastante as minhas atividades pictoriais. O meu serviço de documentação aqui no Museu, faço-o todo fotograficamente e creio que sem os meus conhecimentos fotográficos, minhas atividades aqui não teriam o sucesso que estão tendo. Porém todo o material é comprado com o dinheirinho do meu bolso e assim pouco me sobra para "fazer arte". No entanto, aproveitando as folgas dos sábados (às vezes) e dos domingos, tenho batido algumas fotos e já possuo alguns negativos... documentários.

Trabalho com a minha velha Rolleiflex e com uma Auto Graflex 3¼ x 4¼ que adquiri de um colega aqui no Museu. Só an-

do a imaginar o que dirão as "Cianidricas" quando eu por ai aparecer com a tal Auto Graflex, que mais parece um rádio portátil do que uma máquina fotográfica. Mas, apesar do peso e tamanho, acho-a muito interessante. A princípio pensei que a lente de distancia focal bem grande (7½ polegadas ou um pouco mais de 18 centímetros) fosse prejudicial para paisagens devido ao ângulo relativamente pequeno da lente. Mas, ao contrário, a seleção do assunto é mais rigorosa e composições interessantes que passam despercebidas com a Rolleiflex aparecem na Graflex com aspectos novos e interessantes. Tudo isto, entenda-se, ao meu modo de ver, talvez não necessário para outros com maior visão artística do que eu.

E, por hoje é só. Até a próxima carta.
Novembro de 1949.



CARTAS DE WASHINGTON

José Oiticica F. — F. C. B.

Dezembro/49

Conforme prometi em minha última carta, vou começar a escrever sobre o pouco que tenho visto e feito de fotografia a cor aqui nos Estados Unidos. Ao entrar para aqui na National Photographic Society (da qual já me fizeram Associate Member) assim que aqui cheguei no ano passado, notei no Boletim da Sociedade que havia uma reunião mensal para fotografia preto e branco e outra para fotografia a cores. Fiquei entusiasmado com a ideia de aprender e ver muito de fotografia a cor nessas reuniões mensais. Porém, até agora, as reuniões acima mencionadas, resumem-se, quase que exclusivamente, em projetar diapositivos a cores (Kodachrome ou Ansco-color) vindos de outros clubes ou tirados pelos sócios para concurso mensal. Estes diapositivos são na grande maioria das vezes mera documentação a cor, interessante sobre muitos pontos de vista, mas nunca sobre o ponto de vista artístico, no meu modo de encarar a questão.

A falha artística do slide ou diapositivo a cor, resume-se, penso eu, em dois erros gritantes e muito comuns aqui entre os sócios da National Photographic Society. Eles são: 1 — Conservar o corte, na maioria das vezes, anti-artístico, do formato 35 mm., tal como o diapositivo é recebido da casa que o manda revelar. 2 — Falta de estudo e portanto, ignorância completa das regras que regem a harmonia das cores, num trabalho de arte. Se o arranjo dos valores numa foto preto e branco não é fácil, o que dirá num trabalho a cores digno realmente do nome de trabalho de arte. Creio mesmo que um diapositivo artístico, de uma paisagem a cores, na qual o artista não pode intervir no arranjo e seleção das cores, deve ser coisa bem rara. Porém no caso de retratos e natureza morta, o caso é diferente, pois além de poder intervir na composição e iluminação, baseado nos princípios gerais que regem também a fotografia preto e branco, o fotógrafo pode dispor do arranjo harmônico das cores e assim acho que muita coisa boa pode ser feita.

Porém o meu interesse sempre foi pelas provas ou cópias a cores. Aqui o caso apresenta-se diferente e com grandes possibilidades artísticas, ao meu ver. Como se sabe as provas a cores podem ser divididas em dois grandes grupos, a saber:

1 — Provas a cor baseadas em transparências (diapositivos) a cor. São as chamadas fotografias em cores naturais.

2 — Provas em cor baseadas num negativo preto e branco, incluindo neste segundo grupo as fotos coloridas a mão.

— 8 —

No primeiro grupo, considerado por muitos, como as provas unicamente fotográficas, no que eu discordo, vi aqui na América do Norte, provas feitas em Ansco Printon, feitas pelo Kodak Dye Transfer, Kodak Wash-off Relief e ultimamente vi demonstrações do processo Carbro Tricrômico e da última novidade, o processo Larjachrome.

Nesses processos, do primeiro grupo, alguma intervenção pode ser feita pelo artista, para melhorar o arranjo final dos valores e harmonia das cores no quadro que deseja criar. Porém do que vi até agora, sob o ponto de vista artístico, salvam-se quase que exclusivamente as naturezas mortas e os retratos.

Parece-me que a maioria dos trabalhos comerciais feitos aqui são em Printon e alguns também em Dye Transfer. Vi em Printon uma exposição de um sócio da National Photographic Society, feita num dos edifícios da Smithsonian Institution. Na minha modesta opinião, a maioria das ampliações eram puramente documentárias, pois o nosso amigo gosta de paisagens e copia em Printon (muito bem, diga-se de passagem) o que o diapositivo a cores lhe dá. Cores boas, sem dúvida, porém com um desequilíbrio de valores e de harmonia, que davam um aspeto vulgar as cópias que vi na Smithsonian.

Neste mesmo edifício e no mesmo lugar, há um Museu de Fotografia e nele, na parte dedicada a fotografia a cores, há uma exposição permanente, de provas em Printon e Dye Transfer, em 30x40, feitas na Ansco e na Kodak, realmente muito boas. O interessante é que é quase impossível distinguir as provas feitas pelos dois processos e daí devemos concluir que quando as provas são tecnicamente bem feitas, ambos os processos dão bons resultados.

Nos processos tricrômicos de reprodução, além do Dye Transfer aqui muito usado, usa-se também o Carbro Tricrômico. Assisti, em Novembro último, no Baltimore Camera Clube, a uma demonstração muito interessante do referido processo. A demonstração foi feita pelo Dunn, o tal do livro sobre processos a cores naturais: "Natural Color Processes". O homem é um técnico de mão-cheia. Até agora nunca havia visto uma pessoa trabalhar com tanta certeza do resultado a obter como o velho Dunn. E, note-se bem, num processo de reprodução tricrômico, em que as manipulações são múltiplas e respondendo a milhares de perguntas que choviam da assistência, como é costume aqui. O processo dá provas bem bonitas e é per-

manente, pois usa pigmentos coloridos em vez de côres de anilina, como no Printon e Dye Transfer. Estes pigmentos estão hoje em dia muito mais aperfeiçoados do que ha alguns anos passados.

Durante a demonstração havia também uma exposição de trabalhos do Dunn, feitos pelo Carbro Tricrômico. Na maioria, creio mesmo que todos, eram ou naturezas mortas ou **table-tops** ou retratos. Havia algumas excelentes, como obras de Arte. Vi um retrato de velho ótimo, com gradações de tonalidade e côres no rosto como ainda não havia visto em retratos a côr. Creio que estes resultados são, em parte, devido as manipulações corretivas que o artista pode exercer em cada uma das múltiplas fases do processo de reprodução, coisa aliás, que o Dunn demonstrou ligeiramente, na referida reunião do Baltimore Camera Clube.

Nos processos em côres naturais, ainda portanto no primeiro grupo acima referido, a última novidade é o processo Larjachrome e eu mesmo assisti a uma demonstração aqui em Washington, e até agora a única feita na National Photographic Society. O processo, á primeira vista, parece loucura, mas no entanto funciona. Não sei se ele terá grande aceitação, pois como se verá adiante, o diapositivo a côres é sacrificado e é ele que vai dar a copia em Larjachrome. O processo consiste em traços gerais no seguinte: 1 — O diapositivo é preso temporariamente a um suporte em papel pelo lado da emulsão. 2 — O conjunto papel e diapositivo é colocado num liquido, cuja finalidade é separar o diapositivo da base em que está preso. Assim fica-se com o diapositivo colado apenas no papel suporte temporário. 3 — Depois o conjunto diapositivo e papel é colocado num

liquido, cuja finalidade é fazer expandir, crescer, a gelatina do diapositivo e ao mesmo tempo solta-la do papel temporário. É interessante ver a gelatina do diapositivo crescer do dobro, ficando portanto com uma área quatro vezes maior do que ela era antes. Com diapositivos 6x9, tem-se no final provas 12x18, e assim por diante. 4 — A transparencia expandida é apanhada na ponta do dedo e transferida para uma banheira com agua e na qual está o suporte final de papel especial previamente mergulhado num banho que o habilita a prender permanentemente a gelatina do diapositivo. O diapositivo é aberto com cuidado e por meio de um pincel os bordos são afastados sobre o papel, debaixo d'agua e o processo finaliza fóra d'agua afagando suavemente a gelatina do diapositivo para fazer desaparecer algumas bôlhas d'agua e deixa-la em perfeito contacto com o papel.

O processo é simples, feito á luz do dia e dura cerca de 15 minutos. Como o diapositivo cresceu muito a gelatina ficou naturalmente muito mais delgada e assim o diapositivo que era para ser visto por transparencia pode agora ser apreciado por **luz refletida no papel branco que lhe serve de base**. A prova assim obtida pode agora ser cortada e a composição melhorada. O retoque pode ser feito com anilinas, como numa prova comum em preto e branco. Já há a venda estojos com os preparados e os papéis especiais para o processo. O sacrificio do diapositivo pode ser evitado fazendo copias ou por contacto ou por ampliação, cópias a côr, já se vê.

Por hoje já é bastante. Continuarei na próxima carta, com os processos de cópias a côr do segundo grupo, isto é, partindo de um negativo preto e branco. Até lá.

CARTAS DE WASHINGTON

JANEIRO DE 1950

JOSÉ OITICICA Fº. - (F.C.B.)

Como havia prometido em minha última carta continuarei a falar sobre as provas ou cópias a cores em papel, partindo de um negativo preto e branco, a respeito da fotografia a cores que sempre muito me interessou, pois no meu modo de ver, as referidas provas ou cópias podem ser de real mérito artístico e quase sempre refletem de modo inequívoco a personalidade artística do autor.

Antes, porém, de entrar no assunto e falar no que vi aqui nos Estados Unidos, quero deixar bem claro que eu considero como prova fotográfica (isto é, capaz de ser julgada e aceita num Salão de Arte Fotográfica) qualquer prova cuja origem foi uma **imagem fotográfica** em preto e branco ou em cor. Assim para mim são provas fotográficas não só os bromóleos, as gomas, os carvões, processos que hoje em dia ninguém mais discute se são ou não fotográficos, como também as provas a cor, originárias de negativos preto e branco, nas quais o colorido é colocado e interpretado pelo artista. São portanto para mim, provas fotográficas a cor, não só os bromóleos a cor, os carvões e gomas a cor, como também e por razões análogas, as provas a cor baseadas em viragens seletivas, os processos especiais como por exemplo o **Flexichrome** (do qual falarei abaixo) e também as provas coloridas a mão.

Tratemos um pouco das provas coloridas a mão. A base de tais provas é uma imagem fotográfica e para mim, se os bromóleos a cor por exemplo, são considerados provas fotográficas, não vejo motivo para que as provas coloridas a mão não o sejam. É bom notar ser muito mais difícil modificar o aspeto fotográfico de uma prova colorindo-a a mão do que tratando-a como um bromóleo a cor. Os bromóleos a cores e as provas coloridas a mão são de real valor artístico, quando bem executados e não vejo razão, repito, para aceitando-se um, não se aceitar o outro, como provas fotográficas.

Vejo com prazer que os Salões Norte Americanos já estão banindo dos seus convites o clássico "não são aceitas provas coloridas a mão". Alguns nada dizem a este respeito, como por exemplo o de Baltimore do ano passado e o pessoal do Baltimore Camera Club explicou-me que fora proposital a omissão e que qualquer processo fotográfico seria aceite inclusive as provas coloridas a mão. Outros são mais explícitos, como por exemplo o de Rochester 1950: "Pictorial-Open to Pictorial Pho-

tographs of any type in Monochrome or color". No convite do Salão de Pittsburgh de 1950 lê-se também: "Prints in monochrome or color, by any process, are eligible". O mais interessante é que no convite enviado aos membros da Color Division da P. S. A., para as competições de provas a cor, "Color Print competition" lê-se: "Four prints may be entered in the competition. They may be mounted or unmounted, no large than 14x17, and by any color process (including hand colored)". O grifado, que é meu, em nossa língua quer dizer: "**incluindo as coloridas a mão**", o que no meu entender é sinal de progresso e de libertação da Arte Fotográfica.

Ainda a respeito das provas coloridas a mão quero contar o seguinte fato, que se passou comigo. Logo após minha chegada aqui por estas bandas, no Outono de 1948, visitei a redação da conhecida revista "The Camera", cujo editor é o não menos conhecido J. S. Rowan. Na ocasião em que lá estive o Rowan e outros estavam julgando as provas a cor da competição anual de 1948. Havia lindas provas a cor nas paredes e uma delas, uma natureza morta, chamou-me particularmente a atenção, pelo colorido harmonioso, pela gradação das meias tintas e a bela disposição das tonalidades. Perguntei ao Rowan qual o processo usado. Ele sorrindo (creio porque eu não desconfiara nem de longe do processo empregado) disse-se: "Foi o melhor processo até agora descoberto para provas a cor. Esta prova foi colorida a mão, com tintas a óleo". Fiquei boquiaberto e acreditei ainda mais nos reais méritos artísticos e fotográficos das provas coloridas a mão. Na realidade as melhores provas que vi nas paredes do "The Camera" eram provas cuja origem fora um negativo preto e branco e cuja cor fora colocada pelo artista como melhor lhe pareceu.

Além das provas coloridas a mão, vi aqui na América do Norte, dois processos muito interessantes e que talvez, os puristas considerem mais fotográficos do que o processo do colorido a mão:

Um dos processos é o **Flexichrome**, processo já há muito conhecido, porém recentemente (fins de 1949) aperfeiçoado e lançado no mercado pela Kodak. Assisti recentemente a uma demonstração do referido processo na National Photographic Society e achei-o de véras interessante. É muito fácil o manejo e controle das cores e o resultado é sempre seguro, depois que

o filme está preparado para receber as cores. No número de Fevereiro da revista "Modern Photography" há uma descrição bem detalhada do Flexichrome. Resumirei, rapidamente, para os leitores do Boletim no que consiste o processo. O material sensível usado é um filme cuja gelatina pode ser separada da base e transportada para um papel suporte final. Após expôr e revelar o filme, ele é lavado em um banho de ácido acético a 2% e a gelatina solúvel, não afetada pela luz durante a exposição no ampliador, é lavada em água quente, formando-se assim uma imagem em relevo. Esfria-se o filme em água fria e clareia-se a imagem com um clareador especial, segundo a Kodak. Assim a gelatina tem em relevo uma imagem invisível. Agora vem a parte interessante do processo. Coloca-se a gelatina assim com a imagem invisível, sem prata, pois ela foi fixada e lavada após o clareador, num banho chamado Modelador. Este banho é, parece-me, um segredo, porém parece ser uma anilina especial, preta. Após cinco minutos no banho modelador a imagem aparece como antes, com todas as meias tintas e detalhes, porém é agora uma imagem em relevo e em tinta, sem prata, e com a interessante propriedade de reagir às cores de anilina proporcionalmente às gradações de tintas e meias tintas de que ela é formada. Daí para diante o processo consiste em retirar a gelatina em relevo do filme base e transferi-la para o papel suporte final. Aí, depois de seca, está apta a ser colorida com as cores de anilina vendidas pela Kodak. É de pasmar a flexibilidade do processo, pois as cores são colocadas de qualquer modo nas regiões desejadas, pois a emulsão só absorve o que ela pode e em proporção ao agente modelador, o qual por sua vez é uma réplica exata da prata que havia na imagem original. Com um mata-borrão limpa-se o excesso e se houve algum erro é só passar outra côr por cima e ela substituirá a côr que havia sido posta primitivamente. Os resultados são muito interessantes e provas de real mérito artístico podem ser obtidas com o processo.

No número de Dezembro do Boletim da "Color Division" da P. S. A. há a seguinte nota, que aqui vai traduzida: "O novo processo Flexichrome está produzindo vencedores. Cerca de um terço das provas vencedoras na "Color Print Competition" de Novembro foi feita por este processo". E mais adiante: "Os processos a cores apresentados foram "dye transfer", "carbó", flexichrome, "imbibition", colorido a mão, e "printon". Notícia interessante, não acham?"

Os únicos inconvenientes do processo são: o preço, que apesar de não ser exces-

sivo, é bem puxado e o mistério de que é cercada a teoria do processo. Nada conseguí saber a respeito das drogas usadas e assim é preciso comprar tudo da Kodak. E para os brasileiros talvez haja o maior de todos os inconvenientes: a falta de material.

O outro processo a que me referi antes, é relativamente simples, bem simples mesmo, barato e o material creio ser fácil obter no Rio e S. Paulo. É o processo com viragens seletivas, com cores de anilina, "selective dye toning", como dizem por aqui. As viragens são locais e feitas diretamente a mão, sem necessidade de proteger as diversas regiões com vernizes ou cola de borracha. Creio que o processo já tem sido usado e é na realidade o já bastante empregado em diapositivos e agora adaptado ao papel. Recentemente (Outubro de 1949), vi uma bela demonstração feita pelo C. P. Taylor, no Baltimore Camera Club e o pessoal lá por Baltimore acha ter sido o Taylor quem primeiro empregou o processo no papel. Fiquei tão entusiasmado com a demonstração do Taylor, com as belas provas a côr feitas por ele e pelo processo em apreço, que logo que achei um tempinho vago pús mãos á obra e já executei algumas provas a côr de um negativo preto e branco, que numa cópia também preto e branco pouco interesse apresentava. O pessoal aqui em Washington, que viu uma das cópias, parece que gostou. Não sei porém se por amabilidade, e para tirar a prova, vou enviar algumas para os Salões que aceitam provas a côr. O processo do Taylor foi publicado, no mês passado, na revista "The Camera" para Fevereiro. Para os leitores do Boletim vou resumir o processo e de tal modo que aqueles que quiserem podem desde já começar a experimentar.

Começar por uma prova em preto e branco bem feita, como se fosse acabada para salão ou concurso. Trabalhar com as viragens locais como se fosse tintar as provas, com um pouco de algodão enrolado na ponta de um pequeno bastão de madeira. O algodão não deve estar encharcado com a viragem e sim meio húmido. Para isto após mergulhar o algodão na viragem ele é enchuto ligeiramente num mata-borrão. Passar de leve o algodão nas partes desejadas, pois a ação é química e completamente diferente do colorido a mão, e mais simples sem dúvida. A prova preto e branco deve estar bem húmida. Nunca trabalhar numa prova seca. Cuidado com as viragens enquanto as tintas não forem fixadas, pois elas saem com certa facilidade ao serem molhadas. Após completo o

(Conclue na pág. 23)

CARTAS DE WASHINGTON

Fevereiro, 1950.

José Otiteica F. - (F. C. B.)

Tratarei na carta de hoje da organização dos clubes fotográficos aqui de Washington e em geral nos Estados Unidos.

Uma das características gerais na organização dos clubes fotográficos aqui na América do Norte, principalmente nas grandes cidades ou em áreas em volta de grandes cidades, é haver um certo número de clubes reunidos em torno de uma organização central chamada na linguagem daqui "Council of Camera Clubs", que na nossa língua seria "Conselho dos Clubes Fotográficos". Esta organização parece, á primeira vista, revelar dois fenômenos contraditórios: **espírito de separação** — diferentes clubes fotográficos — e **espírito de reunião** — congregação em torno de uma entidade central — chamada de Conselho. Mas ao meu vêr, esta organização não apresenta aspetos contraditórios, porém ao contrário, ela é o reflexo de um fator psicológico de grande importância na vida norte-americana. É o fator — **Cooperação**.

Os clubes nascem porque os americanos que trabalham numa mesma companhia, que vivem numa mesma região e têm a mesma mania, (o mesmo "hobby"), sentem a necessidade imediata de trocarem idéias, de **se reunirem** com a idéia de que "da discussão nasce a luz". É o puro espírito da cooperação agindo. E o mesmíssimo fenômeno age na formação dos Conselhos, pois os clubes dispersos numa região, alguns muitos pequenos, pouco poderiam fazer ao se tratar de grandes empreendimentos em pról da mania comum. E outra vez sob o poder da cooperação, funda-se o Conselho, com a participação dos diversos clubes.

Para ilustrar o que disse acima passarei a concretizar a vida dos clubes aqui em Washington. Note-se, antes de tudo, que Washington (e arrabaldes) é, relativamente, uma cidade pequena, com menos de um milhão de habitantes.

O número de clubes fotográficos que dão publicidade ás suas reuniões é de 20 atualmente. Alguns muito pequenos, outros grandes. A seguir tratarei de alguns clubes com comentários que parecem-me de certo interesse para nós brasileiros.

O clube mais antigo aqui de Washington, fundado em 1914, é o "Chesapeake & Potomac Camera Club", atualmente com 35 sócios e com um Salão Anual em Junho. Mas, sabem quem são os sócios? São os empregados da companhia telefô-

nica daqui de Washington. Imaginem só a Light no Rio ou em S. Paulo com o seu clube fotográfico.

Um clube interessante é o "Washington Camera Forum", fundado ha 10 anos. Sabem como o "Camera Forum" resolveu o problema da séde? Reunindo-se mensalmente nas várias casas dos sócios. Assim cada mês uma casa é escolhida e lá se faz a reunião, com competições, discussões, etc. Simples, não acham?

Como Washington é a séde do Governo ha uma série de clubes compostos com elementos das diversas repartições governamentais. Sei de cinco clubes nestas condições: "Agriculture Camera Club", composto com 30 membros do Departamento de Agricultura; "Agriculture Movie Makers", também com pessoal do Departamento da Agricultura, porém cuidam exclusivamente de cinema; "Naval Research Lab Camera Club", composto com o pessoal do laboratório da Marinha, possuindo laboratório próprio cedido pela Marinha, mas equipado pelos sócios; "Post Office Dept. Camera Club", mantido pela último o "Photographic Seminar", associação beneficente dos Correios e por

Vou me deter um pouco no "Photographic Seminar". É um clube que faz parte da "Graduate School at the Department of Agriculture", e os seus sócios, só podem ser os alunos que tiveram pelo menos um curso de Fotografia na "Graduate School". O que é a "Graduate School"? É uma escola mantida pelo "Department of Agriculture", fundada ha 28 anos e atualmente com cerca de 300 (sim senhores, trezentos) cursos diferentes e 5000 (cinco mil) alunos. A escola é dividida em Departamentos e os Departamentos em Divisões. Os cursos de fotografia fazem parte do "Department of Technology", juntamente com os cursos de desenho técnico e os de pintura. A divisão em que está a fotografia chama-se: "Division of Technical Arts". A "Graduate School" mantém 9 cursos de fotografia e o clube "Photographic Seminar" de que falei acima. Aqui vão os nomes dos cursos: "Popular Photography" (4 meses); "Fundamentals of Photography 1" (4 meses); "Practice of Photography 2" (4 meses); "Practice of Photography 1" (4 meses); "Fundamentals of Photography 2" (4 meses); "Color Photography 1 — Camera Techniques" (4 meses); "Color Photography 2 — Printing Techniques" (4 meses); "Advanced Color Photo-

graphy Theory": Portrait Photography" (1 ano); Estendi-me um pouco sobre os cursos de fotografia pois julgo o assunto de máxima importância para nós brasileiros, pois já é tempo de vermos como os daqui tratam o assunto "fotografia". Vejam bem: uma escola de fotografia mantida pelo Governo. Quando teremos o mesmo por aí? Creio firmemente que poderíamos fazê-lo muito bem e, ao meu ver, talvez melhor.

O clube daqui com maior número de sócios é a "National Photographic Society", da qual já me elegeram Membro Associado, creio que por distração. A N. P. S. tem cerca de 300 sócios e querem saber de uma: não tem sede. Reunem-se duas vezes por mês no Auditório aqui do Museu e com grande número de sócios presentes. Falarei em outra carta dos programas, competições, etc.

E querem saber de mais uma: ha um clube fotográfico, o "Fotocraft Club", só para gente de côr, vindo logo abaixo da N. P. S., com cerca de 150 sócios, com estúdio e laboratório próprios. Reunem-se 4 vezes por mês e com ótimos programas. O clube faz parte da "Y. M. C. A." (Associação Cristã de Moços) para as pessoas de côr. Claro que eu posso, se quiser, assistir, como convidado, às reuniões do "Fotocraft", assim como vejo pessoas

de côr assistindo às reuniões da N. P. S. Claro também que o "Fotocraft" faz parte do Conselho de Clubes.

O segundo clube de cinema dos Estados Unidos está aqui em Washington, é a "Washington Society of Amateur Cinematographers", com cerca de 210 sócios e um boletim próprio.

Somando o número de sócios destes 21 clubes, tem-se um total, atual, de cerca de 1097, incluindo os clubes de cinema. Já é alguma coisa, não acham? São estes clubes com os seus mil e tantos sócios que deram origem ao "Washington Council of Camera Clubs", que foi organizado para servir aos referidos clubes quando se tratam de problemas gerais e que dizem respeito aos mesmos. Assim o "Salão Internacional de Washington" é mantido e dirigido pelo Conselho, com a colaboração de todos os clubes.

Creio que dei uma pálida idéia do poder de reunir-se de que é dotado o americano do norte. Está na "massa do sangue". E o pessoal aqui fica admirado quando falo do Bandeirante com sua sede própria, mais de 700 sócios, etc., etc. E perguntam logo: e os outros clubes de S. Paulo (cidade) e do Rio, são também assim? Bom, acho que aqui é bom parar....

CARTAS DE WASHINGTON

(Continuação)

trabalho fixam-se as cores num banho de ácido acético glacial a 2%. Neste banho as cores tomam mais brilho e nele devem permanecer de uns cinco a dez minutos. Lave-as uns cinco minutos em um filete de água corrente. Se as cores forem julgadas muito brilhantes é fácil suavizá-las deixando em água pura por longo tempo ou mais rapidamente, passando a prova numa solução a 10% de Koldak colora a prova imediatamente, com a emulsão para baixo, num mata-borrão, enxugue bem e recolocar de novo na solução de ácido acético. Eis as Fórmulas para preparar as viragens:

Solução ferricianeto de potássio.

Ferricianeto 1,7 gramas
Água para 100 cc.

Base para as viragens.

Acetona 7,5 cc.
Sol. ferricianeto acima 7,5 cc.
Ácido acético glacial 5 gotas
Photo-flo ou Aerosol (pode ser dispensado) 2 gotas
Água para 60 cc.

Composição das viragens.

Comprar um ou mais cadernos da Kodak Transparent Water Colors e 12 vidros de 60 cc. cada um. Em cada 60 cc. da base acima desmanchar 1 (uma) folha inteira do caderno de cores de anilina da Kodak, exceto para as seguintes cores:

Amil claro ½ folha apenas.
Sépie brown... 2 folhas
Amarelo claro . 2 folhas
Amarelo escuro 2 folhas mais um pedacinho de vermelho, para fazer laranja. Experimentar até obter a cor de laranja desejada.

E agora tratem de sujar as mãos de tinta e enquanto isto, vou ficando por aqui e até a próxima carta.

ANEXO 5 - JOF na I Convenção Brasileira de Arte Fotográfica. BFC. Ano V, nº 56, dez. 1950.





Vemos aqui os Srs. José Oiticica F.^o e Clovis de Brito, do F. C. Brasileiro, Dr. Roberto Vianna Rodriguez do F. C. do Espírito Santo e Plínio S. Mendes, representante do F. C. do Paraná e da Soc. Fluminense de Fotografia.

ANEXO 6 - BFC. Ano V, nº 54, out. 1950.

“FLASH... ADAS”

Sempre que se oferecer a ocasião, e numa daquelas reuniões que se tornaram famosas pelo espírito de camaradagem e confraternização que as caracterizam, os “novos”, após um período de “iniciação”, são definitivamente integrados na grande “família bandeirante”.

Frédérico Soares de Camargo, uma das revelações do último Salão, não é propriamente um novo, mas ainda não havia participado de uma dessas reuniões e, presente ao jantar com que os bandeirantes comemoraram a inauguração do IX Salão, não escapou, é claro, à cerimônia consagradora.

José Oiticica Filho, um dos mais notáveis valores da arte fotográfica brasileira foi o “oficiante”, acolitado pelo infatigável Palmerio, e sob as vistas atentas de Ciro Cardoso, C. Pugliesi e F. Albuquerque.

Não resta a menor dúvida que, com as qualidades que possui e com tal “padrinho”, Camargo será daqui por diante um dos mais perigosos concorrentes de nossos concursos e salões...



ANEXO 7 - FILHO, José Oiticica. Os brasileiros no IX Salão Internacional de São Paulo. BFC, ano V, nº 54, out. 1950.



FLAGRANTES DO IX SALÃO — 1) Os destacados bandeirantes, Da. Menha Polacow e casal Ludovico Mungioni, em animada "crítica... 2) O Sr. Eduardo Bizzarri, representante do Sr. Consul Geral da Itália e do Instituto Cultural Italo-Brasileiro, acompanhado de nosso Presidente, percorre a esplendida mostra que durante 31 dias atraiu cerca de 120.000 visitantes.

Os Brasileiros no IX Salão Internacional de São Paulo

JOSE OITICICA FILHO

Ao regressar da América em fins de Julho do corrente ano, tinha em mente o firme propósito de assistir à inauguração do nono Salão de S. Paulo e por duas razões imperiosas. Primeiro movia-me a saudade dos colegas em Arte Fotográfica do Bandeirante que há tempos não via e dos quais sempre guardei as melhores recordações dotados que são de grande espirito de camaradagem e, consequentemente, de notável compreensão democrática dos problemas e das dificuldades da Arte Fotográfica no nosso Brasil. Segundo, ainda não vira um Salão sequer em S. Paulo. Parecia-me incrível que eu, interessado como sou pela Arte Fotográfica, ainda não pudera dar um pulo a S. Paulo, para, naquele ambiente de amizade que é o Foto-cine Clube Bandeirante, conhecer pessoalmente um Salão Paulista.

Mas desta vez lá fui eu e não me arrependi. Além do Salão, muito vi e aprendi entre os meus amigos de São Paulo. A sede própria, fotos e mais fotos e muitas e muitas outras coisas.

Mas por hoje vamos ao Salão.

Boa impressão tive eu, apesar da seleção, segundo os membros do Juri, não ter sido fácil, pois o nono Salão veio logo após o oitavo que fôra transferido e portanto o número de provas recebido foi muito abaixo dos recebidos em Salões anteriores. Boa impressão, dizia eu. Bem equilibrado e com assuntos e concepções diversas, se bem que o modo de tratar e apresentar certos assuntos, na minha opinião, não estava a altura de um Salão Internacional. Mas esses casos eram muito poucos e em nada desequilibravam o Salão.

E quais as minhas impressões? Minhas impressões dos brasileiros somente. Elas vão na base do que eu sinto como Arte e com Tolstoi, costumo compreendê-la e senti-la como uma atividade humana cujo propósito é a transmissão a outros dos mais altos e melhores sentimentos atingidos pelo homem. E tudo isto sem preconceitos contra os chamados modernistas ou "pesquisadores" (termo que aplicado à Arte é

interessante e que conheci em S. Paulo). Assim, vamos aos de casa.

As melhores impressões do Salão eu as recebi de LORCA, SOUSA LIMA, GASPARIAN e KLEEMAN, entre os brasileiros que são os que estão na berlinda. Vamos pois, primeiro a eles.

Com um dos mais interessantes quadros do Salão, "Le diable au corps", LORCA parece-me um pesquisador, não só com o quadro acima, como com "Chuva na janela", interessante e bem concebido. "Le diable au corps" que parece ser um bom exemplo de solarização, tem tudo e alguma coisa mais de um bom quadro pictórico. Assim tenho a lamentar ter o Juri aceito de LORCA dois dos outros quadros apresentados por este artista: "Pano" e principalmente "Cênas quotidianas", quadro de reportagem banal e mal apresentado, com pruridos de tema social. Ou o Salão é de Arte Fotográfica ou de reportagem, e reportagens há de alto senso pictórico ou de bela apresentação. Desculpe-me LORCA, mas isto aqui é de amigo para amigo e com o único intento de vê-lo cada vez mais alto como grande expressão, que já é, da Arte Fotográfica no Brasil.

Tomo depois SOUZA LIMA. Meus parabens. Três quadros equilibrados, de ótima execução, sobressaindo-se "Garota de Petty" tecnicamente primoroso e "O espectro da rosa" de bela concepção e execução.

GASPARIAN com "Libertas quæ sera tamen" nos deu uma primorosa natureza morta, bem executada e um dos ótimos quadros do Salão. "Pão e vinho" do mesmo autor muito bom, também. Por isto, como no caso de

LORCA, fiquei triste com o Juri, por ter aceito "Rosas" do mesmo autor, quadro evidentemente muito fraco em qualquer mostra de Arte Fotográfica.

E agora KLEEMAN. Merece muitos parabens pelo seu quadro "Eliane Lage". Boa pesquisa no tema retrato. Não sei o que mais gosto, se a concepção arrojada, se a iluminação, se a bela execução ou se a interessante composição. Um bom quadro realmente. E os seus três outros quadros são também muito bons com o mesmo arrojado de pesquisa e acabamento, porém não os coloco a mesma altura do "Eliane Lage".

AGOSTINELLI ótimo com "A espera", de linhas modernas e boa composição.

CACCURI Jr. tem um bom quadro com "Saveiros", que melhoraria se o primeiro plano não fosse tão claro, deixando os reflexos do ceu, mais claros do que o próprio ceu.

CAMARGO com "Sonata ao luar", expôs e executou bem uma bela concepção, que um Juri apressado talvez custe a compreender. Parabens CAMARGO.

CASTRO FILHO, com "Ritmo" apresentou um bom exemplo de design e boa técnica de viragem.

CERVELINI com "In vitro" pareceu-me um bom pesquisador. Bom quadro, apesar do tema não ser novo. Mas que tema será novo?

ARMANDO FERREIRA, deu-nos "Recanto de Atelier" interessante como ideia, porém um pouco fraco na execução. Acho que o quadro ficaria bem melhor abaixando o tom de uma es-

Francesconi, Fiori e Otsuka foram os dedicados bandeirantes que "montaram" o IX Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, cuja seleção esteve a cargo de Nuti, e de Salvatore, Polacow, Valenti e Albuquerque, que aparecem no cliché ao lado comentando uma das provas.



tátua branca, pequena, ao fundo, que incomoda um pouco o observador.

FREITAS, com "Estacionamento" explorou um tema em moda, porém foi feliz. Que tal alguém no caminho do primeiro plano?

Com LANDAU, em "Descanço", o Foto Clube Brasileiro, representou-se dignamente no Salão. Muito boa composição e notável concepção. LANDAU revelou-se bom pesquisador e meus parabéns.

KOJRANSKI, com "Melancolia marítima", explorou o conhecido tema do barco e da água. Boa água, porém o barco parece-me um pouco deslocado na composição. Ou será pesquisa?

MORALES FILHO em "Meditação" expôs um quadro simpático. Foi esta minha primeira impressão. Que tal se o tom do primeiro plano fosse abaixado? Medite nisto (sem trocadilho) e veja se tenho ou não razão.

MUNIZ, um outro do Rio, explorou a HOGAN um motivo marinho "A espuma a sotavento", muito boa, que melhor ficaria sem a corda desfocada do primeiro plano. Um pequeno retoque e o quadro ganharia muito.

NASCIMENTO JUNIOR, expôs quatro quadros, dos quais dou preferência ao "Espectro do planeta", no qual se revelou como bom compositor e artista de ideias. O seu "Malandro" é bom. Mas, parece um malandro? Prefiro o seu "Auto retrato" e não gostei da "Margarida" como mostra de Arte.

OTSUKA, com "Reflexo", explorou o tema da rua molhada e o fez com muito sucesso, com gradações das meias tintas excelentes.

SATO, com "Esmerilhão" deu-nos um ótimo exemplo de como se pode fazer Arte com assunto documentário. E que bela técnica. O seu "Fé" é também bom, mas, ao meu ver, é um caso em que maior gradação nas sombras daria maior realce ao quadro.

VACCARI, expôs belo quadro de flores em "Copos de leite", muito superior ao outro, de idêntico tema, intitulado "Crescendo".

E sobre os membros do Juri, todos brasileiros? Aqui vai a minha opinião, a "pedido geral". Em primeiro lugar coloco ALBUQUERQUE, com o seu "Dramas da vida", tema social e bem executado, apesar da pesquisa na com-

posição quase jogar fóra do quadro o automóvel à direita, de luzes acesas. Digo quase, porque ele se mantém no quadro e daí o valor da pesquisa e da novidade. Dos dois retratos de ALBUQUERQUE, prefiro sem dúvida "Sex Appeal". De NUTI, escolhi "Redes", tema batido, mais sempre bem-vindo. O quadro de NUTI não é fóra do comum, mas a composição é boa e o quadro é agradável. SALVATORE, abaixo de suas possibilidades, apresentou uma pesquisa com "La Cathedrale Engloutie". Mas será que sem ler o título seja possível entender a prova? Fui e sou contra a subordinação do assunto ao título. Assim POLACOW, outro membro do Juri, subordina quase sempre, os seus assuntos aos títulos, trocando-os mesmo, como no caso de sua prova "Porão", na qual o público e com mais razão qualquer entendido vê dois gatinhos. Lido o título **pesquisa-se, pesquisa-se** e acaba-se descobrindo o tal porão. YALENTI, também, muito abaixo de suas possibilidades, salva-se ao meu vê, com "Confidentes", o velho tema dos postes telegráficos, porém bem composto e de um acabamento técnico impecável. O seu "Zig-zag" não é mau e como "design" modernista é um bom exemplo, apesar de achar não ser uma obra artística digna de um YALENTI, de "Paralelos e diagonais" e de "Alerta" e de tantos outros belos quadros que ví nos Salões anteriores aqui no Rio. Desculpa-me, mas isto aqui é "conversa em família", não é mesmo? E foi com a condição de usar de franquesa que me abalancei a escrever a presente crônica.

E para terminar: o que houve com os nossos artistas do Rio? Só vimos LANDAU, CALHEIROS e MUNIZ. E o pessoal da Fluminense? Segundo dados que colhi com os organizadores do Salão eles não enviaram provas. O que houve? Será que o conhecidíssimo Salão de S. Paulo não é um bom Salão porque não distribui prêmios? Julgar-se da importância de um Salão indagando se ele distribui ou não prêmios é, na minha opinião, um palpite e um palpite infeliz. Mas isto já é outra história, já são outros "quinhentos cruzeiros".

★ Aperfeiçõe-se na arte fotográfica, participando dos concursos internos do Clube ★

ANEXO 8 - FILHO, José Oiticica. Reforçando os pingos nos ii. BFC. Ano V, nº 58, março 1951.

Reforçando os pingos dos ii

José Oiticica Filho

Introdução.

No número de Outubro de 1950, do Boletim Foto-cine, publicado pelo Foto-cine Clube Bandeirante, nas páginas 20-22, fiz uma crítica intitulada: "Os Brasileiros no IX Salão Internacional de S. Paulo", a qual acabei assim: "E para terminar: o que houve com os nossos artistas do Rio? Só vimos Landau, Calheiros e Muniz. E o pessoal da Fluminense? Segundo dados que colhi com os organizadores do Salão eles não enviaram provas. O que houve? Será que o conhecidíssimo Salão de S. Paulo não é um bom Salão porque não distribui prêmios? Julgar-se da importância de um Salão indagando se ele distribui ou não prêmios é, na minha opinião, um palpite e um palpite infeliz. Mas isto já é outra história, já são outros "quinhetos cruzeiros".

Assim terminei de caso pensado, pois causara-me espécie e a muitos outros colegas, uma entrevista de F. Aszmann, Diretor Técnico da Fluminense, sobre a vitória da S. F. F. no Salão Internacional de Salzburgo. Eis alguns dos tópicos da citada entrevista: fala Aszmann (grifos meus): "A Sociedade Fluminense de Fotografia, via de regra, se abstém de mandar fotografias, ou manda um pequeno número, para os salões de pouca repercussão, para se concentrar forte e decisivo, com grandes coleções, nas exposições onde a vitória coletiva ou particular venha elevar o nome do Brasil, colocando-o entre os países mais adiantados na arte fotográfica". E mais adiante, dando a sua opinião sobre a importância de um Salão diz: "Os salões sem prêmios não proporcionam ao expositor ou ao clube um sucesso concreto". E a seguinte verdade: "Por melhores que sejam as fotografias que mandemos para esses salões, elas ficam restritas à repercussão entre visitantes do salão, sem a menor divulgação, sem a menor publicidade pelo mundo". Mais adiante compara, capciosamente, o clássico e conhecido "London Salon" com o Salão de Salzburgo.

NOTA D A R.

Não obstante constar do frontespício do nosso Boletim que "as opiniões expandidas em artigos assinados correrão sempre por conta de seus autores", o órgão informativo da Soc. Fluminense de Fotografia, em seu último número (17), para nossa grande surpresa, publica algumas notas e uma carta de um Sr. Ademir Gomes de Deus onde, a guiza de resposta a uma pergunta formulada em artigo assinado por José Oiticica Fº, e por nós publicado, investe com uma série de inverdades, não só contra esse renomado artista — sem favor algum, um dos mais altos expoentes e mais "legítimos" valores da arte fotográfica brasileira — como, também, contra o F. C. Bandeirante, e seu Salão.

O fato é profundamente lamentável. Mas, fieis à nossa norma de conduta, não vamos responde-las. O Sr. Gomes de Deus, é pessoa absolutamente desconhecida nos meios fotográficos, artísticos ou culturais do país ou fóra dele, e portanto, sem credenciais que nos levassem a dar-lhe alguma atenção, além de demonstrar o mais completo desconhecimento do movimento fotográfico brasileiro. Ademais, jamais descereamos a polémicas de tal natureza ou a discussões de ordem pessoal, estéréis e inadequadas à orientação sempre elevada do F. C. Bandeirante.

Os competentes, os que possuem espírito de observação, e análise, os que nos conhecem e acompanham as atividades do F. C. Bandeirante e os princípios de rígida honestidade, lealdade e cooperação que sempre os nortearam, os que estão ao par do movimento fotográfico brasileiro interna e externamente, esses saberão dar o devido valor a tais comentários que tresandam ciúme e despeito pelas realizações vitoriosas e prestígio sempre crescente do F. C. Bandeirante. Sobre confortadoras têm sido já as palavras de solidariedade e apoio que temos recebido de outras entidades co-irmãs e figuras destacadas da Arte Fotográfica no Brasil.

Contudo, por dever de ética, não podemos recusar abrigo à defeza — resposta, serena e documentada, de José Oiticica Fº, aos ataques desferidos.

Ora, ao ler tal entrevista, que comentarei no decorrer de meus artigos e sabendo que a S. F. F. não enviara provas para S. Paulo, fiz a pergunta, citada acima, no final de minha crítica, não levemente, porém com o intuito de chamar à responsabilidade aqueles que dirigem os destinos de clubes fotográficos da importância da S. F. F..

Nada afirmei, apenas perguntei e a resposta veio. Ao voltar de Belo Horizonte, após o Carnaval, encontrei um telegrama de solidariedade e revolta de meu amigo e colega Djalma Gaudin, contra artigos publicados na Revista Cine Fotográfica, ano 2, número 17, 1951 (sem data do mês), órgão da S. F. F.. Pedi ao Djalma o citado número e lá achei o seguinte: nas páginas 4 e 5 há um artigo intitulado "Colocando os pontos nos ii" de autor anônimo, o qual procura responder à minha pergunta, sem no entanto mencionar meu nome; nas páginas 24 até 26 há uma carta de Ademar Gomes de Deus (ilustre desconhecido nos círculos fotográficos), na qual sou posto na berlinda, por causa de minha pergunta e na página 26 uma resposta (também anônima) ao Gomes de Deus, na qual meu nome é citado.

Antes de começar os meus comentários a respeito dos artigos da revista da S. F. F., quero deixar bem claro o meu credo a respeito de Salões com ou sem prêmios. Não sou desfavorável a um ou outro tipo de salão, apesar de achar que o salão sem prêmio ainda é o melhor, pois acho que a meta de um verdadeiro artista qualquer que ele seja, fotógrafo ou não, é o seu **trabalho, a sua mensagem de**

arte, e não simples fatos materiais. O mais emocionante, para mim, num catálogo de Salão, é ver os nomes de brasileiros entrelaçados com o de outros artistas de diferentes partes da Terra, numa demonstração insofismável de que as nossas mensagens de arte foram compreendidas, assim como as de nossos irmãos de outras plagas. E quando o **aspecto de competição desaparece, ainda mais estreita é a união.**

Isto para mim é que é patriotismo, patriotismo são, de ver meu nome junto ao do Brasil, entre os nomes de outros artistas e de outros Países, democraticamente nas mesmas condições de igualdade. E o patriotismo **são começa por casa, feito por nós mesmos, entre nós mesmos, e com os nossos artistas, com as nossas concepções de arte, com os nossos esforços** e auscultando em mesa redonda, democraticamente, lealmente, sem falsos líderes, **as nossas aspirações.**

Com este credo em mente, vou tratar de reforçar os pontos que a revista da S. F. F. colocou nos ii, pois como ela os colocou, acham-se invisíveis aos olhos daqueles que lutam com lealdade e responsabilidade pela grandeza da Arte Fotográfica no Brasil.

Apresentando minhas credenciais

Muito contra a minha vontade e minha índole, sou obrigado a mostrar ao público brasileiro que se interessa pela fotografia, quais as minhas credenciais e o que tenho feito pela fotografia em minha Pátria, pois minhas atividades fotográficas parecem ser mais conhecidas no exterior no que em minha própria Terra.

Quero que fique bem claro que a minha finalidade, em assim proceder, não é mostrar que sou o melhor de todos, que sou o líder, muito ao contrário, é para mostrar apenas que há um brasileiro, **entre outros**, cuja mensagem de arte por este nosso Planeta é acatada e compreendida e por isso mesmo, vem fazendo uma propaganda

real do nome de sua Pátria. Infelizmente o velho provérbio de que "a prata de fora é melhor do que a nossa" ainda se aplica aqui entre nós, e assim, como segunda finalidade, o que se vai seguir servirá para responder a trechos da revista da S. F. F., principalmente da carta do Gomes de Deus.

Minha classificação mundial em salões internacionais. Tirada do American Annual of Photography, autoridade mundialmente reconhecida, volume 65, para 1951, pag. 199. (Período de 1 de Julho de 1949 até 30 de Junho de 1950. Última classificação).

(13) José Oiticica Filho —
salões em que figurei 61
trabalhos aceitos 124
Sou o único verdadeiro brasileiro na lista.
Mesmo anuário, pag. 200.

Clas.	Ano Inicial	Classificação em cinco anos de atividades.		1946-47	1947-48	1948-49	1949-50	Total
		1945 - 1946	Salões - Provas					
27	1944	4	9	7	42	77	61	120
Único brasileiro da lista.								
								61
								124
								185
								363

Prêmios. Salões internacionais, exceto quando dito o contrário.	
1945 - S. F. F. Salão regional. 1.º prêmio, em preto e branco	(1)
2.º prêmio, em preto e branco	(2)
Menção honrosa, em preto e branco	(3)
1946 - S. Paulo, 2.º prêmio, Taça Edgard Batista Pereira	(4)
1946 - Chile, 3.º prêmio, certificado	(5)
Menção Honrosa, certificado	(6)
Menção Honrosa, certificado	(7)
1947 - Tres Arroyos, 5.º prêmio, taça "Mejoral" e certificado	(8)
Prêmio "Mejor obra extranjera", plaqueta e certificado	(9)
1947 - Concurso do American Photography, Menção Honrosa, uma assinatura	(10)
1948 - Três Arroyos, "Gran Prêmio de Honor", plaqueta e certificado	(11)
Prêmio "Mejor obra extranjera", medalha e certificado	(12)
1948 - Mendoza, Menção Honrosa	(13)
1948 - Focus (Amsterdam), Plaqueta	(14)
1948 - National Photographic Society, 6.º Salão Anual, "Grand Honor", emblema e fita	(15)
"Honorable mention", emblema e fita	(16)
1948 - Evansville (U.S.A.), "Honor Award", emblema e fita	(17)
1948 - Luxemburgo, Diploma	(18)
1948 - Northwest, U.S.A., "Honorable Mention", certificado	(19)
"Honorable Mention", certificado	(20)
"Honorable Mention", certificado	(21)
1949 - Revista "The Camera", 3.º prêmio Concurso Mensal, 25 dolares e certificado	(22)
1949 - Washington, D. C., "Award of Merit", diploma	(23)
1949 - S. F. F., Diploma	(24)
1949 - Photographic Society of América, Título de "Three Star Exhibitor" e respectivo Diploma, por já ter exposto 32 trabalhos diferentes com um total de 265 aceitações	(25)
1949 - Focus (Amsterdam), Plaqueta	(26)
1949 - Salão "Photography in Science", Washington, D.C., Honorable Mention, Diploma	(27)
1949 - Bruxelas, "Diplome d'Honneur"	(28)
1949 - S. F. F., disputa do Prêmio Edmundo Macedo Soares, Medalha de Bronze	(29)
Nota: Ainda não recebida.	(30)
1950 - San Diego, U.S.A., "Honorable Mention", fita	(31)
"Honorable Mention", fita	(32)
"Honorable Mention", fita	(33)
1950 - Gent, Bélgica, Diploma	(34)
1950 - National Photographic Society, Título de "Fellow N. P. S."	(35)
1950 - National Photographic Society, 7.º Salão Anual (local), "Honor Print", emblema e fita	(36)
"Honor Print", emblema e fita	(37)

Na presente lista não estão comutados prêmios de concursos mensais de clubes fotográficos.

Menções Honrosas, constantes de catálogos, sem prêmios, salões Internacionais; 1947 - New York (P.P.A.); 1947 - Columbus, Ohio; 1947 - Northwest, U.S.A.; 2 menções; 1947 - Chicago, U.S.A.; 1948 - Newport, U.S.A.; 1948 - Northern California, U.S.A.; 1949 - Springfield, U.S.A.; 1949 - Kalamazoo, U.S.A.; 1949 - Hartford, U.S.A.; 1949 - Washington, D. C., U.S.A.; 1949 - Columbus, U.S.A.; 1950 - Seattle, U.S.A.; 1950 - Ashville, U.S.A.. Total 14.

Reproduções de fotografias minhas em Catálogos de Salões: 1943, Uruguaia "The dancing light"; 1945, S. F. F., "Heliconia bra-

siliensis"; 1946, Detroit, "O kiosque"; 1946, Foto Clube Buenos Aires, "O kiosque"; 1946, S. Paulo, "O kiosque"; 1947, Portugal, "O kiosque"; 1947, S. F. F., "Pôr de sol na Gávea", sem nome no catálogo; 1947, S. Paulo, "Remember"; 1948, Portugal, "Manhã mistica"; 1948, São Paulo, "Estudo"; 1948, Náutica; 1948, São Paulo, "Em repouso"; 1949, National Phot. Society, "Em repouso"; 1949, Springfield, "O kiosque"; 1949, Seattle "Grandeur"; 1949, Barcelona, "Recolhendo a rede"; 1949, Washington, D. C., "Paine! decorativo"; 1950, Dinamarca, "Nuvens de Maria Angu"; 1950, S. Paulo, Estado de Composição; 1950, Barcelona, Trabalho no asfalto. Total 18.

Reproduções de fotografias minhas em revistas fotográficas: 1946 (Outubro), Amateur Photographer, "O kiosque"; 1946 (Novembro) Correo Fotografico Sudamericano, "O kiosque"; 1947 (Março), Iris, "O kiosque"; 1947 (Março), The Camera, "O kiosque"; 1947 (Julho), Correo Fotografico Sudamericano, "O kiosque"; 1947 (Dezembro), Correo Fotografico Sudamericano, "Em repouso"; 1948 (Janeiro), Fotocamara, Argentina, "Remember"; 1948, (Março), Capa do Correo Fotografico Sudamericano, "Em repouso"; 1948 (Maio) American Photography, "O kiosque"; 1948 (Setembro), "O kiosque"; 1949 (Outubro), Circular Agrupacion Fotografica de Cataluna, "Recolhendo a rede"; 1949 (Novembro), Scientific Monthly, "Genitalia", trabalho científico; 1950 (3 Dezembro), The Sunday Star, "Dramático". Total 13.

Referências aos meus trabalhos ou às minhas atividades fotográficas públicas em jornais ou revistas fotográficas: 1945 (Dezembro 1, pag. 16), Correo Fotografico Sudamericano; 1946 (Março 15, pag. 8), C. F. S. A.; 1947, The Miniature Camera Magazine, Inglaterra. Não conheço o original.; 1947 (Fevereiro, pag. 55, Boletim Foto Cine; 1947 (Março 15, pag. 8), C. F. S. A.; 1947 (Maio, pag. 2), Boletim Foto Cine; 1947 (Maio, pag. 56) Iris; 1947 (Junho 15, pag. 24), C. F. S. A.; 1947 (Mês?) El Mercurio, diario chileno. Não conheço o original; 1947 (Julho 15, pag. 22), C. F. S. A., com o título "Los que prestigian a la fotografia Latinoamericana"; 1947 (Outubro 1, pag. 9), C. F. S. A.;

1947 (Novembro 10, pag. 9), C. F. S. A.; 1947 (Dezembro 1, pag. 11), C. F. S. A.; 1948 (Março 15, pag. 26), C. F. S. A.; 1948 (Fevereiro, pag. 14), Boletim Foto Cine; C. F. S. A.; 1948 (Setembro, pag. 355) Focus, Amsterdam; 1949 (Mês?, pag. 4) Circular Agrupacion Fotografica de Cataluna; 1950 (Setembro, pags. 21 e 23) Boletim Foto Cine; 1950 (Outubro 1950, pag. 28); 1950 (Dezembro, pag. 20, 21 e 23) Boletim Foto Cine; 1951 (Mês?, pags. 4-5, 24-26) Revista Cine Fotografica, núm. 17.

Artigos sobre fotografia publicados por mim:

- 1947 - A silhueta em arte fotográfica, Boletim Foto Cine, Maio de 1947, pag. 2.
- 1947 - Notas sobre a viragem a selênio, Iris, Abril de 1947, pag. 24-26.
- 1947 - Impressões do 3.º Salão Fluminense Anual de Arte Fotográfica, Iris, Maio de 1947, pag. 54-56.
- 1949 - Cartas de Washington, Boletim Foto Cine, Novembro de 1949, pag. 10, 27.
- 1949 - Cartas de Washington, Boletim Foto Cine, Dezembro de 1949, pag. 8-9.
- 1950 - Cartas de Washington, Boletim Foto Cine, Fevereiro de 1950, pag. 6-7, 23.
- 1950 - Cartas de Washington, Boletim Foto Cine, Março de 1950, pag. 7-8.
- 1950 - Os Brasileiros no IX Salão Internacional de S. Paulo, Boletim Foto Cine, Outubro de 1950, pag. 20-22.

O que dizem os números

Para responder a trechos da carta do Gomes de Deus vou ter necessidade dos números que passarei a transcrever abaixo, e cujo fito não é pôr em cotêjo dois clubes de fotografia no Brasil, porém restabelecer a verdade dos fatos, tão deturpada anda, por causa de uma propaganda irresponsável e desleal, que procura prejudicar aqueles que trabalham com afinco e lealdade pelo progresso da Arte Fotográfica entre nós.

Consultando os dados do **American Annual of Photography**, vol. 65, para 1951, acabado de aparecer, nos dados referentes ao Brasil e para um período de três anos, achei os resultados que seguem nas tabelas abaixo: Elas

mostram o número máximo de salões nos quais o pessoal do Foto-cine Clube Bandeirante teve trabalhos aceitos e o número total de provas aceitas. O mesmo para o pessoal da Sociedade Fluminense de Fotografia. No quadro da S. F. F., separei os salões e as provas em dois grupos; um com Aszmann e outro sem Aszmann, pois não sei quando Aszmann começou a enviar provas pela Fluminense e por outro lado fica bem clara a influência de Aszmann na Fluminense. Como se vê nos quadros abaixo parece ter sido ele de grande auxílio para a Fluminense nesta questão de salões e assim quero deixar aqui, neste particular, os meus parabens a F. Aszmann.

Foto-cine Clube Bandeirante

1 - Julho - 1947 até 30 - Junho - 1948	Máximo de salões	Trabalhos aceitos
1 - Julho - 1948 até 30 - Junho - 1949	17	273
1 - Julho - 1949 até 30 - Junho - 1950	14	344
	16	420

Sociedade Fluminense de Fotografia

1 - Julho - 1947 até 30 - Junho - 1948	Máximo de salões	Trabalhos aceitos
	Com Aszmann 4	Com Aszmann 28
	Sem " 3	Sem " 16
1 - Julho - 1948 até 30 - Junho - 1949	Com Aszmann 17	Com Aszmann 58
	Sem " 7	Sem " 16
1 - Julho - 1949 até 30 - Junho - 1950	Com Aszmann 22	Com Aszmann 184
	Sem " 16	Sem " 126

NOTA: Nos quadros acima não estão computadas os trabalhos de minha autoria. Os únicos salões argentinos que figuram no "Anual" são os do Foto Clube Buenos Aires e o do Foto Clube Argentino.

Agora até o próximo artigo, no qual comentarei os artigos da revista da S. F. F.

a) José Oiticica Filho.

ANEXO 9 - FILHO, José Oiticica. Reforçando os pingos nos ii (II). BFC. Ano V, nº 59, abril 1951. (+ fotografia com Annemarie).

Reforçando os pingos dos ii

JOSÉ OITICICA FILHO

2.^a P A R T E

Estatística ?

Entre as tolices que o Gomes de Deus escreveu e que a revista da S. F. F. publicou, é deveras lamentável o que o nosso G. de Deus chama de "estatística". Quero lembrar aqui ao G. de Deus que sou formado em Engenharia pela nossa ex-Politécnica, hoje Escola Nacional de Engenharia. Assim sei o que é Estatística. G. de Deus **colhe uns dados** dos catálogos dos salões Bandeirante, de um modo capcioso, sem o menor senso do que se chama em Estatística de **colheita de dados** e tira conclusões lá de sua cachola.

Ora, qualquer análise estatística sobre **juízo** baseada em dados de catálogos, é falha por dois motivos principais:

1 — Raramente se sabe (e é o caso dos catálogos de S. Paulo e da S. F. F.) o total de trabalhos que **cada concorrente** enviou e o **total de concorrentes de cada clube**. O que se sabe é o número de **trabalhos aceitos** e o total de **concorrentes aceitos**.

2 — É impossível levar em conta nos dados estatísticos o fator psicológico, subjetivo, que vai na mente de **cada juiz** ao rejeitar ou não determinado trabalho.

Comentários sobre o motivo 1 — Vamos, baseados em tabelas numéricas, fazer "estatística à G. de Deus" e mostrar os absurdos a que tal tipo de "estatística" conduz.

Segundo a tabela publicada na primeira parte do presente trabalho e tirada de fonte insuspeita — o American Annual of Photography — mostrei que em três anos o total de trabalhos aceitos em salões Internacionais foi para os Bandeirantes de 1037 e para o pessoal da Fluminense (com Aszmann) foi de 270. A moda do G. de Deus deveríamos concluir que o

"nível artístico do Bandeirante é mais de quatro vezes superior ao da S. F. F.". Claro que para os mais avisados a tabela não exprime nada disto, porém uma coisa é certa: o pessoal do Bandeirante está trabalhando com mais afinco e **enviando mais trabalhos** aos salões do que o pessoal da Fluminense e como ultimamente o **Bandeirante só envia 2 trabalhos de cada associado** conclui-se que há mais Bandeirantes trabalhando do que Fluminenses. Mas há algum mal nisso? Claro que não e competia à Diretoria da S. F. F., se mais atenta, se mais esclarecida, fazer da atividade patriótica dos Bandeirantes um motivo de incentivo para os seus e não vir com infantilidades pela sua revista.

Querem outra amostra de "estatística à G. de Deus"? Pois lá vai. Percorrendo a tabela da página 199 do American Annual of Photography para 1951, vê-se que eu tive trabalhos admitidos em 61 Salões Internacionais e não há outro brasileiro legítimo na lista, a não ser Aszmann (que não é brasileiro) com 22 Salões. A "la G. de Deus" o que concluir? Que eu sou o melhor fotógrafo do Brasil e que sou quase três vezes melhor do que o Aszmann. Claro que a conclusão é capciosa, errada e nada significa. Mas pergunto eu, não foi exatamente o mesmo que fez o G. de Deus na sua engraçadíssima "estatística" publicada levianamente pela revista da S. F. F.?

Quero aqui, de passagem, chamar a atenção que o mesmo se aplica aos comentários, sobre os Salões Norte Americanos, na carta de Malfatti, publicada pelo Boletim do Bandeirante de Julho de 1950, página 20. Referindo-se à esta carta, a revista da S. F. F., número 11-13, página 17, com ela concorda e diz textualmente que Malfatti demonstrou "alto espírito estatístico". Ora, o que não há na carta de Malfatti é Análise Estatística e as suas conclusões pecam pela base. Entre as várias

causas da grande aceitação de Americanos do Norte nos seus próprios Salões Internacionais está o **grande número** de estadunidenses que enviam trabalhos para os seus salões. No último período registrado pelo American Annual o número de exibidores Norte Americanos **aceitos** nos 101 Salões Internacionais foi de 475 e note-se bem **só os aceitos**. Nos 101 salões acima referidos apenas 36 foram nos Estados Unidos, deixando uma margem de 65 Salões Internacionais para salões estadunidenses.

Comentários sôbre o motivo 2 — Como pode, uma Análise Estatística, levar em conta o fator psicológico das reações individuais dos membros dos júris, de Salões de Arte, ante um determinado trabalho que lhes é apresentado para julgamento? Ao que eu saiba até agora isto não foi possível e assim, qualquer conclusão a respeito de resultados de julgamento, baseada em catálogos de salões ou quaisquer outras tabelas numéricas, não tem um sentido real.

Creio não haver dúvida nenhuma que as **reações estéticas**, de juizes de trabalhos de Arte, são individuais, não objetivas, dependentes de fatores vários, de cuja análise e enumeração não cuidarei aqui. Apenas, para exemplificar, ilustrarei o que foi dito acima com alguns exemplos bem elucidativos.

Como primeiro exemplo seja o meu trabalho, bem conhecido, cujo título é "O kiosque". Até o presente o referido trabalho já foi aceito em 78 Salões Internacionais. É portanto uma obra consagrada. Pois bem, houve alguns Salões nos quais "O kiosque" foi rejeitado, cinco, se minha conta não falha. Como saber, como adivinhar as reações dos juizes que não aceitaram "O kiosque"? Seguindo a moda da Diretoria da S. F. F. ou do G. de Deus eu deveria deixar de enviar trabalhos para os Salões que rejeitaram "O kiosque", pois por "uma interpretação de arte" eles rejeitaram uma obra, de minha autoria, já aceita em 78 outros Salões. Claro que nunca pensei em tal, pois tal modo de agir não tem a menor parcela de bom senso.

Como segundo exemplo seja o trabalho do Aszmann, denominado "Serpentina", trabalho também com pré-

mios, reproduzido em catálogos, inclusive em catálogo Norte Americano. Pois bem, no Salão Internacional de Washington, em 1950, assisti com surpresa, a rejeição unânime do trabalho citado de Aszmann. Que concluir? Que era um julgamento parcial? Absolutamente. Que os juizes eram ignorantes? Absolutamente, pois foram artistas conhecidíssimos nos círculos fotográficos internacionais. Quais pois as reações, dos três juizes, perante a obra de Aszmann? Incognita, que tabela numérica alguma poderá revelar.

E os exemplos poderiam se multiplicar a vontade. Todo exibidor conhece este fenômeno, de trabalho aceito, premiado em determinado salão e rejeitado em outro.

Assim, como falar de Estatística, como condenar **determinados salões**, sem levar em conta que não é o salão que julga os trabalhos, porém entes humanos, cada um com o seu ego próprio, cuja reação estética final será aceitar ou rejeitar o trabalho cujo julgamento lhe é pedido?

A razão da Fluminense

A vista do que disse acima, nota-se que a razão da Fluminense de não enviar trabalhos aos Salões dos Bandeirantes é deveras lamentável.

Na revista da S. F. F., número 17, 1951 (sem data do mês) páginas 4 e cinco, um autor Anônimo, dá as razões porque a Fluminense deixou de enviar trabalhos ao Salão Bandeirante. Qual a razão? Querem saber? Pois pasmem de espanto e de tristeza: porque os júris dos Salões Bandeirantes têm rejeitado trabalhos enviados coletivamente pela Fluminense!! Diz o autor Anônimo que os trabalhos são rejeitados "em massa", que "são fotografias premiadas em vários salões" e assim por diante, sem dados concretos de espécie alguma, **prejulgando o julgamento** que iria ser feito em São Paulo!!

Aqui vai um trecho do tal artigo para que o leitor julgue: "Não chegaremos ao ponto — longe de nós esta suposição — de classificar os júris paulistas de parciais, mas apenas por uma interpretação de arte". É bonzinho, não é... como tolice. Analisem

a frase, por favor: os jurís não são parciais, porém rejeitam os trabalhos da Fluminense, apenas por "uma interpretação de arte". Mas, pergunto eu, como é que um juri aceita ou rejeita um trabalho? é ou não interpretando a mensagem de Arte que lhe foi enviada para ser julgada? É uma frase sem sentido, a frase acima do autor Anônimo. Porque? Porque no decorrer do seu artigo nota-se que a razão única da Fluminense é não aceitar o julgamento que os juizes Paulistas fazem dos trabalhos que a Fluminense para lá envia, isto é, porque o julgamento de S. Paulo não é como a Fluminense queria que fôsse. Esta é que é a verdade, apesar de triste, apesar de lastimável.

O autor Anônimo joga sobre a Diretoria da S. F. F. uma grande responsabilidade, a de estar orientando pessimamente os seus associados que querem realmente trabalhar e concorrer a Salões Internacionais. Então o motivo de haver provas rejeitadas em determinado Salão (e sempre as há, em qualquer Salão) é motivo para que para lá não mais se enviem trabalhos?

Ao contrário, uma Diretoria bem avisada, deveria insistir com seus sócios para continuarem a enviar trabalhos, cada vez melhores, cada vez em maior número, até se imporem no determinado Salão. Lembro-me aqui, de um fato passado há tempos no Foto Clube Brasileiro. Numa das reuniões semanais um sócio pediu a palavra e verberando críticas feitas a trabalhos Brasileiros, na Argentina, pedia que os sócios do Foto Clube Brasileiro não mais enviassem trabalhos para lá. Repliquei imediatamente, dizendo que ao contrário, se crítica havia aos nossos trabalhos é porque assim os tinha achado o crítico em questão e o que nós deveríamos fazer era mandar sempre mais e melhores trabalhos para os Salões da Nação Irmã. E tenho hoje a satisfação de ver que a razão era a minha, pois os trabalhos dos Brasileiros são hoje bem aceitos e bem criticados nas revistas fotográficas da Argentina. O direito de crítica é livre, é um dos fundamentos da pura Democracia. Ao criticado compete tirar da

crítica que lhe é feita o melhor partido, aceitando-a ou não de acôrdo com as suas reações e concepções estéticas.

Uma Diretoria bem avisada deveria chamar a atenção de seus sócios para o fenômeno da rejeição de trabalhos, mostrando-lhes que a rejeição de trabalhos deve ser sempre esperada, em qualquer percentagem, levantando assim o ânimo de seus associados e lhes ensinando a verdadeira ética de exibidores de Salões de Arte.

E tudo isto é tanto mais lastimável quando se trata de um Salão Brasileiro, Internacionalmente conhecido. E assim a Diretoria da Fluminense, que tanto se vangloria de seu patriotismo, apoia entre os seus sócios o boicote ao Salão Bandeirante. Contra isto eu me revolto e lanço daqui o meu protesto veemente contra tais atos, que no final das contas, só fazem é enfraquecer o progresso da Arte Fotográfica no Brasil.

a) José Oiticica F^o.

NOVOS SÓCIOS

O Foto-cine Clube Bandeirante, na sua campanha de imprimir maior desenvolvimento á cine-fotografia nacional, vem de obter a adesão ao seu quadro social de mais os seguintes aficionados, aos quais desejamos boas vindas e votos de real progresso: inscrições ns. 826, Heinz Knoedgen; 827, Luiz Prudente Correa; 828, José Maria Assumpção; 829, Claudio Fouly, de Colatina, Espírito Santo; 830, Wolfgang Hohenlohe-Oehringen; 831, Olívio de Lucca; 832, Dr. Octaviano A. Galarsa, de Santo André; 833, Waldomiro K. Dias; 834, Berel Bin; 835, Edmundo Focci; 836, Joaquim da Silva Mendes; 837, Andrés Araujo; 838, Ary Guaycurú de Carvalho; 839, Raymundo Mortari; 840, Alexander T. S. Jung; 841, Wenceslau Raszl; 842, Antonio de Oliveira Prado; 843, Heladio A. Candido Gomes; 844, Julio G. de Andrade Arantes; 845, Dr. Jayme Americano; 846, André Araujo, de Atibala; 847, Renzo Augusto Guérin; 848, Newton Fiori; 849, Alberto Semin; 850, Dulce G. Carneiro, de Atibala; 851, Elias Pedro Nasser, de Belém, Pará; 852, Adolpho Burdmann; 853, Dino Gondolo; 854, Luiz Bevilacqua; 855, Manoel Ferreira de Freitas e 856, Roberto Salgado Ferreira.



FIGURAS DESTACADAS da fotografia-artística sul-americana encontraram-se na séde social do F. C. Bandeirante por ocasião da visita de Annemarie Heinrich. No feliz flagrante acima vemos a festejada intérprete argentina e José Oiticica Fº, do Rio de Janeiro, entre José V. E. Yalenti e Aldo A. de Souza Lima, ambos de S. Paulo. (Foto G. Lorca)

ANEXO 10 - FILHO, José Oiticica. Reforçando os pingos nos ii (III). BFC. Ano V, nº 60, abril 1951.

Reforçando os pontos dos ii

José Oiticica Filho

P A R T E 3 (Conclusão)

Haverá mesmo razão de queixa?

Como mostrei nos artigos anteriores, principalmente no segundo, não se justifica o boicote de um Salão Brasileiro por uma entidade fotográfica Brasileira, pelo simples fato das fotografias dos seus sócios serem rejeitadas no referido salão. Como viram, as causas de rejeição são várias e impossíveis de serem analisadas em simples tabelas de dados.

Apesar de tudo isso, resolvi saber ao certo, o que estaria acontecendo com os trabalhos da S. F. F. nos salões do Bandeirante. Assim pedi e obtive da Diretoria do Bandeirante uma relação dos trabalhos enviados pela Fluminense, nos **três últimos anos** em que concorreram ao dito salão Internacional, isto é, 1947, 1948 e 1949, com as aceitações e rejeições anotadas.

Fiquei deveras espantado com os dados que me enviou o Bandeirante e pergunto a mim mesmo: haverá realmente, lealmente, razão de queixa da Fluminense? Passarei a expor e analisar sucintamente os dados que me foram fornecidos, para que o leitor julgue, por si mesmo, como se contam as coisas e como a atual Diretoria da S. F. F. anda má avisada na orientação da sociedade que dirige.

Antes, porém, desejo chamar a atenção dos que me lêem, para as seguintes afirmações da revista da S. F. F., referida em meus artigos anteriores (ano 2, número 17, pags. 4-5; 24-26), ao falar dos trabalhos de seus sócios rejeitados em S. Paulo: "Embora muitas destas fotografias sejam premiadas em **vários Salões de outras Nações**, em S. Paulo, elas, quasi sempre, são rejeitadas..." (grifo nosso). Na carta do desconhecido e "sabido" Gomes de Deus, há este trecho: "Saberá o Sr.

Oiticica que em 1949, a S. F. C. (sic) concorreu em 33 Salões e Exposições de 15 Países e o **nível de aceitação de nossas fotografias, foi magnífico?**" (grifos nossos).

Se as afirmações acima da S. F. F. e do G. de Deus fossem verdadeiras (não o são, conforme mostrei nos meus artigos anteriores), deveria a S. F. F. possuir **uma plêiade de exibidores internacionais**. Porém, os trabalhos destes exibidores, **não foram enviados** aos salões do Bandeirante, de acôrdo com os dados que possuo e a que me referi linhas atrás.

Julgue o leitor. Em 1947 a S. F. F. enviou para S. Paulo um total de **32 trabalhos, de 9 autores**, sendo na ocasião, **4 autores apenas, conhecidos internacionalmente**, conforme registra o American Annual of Photography. Três destes autores com um total de 12 trabalhos tiveram 10 trabalhos aceitos. O quarto autor, teve os seus **4 trabalhos rejeitados**, porém a sua classe internacional era realmente fraca: 1 trabalho para 1 salão. Os outros 5 autores não tinham seus nomes inscritos em catálogos internacionais.

Eis o resumo de 1947: **32 trabalhos; 9 autores (4 internacionais); 10 trabalhos aceitos; 22 rejeitados. Porcentagem de aceitação: 31,2%. Porcentagem de aceitação total do salão Bandeirante: 34,9%. Qual o motivo de queixa?**

Si somente os **quatro autores internacionais** tivessem enviado trabalhos para o salão Bandeirante de 1947, sabem qual seria a porcentagem de aceitação? **Seria de 62,5% !!**

Vejamos 1948. **Autores 5 (3 internacionais); total de trabalhos 23 (não contamos o trabalho de um autor, já enviado e aceito em 1947, sob nome diferente). Aceitação total: 7 traba-**

lhos dos três autores internacionais e um deles ainda bem fraco nos salões internacionais. Dois principiantes não tiveram trabalhos aceitos. **Porcentagem de aceitação para 1948, para a S. F. F.: 30,4%. Porcentagem de aceitação total do salão Bandeirante, para 1948: 36,7%.**

Porcentagem de aceitação para os internacionais da S. F. F., em 1948: 41,1% !!

Agora o celebre ano de 1949. **Autores enviados pela Fluminense 19 (10 internacionais, dos quais 6 tiveram trabalhos aceitos). Total dos trabalhos enviados 54 (não contamos o trabalho de um autor já enviado em 47, desta vez com o mesmo nome). Aceitação total da S. F. F.: 9 trabalhos. Porcentagem de aceitação da S. F. F., em 1949: 16,6%.** Fraca, realmente, dirá o leitor e eu concordo. Agora sabe o leitor qual a **porcentagem total de aceitação para o salão Bandeirante em 1949? Foi apenas de 20,7% !!** Como concluir? Salão com seleção muito rigorosa ou os trabalhos enviados estavam realmente fracos para um salão internacional? Creio que ainda neste caso não há motivo para queixa!

E motivo de queixa não deveria haver nunca de uma Diretoria cônica de suas funções perante os seus sócios. Caberia a esta Diretoria dizer: tivemos uma porcentagem baixa de aceitação, porém a porcentagem total de aceitação do salão também foi baixa, quase igual a nossa e realmente enviamos trabalhos de principiantes (cerca de 25); vamos continuar a trabalhar e para o ano tentaremos fazer melhor figura; e deveremos sempre prestigiar o salão Paulista, pois não só é um salão internacional, como também, antes de tudo, é um salão patrocinado por um clube Brasileiro, portanto nosso irmão de lutas e ideais!! Isto deveria dizer uma Diretoria cônica de suas funções perante seus sócios, repito.

E para acabar esta história de porcentagens, seria interessante que a S. F. F. publicasse uma lista completa dos seus exibidores que participaram de Salões Norte Americanos e Canadenses, com as aceitações, para que ficasse bem clara a tal "estatística" de 40% de aceitações em Salões Norte Americanos.

O trabalho dos Bandeirantes

Como acabei de mostrar acima e como mostrei nos artigos anteriores, nota-se nitidamente que o pessoal do Bandeirante está trabalhando mais e com mais vontade do que o pessoal da Fluminense. Daí a maior aceitação dos trabalhos do Bandeirante nos salões internacionais e também ("a fortiori", poderíamos dizer) nos próprios salões de S. Paulo.

Sabem os leitores quantos trabalhos foram inscritos nos **Concursos Internos** do Bandeirante só em 1950? Pois passem: **765 trabalhos, de 76 sócios.** Qual o clube Brasileiro que apresenta tal índice de atividade?

E pelo que tenho visto lá, os trabalhos mensais mostram uma ânsia incontida de crear algo de novo, a tal "pesquisa", termo que os Bandeirantes empregam com toda a propriedade para aqueles que procuram avançar, pensando e experimentando com emoção.

É pois de admirar que de tantos trabalhos mensais, que de tanta atividade (nunca vista entre nós), uma pequena porcentagem de 5% ou mesmo 10%, sejam obras de salão? E participam dos Concursos Mensais não só os que começam, como também os avançados, como Albuquerque, Souza Lima, Lorca, Nelson Rodrigues, Gasparian, Otsuka, Barbara Mors, Yalenti, Nuti, Polacow, Salvatore e outros.

E note bem o leitor e fiquem alertas os meus colegas Cariocas e Fluminenses, o concurso "Estímulo" acabado de realizar-se em S. Paulo, por iniciativa do Bandeirante, para principiantes que não pertencem a clubes fotográficos e que nunca tiveram trabalhos expostos em salões ou concursos, teve resultados inesperados. Mostrou que há, em estado potencial, uma massa bem respeitável de Paulistas, com visão e noção de Arte Fotográfica, o que vem demonstrar como S. Paulo está progredindo em matéria de Fotografia Artística.

E por isto vamos ficar tristes, enciumados? E vamos ter despeito do que se faz em S. Paulo? Só os espíritos estreitos e despidos de Brasilidade pensariam assim.

Salões e exibidores

De toda esta história, mais firme ficou em minha mente, uma classificação que havia adotado para os concorrentes a salões de Arte Fotográfica. Eis a minha classificação:

Classe 1 — Concorrentes principiantes cujas provas são rejeitadas.

- a) os convencidos, que não aceitam rejeições (veja-se comentário abaixo);
- b) os que aceitam rejeições e procuram melhorar (veja-se classe 3).

Classe 2 — Concorrentes avançados, já com boa aceitação nos salões internacionais.

- a) os convencidos, que não admitem rejeições (veja-se comentário abaixo);
- b) os que aceitam rejeições, sabendo que os juizes são humanos e portanto, sujeitos, cada um deles, aos seus pensamentos e ideais de Arte, que não são, necessariamente, os do concorrente (veja-se classe 3, abaixo).

Classe 3 — Concorrentes normais.

- a) Classe 1 (b).
- b) Classe 2 (b).

Comentários: Os concorrentes da classe 1 (a) são os principiantes convencidos, não aceitam críticas, não concordam nunca com os juizes, porém só apresentam trabalhos de uma mediocridade de espantar. Eles são um perigo permanente para o avanço da Arte Fotográfica e de qualquer Arte em geral. Reunem-se em grupos e formam movimentos, chamados de "renovação", querendo convencer que o que eles fazem é que é a verdadeira arte.

Não confundir com os **verdadeiros renovadores**, com os **pesquisadores**, em geral, artistas avançados, de personalidade marcante e normais, que possuindo real talento procuram criar **algo de novo e de belo também**.

Os concorrentes da classe 1 (a) são uma "mina" para os que querem fazer propaganda desleal. E escrevem car-

tas e confeccionam "estatísticas" e "pintam o sete", para se mostrarem, tudo á custa da Arte que deveriam praticar e aperfeiçoar.

Os concorrentes da classe 2 (a), não são muitos, felizmente. São reais artistas, de mérito incontestado, com boa ou ótima aceitação em salões internacionais. Mas têm um complexo: o do **convencimento**. Julgam-se os "tais", julgam-se os líderes; não admitem constatação alguma; quando o "mestre fala, acabou-se". E muitas vezes, o complexo que possuem, vem associado aos pecados do despeito e da inveja. Esquecem-se que são humanos e que seus trabalhos não podem ser perfeitos. Esquecem-se que nem todos os entes humanos, estão sujeitos a serem guiados, cegamente, por líderes.

Quando um destes concorrentes galga a Diretoria de uma sociedade de Arte, bem, nem é bom falar....

A guiza de conclusão

O motivo principal que me levou a escrever os três artigos que ora concluo, foi o pensamento nos meus colegas de todo o Brasil. Quando, no Brasil, funda-se uma Federação Brasileira de Arte Fotográfica, cujo fito principal é **irmanar os Clubes e Sociedades de Arte Fotográfica do Brasil**, os artigos da revista da S. F. F., deixaram-me perplexo e revoltado. E pensei logo nos meus colegas de todo o Brasil. Era preciso um esclarecimento de minha parte e era necessário mesmo que as coisas fossem postas no devidos lugares.

Ao terminar ficarei plenamente recompensado, se o meu trabalho conseguir convencer aos meus colegas, ainda em dúvida, que a **simples rejeição de trabalhos em salões de Arte Fotográfica**, principalmente num salão Brasileiro, **não deve ser motivo de ressentimentos ou boicotagem do respectivo salão**.

Ao contrário, deve ser motivo para mais afinco ao trabalho, mais incentivo à pesquisa e a criação. Deve ser aceita como uma lição e não como um castigo e acima de tudo não deve, nem por sombra, quebrar a harmonia daqueles que cultivam com carinho, com lealdade, a Arte Fotográfica no Brasil.

a) José Oiticica Fº.

ANEXO 11 - Exposição José Oiticica Filho. BFC, Ano VIII, nº 88, abril 1954.

Exposição de José Oiticica Filho



"DANCING LIGHT" (1945)



"MEXINO A JANELA" (1953)



"EM REPOUSO" (1948)



"SIMBÓLICO" (1951)

Iniciando a série de exposições com que o Foto-cine Clube Bandeirante comemorará, durante este ano de 1954, a passagem do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo, foi inaugurada, em fevereiro último, em sua sede social, uma exposição de fotografias de JOSÉ OITICICA F^o, renomado artista-fotógrafo patricio o qual, dias depois ali realizou importante e concorrida palestra.

Dando á sua mostra individual — a primeira que realiza em S. Paulo — caráter retrospectivo, exibiu Oiticica 40 trabalhos, a maioria dos quais já conhecidos do público paulistano pois figuraram nos salões internacionais realizados pelo F. C. C. B.

Não obstante, não é possível deixar de consignar que o magnífico conjunto veio confirmar plenamente aquelas qualidades de artista emérito, a apurada e límpida técnica que, mui justamente, tornaram José Oiticica F^o, um dos mais destacados artistas da fotografia não só no Brasil como no mundo.

Contando com largo círculo de admiradores em S. Paulo, a inauguração da mostra constituiu um verdadeiro acontecimento nos annis bandeirantes, atraindo numeroso público. Foi o expositor saudado pelo Dr. Eduardo Salvatore, Presidente do F. C. C. Bandeirante, tendo em agradecimento, pronunciado a alocução que a seguir transcrevemos:



Flagrantes colhidos durante a inauguração da exposição de José Otília F^o, que vemos no primeiro, em palestra com um grupo de senhoras, e nos seguintes, com J. Lecocq, A. Manarini, A. Florence, P. S. Mendes, A. Moraes Barros, J. Valenti, M. Kanji e A. Nascimento Jr.

"Caros amigos do Foto-cine Clube Bandeirante,

É para mim motivo de enorme júbilo ver inaugurada esta minha exposição individual, aqui, no Foto-cine Clube Bandeirante. E minha satisfação ainda é maior, ao notar ser eu o inaugurador da série de exposições individuais que terão lugar neste mesmo recinto no ano das comemorações do quarto centenário da fundação desta fabulosa cidade de São Paulo.

É com grande emoção que me dirijo a vocês, meus amigos de São Paulo. Com a emoção daquele que sente não ter sido em vão o seu trabalho em busca de uma interpretação estética, por meio da fotografia, do mundo em nosso derredor. Com a emoção de quem sente, como eu sinto, ter sido minha mensagem de arte compreendida por outros que buscam os mesmos ideais.

Não me refiro, nas linhas acima, a uma aceitação total, por parte dos que buscam ideais análogos, do trabalho por mim realizado. Longe de mim tal idéia. Se assim tivesse pensado, teria sido levado à completa estagnação. Teria sido levado ao erro grosseiro de pensar ser eu "o maior do mundo", ser eu "o tal". Teria tido o erro grosseiro de não admitir críticas aos meus trabalhos, de só aceitar o elogio fácil e de afastar a crítica honesta e sincera. Teria cometido o erro enorme de não defender meus trabalhos, de não discuti-los, afastando de antemão qualquer idéia nova a nascer de tais discussões.

Não meus amigos. Sou o maior insatisfeito com a obra realizada. Sei não ter podido enviar em cada trabalho produzido a mensagem estética desejada, porém em cada um deles procurei criar algo, procurei pôr em cada um de meus trabalhos um pouco de minha alma, do meu ego, muitas vezes sacrificando horas de descanso e talvez mesmo, horas do meu ganho cotidiano. Porém sempre insatisfeito, sabendo ser prisioneiro de uma máquina fotográfica teimosa em copiar,

em vez de criar. Sabendo ser prisioneiro de um meio de expressão algo limitado em suas possibilidades como o é uma folha de papel clorobrometo. Dai a minha luta, procurando dominar o meio pela técnica, para poder estampar num retângulo de papel algo de estético de acôrdo, o mais que possível, com o meu Eu Interior. Luta vã, bem sei, a eterna luta do artista, procurando representar por meios materiais um pensamento, uma emoção, coisas da esfera espiritual do homem. E a luta continua e continuará, a eterna luta do espírito procurando dominar a matéria.

Nesta insatisfação com o trabalho realizado, própria do homem que pensa, reside creio, o maior ponto de contacto entre mim e os meus colegas e amigos do Bandeirante. Desde que aqui apareci pela primeira vez, desde que aqui recebi o célebre batismo Bandeirante, ficou-me na alma uma simpatia pelos amigos do Bandeirante. Através dos anos procurando a causa desta simpatia que creio ser mútua, cheguei a conclusão de não ser outra, não a insatisfação de quem procura, eu e vocês, uma meta não atingida e sabida de antemão impossível de atingir.

Desde o meu batismo Bandeirante, ainda do tempo da rua S. Bento, discutimos e continuamos a discutir assuntos relacionados com a arte em geral e em particular com a arte fotográfica. Discussões amigáveis, muitas vezes acaloradas, mas com o fito superior de atingir algo, de levantar uma pontinha do véu do mistério que liga o espírito à matéria. E tais discussões em lugar de me afastarem de vocês, meus amigos, parece que nos aproxima cada vez mais, não necessariamente na aceitação mútua das idéias, porém no sentido de quem se junta na luta e na pesquisa de ideais julgados mais avançados e mais aptos em exprimirem as emoções estéticas do espírito insatisfeito, característico de nossas próprias individualidades.

Característico de nossas próprias individualidades! Sim meus amigos. Sinto

entre vocês e isto também nos aproxima bem e bastante, não haver o domínio de falsos líderes. Sinto haver, aqui no Bandeirante, um respeito mútuo pelo indivíduo em si, como ente que pensa, que quer algo, que não admite líderes ou liderança. O homem que cria e portanto pensa, é essencialmente **ele mesmo**, um indivíduo em si e por si, que marcha sobranceiro em busca da meta a atingir. Não que não admita um mestre, não que não ouça críticas, não que não estude, nada disto. Porém uma vez lançado em busca de uma criação artística ele funde com a chama ardente de seu espírito o material heterogêneo de experiências passadas e presentes e joga na massa em fusão uma parcela da intuição divina existente em cada um de nós e marca indelevel de nossa personalidade.

Na hora em que um grupo submete-se ao domínio de um líder, a criação artística cede lugar, imediatamente, à cópia, à cópia servil, cópia do que o senhor faz, cópia do que o senhor manda que se faça. O impulso creador não admite senhor, não pode ser escravo, é ao contrário um destruidor implacável de ídolos, é um iconoclasta cem por cento.

As linhas acima, meus amigos, encerram sem dúvida pontos de contacto entre nossos pensamentos e daí nossas simpatias mútuas, simpatias que sobressaem bem alto dentre as divergências construtivas surgidas e a surgirem em nossas discussões. E o convite para esta minha exposição retrospectiva, agora aqui inaugurada é um exemplo edificante de tudo que acabo de dizer.

Os trabalhos aqui expostos, se poucos, representam algo em minha existência. São horas de trabalho atrás de um vidro despolido e são horas de trabalho no laboratório. São horas de estudo. São horas

de amargor e tristeza ao ver o trabalho frustrado, porém são horas de alegria ao chegar a uma realização satisfatória. São horas de luta pelo engrandecimento da Arte Fotográfica entre nós.

Por tudo isto e pela aceitação razoável que tiveram meus trabalhos não só entre nós, como nos meios internacionais, creio ter esta exposição retrospectiva um cunho instrutivo de algum mérito.

Desejava apenas dizer umas poucas palavras de agradecimento, mas fui além do planejado e noto estar me alongando em demasia. Assim, para finalizar, desejo agradecer aos dirigentes do Foto-cine Clube Bandeirante o convite a mim feito para inaugurar as exposições individuais de 1954, ano do quarto centenário. Muito obrigado meus amigos, muito obrigado."

*

Dada a mostra por inaugurada, foi servido um coquetel, sendo o expositor bastante cumprimentado.

Estiveram também presentes à solenidade os Srs. Dr. Rubens T. Scavone, Pres. do F. C. C. Jaboticabal e Aluino Silva, repres. o Rio Câmera Clube.



1) Dois azes da fotografia brasileira: José Otília F. e Francisco Albuquerque; 2) Sra. José Otília F. e Guilherme Malfatti, outro destacado amador bandeirante.





Perante numeroso e atento auditório, o destacado artista-fotógrafo nacional, Sr. JOSÉ OITICICA F^o, pronunciou na sede social do F. C. C. Bandeirante, magnífica palestra, discorrendo sobre o tema: "Análise harmônica de um retângulo". Ilustrando-a com inúmeros gráficos analíticos de várias das fotografias que integravam a mostra que no momento realizava, bem como de quadros de autores célebres, antigos e modernos, foi o conferencista, ao final, vivamente aplaudido. Nos clichés, dois flagrantes tomados na ocasião, o primeiro fixando o Sr. José Oiticica F^o. em expressivo momento e o segundo colhendo um aspecto da assistência.



Perante numeroso e atento auditório, o destacado artista-fotógrafo nacional, Sr. JOSÉ OITICICA Fº, pronunciou na sede social do F. C. C. Bandeirante, magnífica palestra, discorrendo sobre o tema: "Análise harmônica de um retângulo". Ilustrando-a com inúmeros gráficos analíticos de várias das fotografias que integravam a mostra que no momento realizava, bem como de quadros de autores célebres, antigos e modernos, foi o conferencista, ao final, vivamente aplaudido. Nos clichês, dois flagrantes tomados na ocasião, o primeiro fixando o Sr. José Oiticica Fº. em expressivo momento e o segundo colhendo um aspecto da assistência.

ANEXO 12 - Nota do mês. BFC, Ano XII, nº 143, junho-julho 1964.

A Nota do Mês

Os meses de setembro e outubro deste ano de 1964 foram madraços para a fotografia brasileira. Não que não tenha conseguido os costumeiros êxitos nas múltiplas atividades desenvolvidas pelos seus foto-clubes ou nos salões internacionais. Mas, pelo prematuro desaparecimento de dois de seus grandes valores.

Já estava composto este número que é aberto com a nossa homenagem à memória do insigne artista José Otticica Filho — Hon.E.FIAP, — um dos maiores nomes da arte fotográfica brasileira, — inesperadamente falecido em setembro último, quando fomos novamente e dolorosamente surpreendidos com a notícia do falecimento a 25 deste mês de outubro, vítima de rápida, mas terrível infecção, de outro grande valor, José Correa Ribeiro Jr. Artista sensível, entretanto se destacara principalmente como dirigente, por sua atividade quer na diretoria do Rio Foto Grupo, quer na presidência da extinta União Brasileira de Fotografia e Cinema, quer, especialmente, nos últimos quatro anos, nos cargos que sucessivamente ocupou, de Vice-Presidente do Dept. de Relações Públicas e Vice-Pres. do Dept. Fotográfico da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, para cujo Conselho Superior fôra eleito na recente assembléia geral da entidade.

Dois grandes valores, dois grandes companheiros desapareceram, assim, em rápida sucessão, abrindo lacunas que não poderão ser sanadas. Desapareceram, porém, apenas os indivíduos. Suas figuras, seus nomes e suas obras, essas permanecerão indelevelmente gravadas quer na lembrança dos seus contemporâneos, quer na história da fotografia brasileira, pelo muito que deram de si em prol do seu engrandecimento e, através dela, em prol do nosso Brasil.

Expressando o profundo pesar dos bandeirantes e reverenciando a memória destes dois companheiros tão prematuramente roubados pelo destino ao nosso convívio, interpretamos, estamos certos, os sentimentos de toda a grande família fotográfica brasileira.

Faleceu **JOSE' OITICICA F.º!** A notícia correu célere, a todos surpreendendo e consternando, pois poucos dias antes Oiticica participava com seus companheiros Goldgaber, Sascha e Pedro Moraes da bem sucedida exposição na galeria do UBEU, no Rio de Janeiro, que Mário Barata comentou nas páginas do último número de FOTO-CINE.

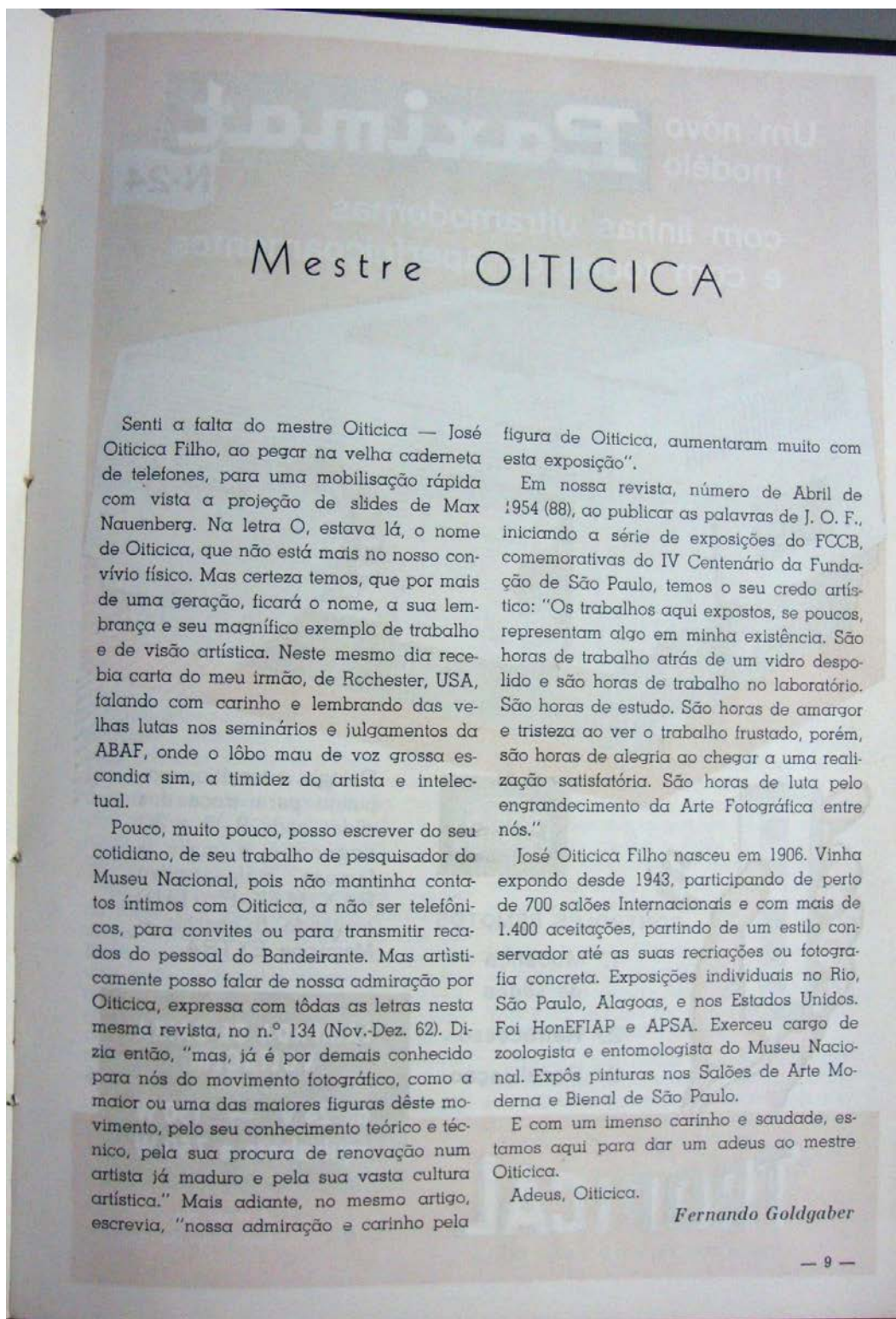
Perde a arte fotográfica brasileira uma das suas mais autênticas glórias. Perde o F. C. C. Bandeirante um dos seus mais valorosos consócios. Já não mais ouviremos o vozeirão amigo comentando com sinceridade e lealdade sem par os próprios trabalhos ou os trabalhos de seus colegas, ensinando, orientando, criticando, sempre com as vistas voltadas para o maior aperfeiçoamento inclusive dele mesmo. Porque Oiticica era um artista acima de tudo honesto consigo próprio. Na verdade, desde o lírico autor de "Quiosque" e tantas outras obras "pictóricas" inúmeras vezes premiadas com os mais altos galardões em salões do país e do estrangeiro, até o inquieto, ousado e discutido pesquisador das atuais "Derivações" e "Recriações", em Oiticica se traduz todo um período da história da fotografia brasileira.

As linhas que em seguida publicamos, do nosso companheiro Goldgaber, traduzem a admiração que todos os "bandeirantes" votavam ao grande artista e a homenagem de toda a coletividade fotográfica brasileira à memória do grande e insubstituível "Mestre Oiticica".



"REcriação 8b-62
José Oiticica F.º

ANEXO 13 - GOLDGABER, Fernando. Mestre Oiticica. BFC. Ano XII, nº 144, agosto-outubro 1964.



ANEXO 14 - GOLDGABER, Fernando. Oitica, Nauenberg e Harnisch. BFC, ano XI, nº 134, Nov/dez 1962 (?).

EXPOSIÇÕES...
OITICA, NAUENBERG & HARNISCH

Na aparência, um nome de firma comercial, estão aí, porém três artistas fotógrafos do Rio, que expuseram durante um mês, a partir de 29 de agosto, na mais racional e simpática galeria do Rio de Janeiro — IBEU (Av. Copacabana 690), do Instituto Brasil-Estados Unidos. Esta exposição era esperada com ansiedade, tendo em vista que as realizações recentes de José Oitica Filho, eram desconhecidas de quase todos nós no Rio e São Paulo.

Max Nauenberg, que andava distante das atividades clubista do Rio, não apresentou nada de novo e Sascha Harnisch, apresentou uma coleção de fotos de 1952, abaixo, muito abaixo do nível da sua última exposição na Piccola Galleria, do Rio.

Mas, o mais importante, é que a Galeria do IBEU, tem uma comissão artística, orientada por críticos e artistas plásticos, e consideraram válida uma exposição de fotografia em seus disputados salões, e isto neste Rio, com tôdas as salas de exposições fechadas para fotógrafos!

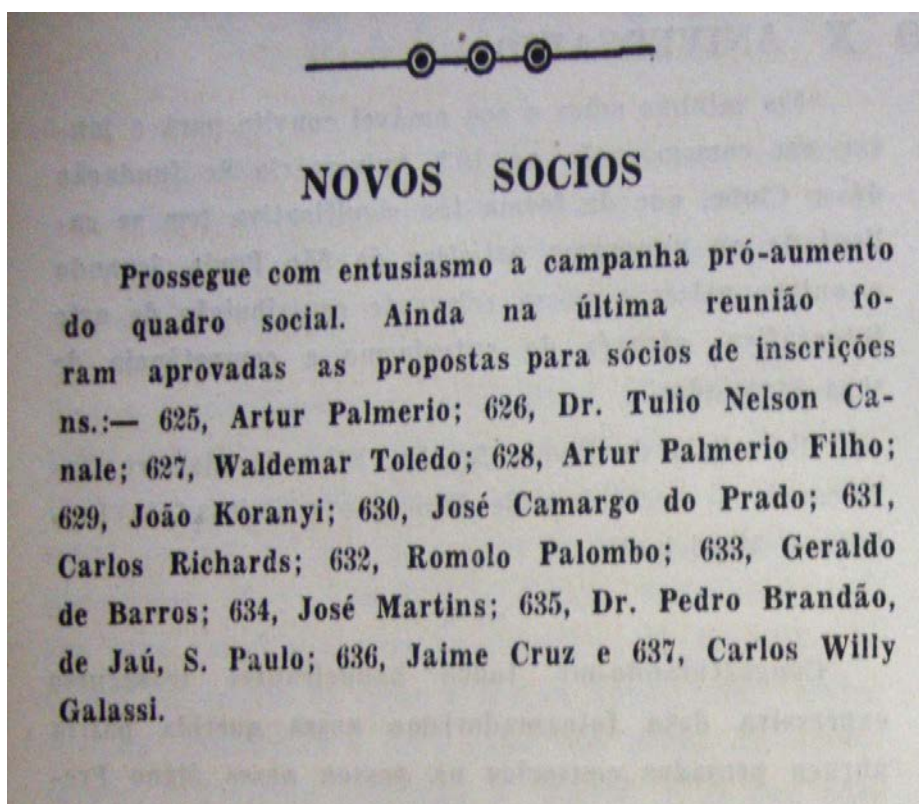
José Oitica Filho, segundo o catálogo-convite, "nasceu em 1906. Vem expondo desde 1943, participando de 651 salões internacionais num total de 1.403 aceitações. Exposições individuais no Brasil (Rio, São Paulo e Alagoas) e nos Estados Unidos. Conquistou inúmeros prêmios. É HonEFIAP e APSA. Trabalhos seus têm sido reproduzidos em catálogos, revistas e jornais além de várias referências sobre os mesmos."

Mas, já é por demais conhecido para nós do movimento fotográfico, como a maior ou uma das maiores figuras deste movimento, pelo seu conhecimento teórico e técnico, pela sua procura de renovação num artista já maduro e pela sua vasta cultura artística.

Pelos quinze trabalhos apresentados, sendo três de 1956, da grande e bela série das velhas paredes ouropietenses, abstrações que sugerem o espanhol Miró, quatro trabalhos de 58-60, e oito trabalhos deste ano, mostrando que Oitica, não parou, não cansou, e que entra numa nova fase, não só de renovação, mas do melhor — êle que sempre foi muito bom— resultado técnico, dando com isto um show de técnica, perto dos trabalhos de um Nauenberg e Harnisch. Nos trabalhos recentes, principalmente nas recriações 8b e 10(2), pela forma que são tratados, temos litografias perfeitas, pelas meias-tintas, pelas texturas achadas, nunca parecendo que nasceram de um negativo e sim de uma pedra litográfica, mas isto não é o que interessa, e sim que Oitica, continua sendo o artista criador e fecundo, sempre em renovação, sempre lutando contra o falso e fácil moderno. Nossa admiração e carinho pela figura de Oitica, aumentaram muito com esta exposição.

Nauenberg, ainda pelo mesmo catálogo-convite "nasceu na Alemanha. Tomou parte em 1961 na exposição intitulada "O Rosto e a Obra", realizada na Galeria IBEU, no Rio, e no Instituto de Arte Contemporânea, em Lima. Apresentou em 1962, no Teatro Municipal, uma mostra individual sobre a temporada de 1961. Fêz os retratos para o catálogo da Bienal de Veneza, dos artistas brasileiros que participaram do certame."

ANEXO 15 - Nota de inscrição de Geraldo de Barros. BFC, ano IV, nº 37, maio de 1949.



4.º SEMINÁRIO DE ARTE FOTOGRAFICA

Com a afluencia que bem demonstra o quanto esta nova atividade do Foto-cine Clube Bandeirante está despertando o interesse dos aficionados da arte do branco e preto, realizou-se em meados do corrente mês de novembro, na sede social, mais um seminário de arte fotográfica.

Não ha a menor dúvida estar plenamente vitoriosa esta iniciativa que vem proporcionar aos "bandeirantes", valiosos elementos de ilustração e orientação, mercê das discussões que se travam entre os presentes, seja na análise das qualidades ou defeitos das fotografias em estudo, seja no tocante aos inumeros e variados problemas artisticos que interessam de perto á fotografia.

Assim, o último seminário, que foi dirigido com a perspicacia que lhe é peculiar, por nosso companheiro Jacob Polacow o qual, habilmente, soube provocar entusiásticos e interessantes debates como, por exemplo, o que se travou entre Geraldo de Barros, Eduardo Salvatore e Francisco B. M. Ferreira sobre o livre arbitrio na composição fotográfica, discussão da qual acabaram participando quasi todos os presentes.

Comprovam ainda essas reuniões — cousa que muito nos satisfaz e folgamos em registrar — que não se limitam os associados do Clube simplesmente a "bater chapas", com maior ou menor felicidade, como, talvez, poderão pensar muitos dos que não privam com o Clube. Muito ao contrário, dedicam-se muito sériamente á fotografia, encarando-a não como simples passatempo, mas estudando-a e cultivando-a como verdadeira Arte que é, preocupando-se com os múltiplos e variados problemas que interessam ás Artes em geral e em particular á Arte Fotográfica, cientes de que somente com esses conhecimentos e com uma sólida cultura artistica poderão aprimorar e desenvolver aqueles dotes artisticos inatos que os levaram a escolher a máquina fotografica como instrumento para exprimirem seus sentimentos e suas emoções estéticas.

Damos a seguir um resumo dos debates, colhido por nosso companheiro Manoel Morales Fº, que dará aos que não puderam assistí-lo, uma pálida idéia de como decorreu o 4.º Seminário.

4.º SEMINÁRIO

Orientador: Jacob Polacow

Anotações: Manoel Morales Fº.

1.º Trabalho — "Na janela"

Autor — GERALDO DE BARROS

Técnica — Ap. Rolleiflex c/ Tessar 4,5 — 5 minutos de exposição — filme Ansco Supreme, filtro vermelho — como diafragma usou um cartão com um furo de alfinete.

ORIENTADOR — Quando usou como diafragma um cartão perfurado, diminuindo assim o diafragma da máquina, o fez como simples curiosidade ou sabia, préviamente, qual seria o resultado?

AUTOR — Havia lido sobre o assunto e sabia, portanto, que embora ganhando profundidade, não obteria nitidez em nenhum ponto da fotografia, ou melhor, em nenhum plano. Ao executar a fotografia em estudo, julgou oportuno aplicar esse método, não só para uma experiência prática, mas porque sua intenção era justamente essa, afim de fugir um pouco ao tema do concurso interno ao qual foi apresentada — "Cristais e metais", — pois que o mesmo lhe parecia mais técnico do que artístico.

ORIENTADOR — Esclarece que não se pedia simplesmente o rendimento dos cristais ou metais, mas sim, composições com objetos feitos daqueles materiais, envolvendo, portanto, o tema proposto, como todos os temas prefixados, problemas técnicos e artisticos. Solicita ao autor diga á casa qual o seu modo de pensar: si é preferível deixar que os associados se guiem pela própria intuição ou se deveria ser feito um esquema explicativo para cada tema fixado?

AUTOR — Julga que deve-se deixar a cada um interpretar a seu modo o tema prefixado, pois assim poder-se-á melhor aquilatar da força creativa de cada autor; o contrário, como p. ex. no caso do tema em questão, levaria apenas a soluções puramente técnicas.

ORIENTADOR — Nesse caso o pensamento do autor é de que o artista deve ser absolutamente livre?

AUTOR — Sim; todo artista deve ser completamente livre, tendo compromissos apenas consigo mesmo.

ORIENTADOR — Discorda do autor, pois julga que o artista tem compromissos bastante fortes não apenas para consigo mas para com os outros, ou melhor, com o público. Nenhum artista prescinde de público — por público entendendo-se o número de pessoas a quem a obra é exibida, pouco importando a qualidade e o artista deve se fazer entender numa linguagem a mais simples possível.

AUTOR — Mesmo assim, o artista não deve ter compromissos nem sujeitar-se a regras algumas, dando livre expansão ao seu intimo seja na escolha do assunto seja na composição do mesmo.

MARTINS FERREIRA — Discorda; toda arte rege-se por certos princípios e mesmo fazendo arte, simplesmente por intuição, não se pode abandoná-los totalmente.

E. SALVATORE — Discorda também do autor. O artista, embora pareça livre, na realidade está preso ás regras de composição. Destas, ha uma da qual nenhum artista se livra, ou seja a regra primordial: a de dispor os elementos que entram na fotografia de forma agradável a vista. Esta é a mais elementar regra de composição, e mesmo não se prendendo a nenhum esquema predeterminado, o artista automaticamente e instintivamente a segue, ao procurar o melhor arranjo para seu quadro.

As regras de composição nasceram pela observação repetida de que um determinado arranjo dos elementos do quadro, produz melhor efeito do que o arranjo desordenado, sem lógica, sem equilibrio, etc., etc.. Não quer dizer que antes de executar um quadro, o artista deve esquematizar a qual tipo de composição deve obedecer, mesmo porque a composição é determinada pelo próprio assunto. Mas o que acontece é que, co-



"NA JANELA"

Geraldo de Barros

nhecendo as regras de composição, tem o artista facilitada a sua tarefa e depois, pelo habito, emprega-as, por assim dizer, inconscientemente.

ORIENTADOR — Confirma a tésede Salvatore. As regras de composição são antes uma consequência do que uma causa. Nasceram da coincidência de todos os quadros terem seus pontos fortes em determinados lugares. Isso fez com que os artistas estudassem o porque dessa coincidência e daí nasceram as regras que regem, embora intuitivamente, todos os artistas. Julga o conhecimento das regras fundamentais de composição absolutamente necessárias e não vê nenhum perigo em esquematizar e ensinar tais regras.

AUTOR — Julga que ha perigo; o perigo de escravizar o artista a regras e mais regras, provocando a falta de personalidade.

E. SALVATORE — Contesta. Desde que o artista tenha personalidade própria, não ha o perigo de se escravizar a regras predeterminadas. Elucida com o próprio trabalho em estudo, no qual o autor, mesmo pensando ser absolutamente livre, compoz o seu quadro dentro das regras de composição e equilibrio.

O seu livre arbitrio não o levaria, p. ex., a deixar uma das garrafas suspensa no ar...

NELSON RODRIGUES — Voltando ao trabalho discutido, notava que o autor conseguiu traduzir um ambiente bastante pobre já pela pouca definição dos objetos, já pelas luzes que foram bem empregadas, evitando detalhes nas sombras, no que o autor foi bem feliz.

G. LORCA — Não lhe parece boa a composição, em virtude das duas massas escuras preponderantes; na sua opinião o autor deveria eliminar a menor, á direita do quadro.

Sra. MENHA POLACOW — Discorda do Sr. Lorca; procedendo-se como sugere o mesmo, o trabalho se tornaria uma simples fotografia de garrafas, não sugerindo o ambiente que é o que lhe dá valor. Julga necessária a pequena massa escura, para dar maior equilíbrio ao quadro e mesmo para completar a idéia que levou o autor a executá-lo.

PLINIO S. MENDES — Apoia a opinião precedente e acrescenta que sem isso o trabalho ficaria uma "sinfonia inacaba"...

AUTOR — Confirma que sua intenção não foi fotografar os objetos, mas através deles sugerir um ambiente.

F. ALBUQUERQUE — Julga que a moldura formada pelas duas massas discutidas, é ainda fraca para sugerir o ambiente a que o autor se propoz.

É discordado por Da. Menha Polacow, Salvatore, e outros, cruzando-se as opiniões, na maioria favorável ao autor, com o que o orientador dá os debates por encerrados.

2.º Trabalho: "Composição"

Autor: Francisco A. Albuquerque

Técnica — Ap. Linhoff-Técnica — obj. Ektar de 20 cts. — F. 32 — Filme Super XX — revelador DK-20 — ampliação em Vitava Opal, revelado em D. 52 — Fundo branco, com luz natural.

ORIENTADOR — Teve dificuldades para fazer o trabalho?

AUTOR — Sim. Tentou varias posições dos objetos sem, entretanto, conseguir o que pretendia, quando encontrou a fórmula desejada conforme se verifica do trabalho em exame.

E. SALVATORE — Solicita que o autor explique, primeiramente, o que desejava exprimir com aquele trabalho.

AUTOR — Declara que desejava apenas fazer uma composição com linhas curvas — "estava com ansia das curvas" — tanto que fez outras composições, na mesma ocasião, com a mesma idéia; confessa que ainda não está satisfeito de todo com a composição realizada, pois após ter dispendido grandes esforços, sente que ainda não conseguiu a harmonia desejada de linhas e curvas que é o seu objetivo, dentro do retângulo de papel. Explica também, que não procurou retratar os objetos de que se serviu, mas evitar mesmo, tanto quanto possível, a sua identificação, servindo-se apenas das linhas por eles formadas.

PLINIO S. MENDES — Julga que o autor foi feliz em seu objetivo, pois o trabalho é harmonioso em seu todo e a disposição dos objetos equilibrada. A única dúvida que tinha era justamente a identificação dos objetos, mas o autor declarou que não desejava identificá-los através do quadro e confessa que embora tenha procurado descobrir quais seriam não o havia conseguido até o momento.

AUTOR — Para a composição empregou os seguintes objetos, todos de cristal: um cinzeiro, com bordos escuros e duas lentes; fez com que nas lentes se refletisse a esquadria da janela para obter os traços em vertical que se vêem dentro das mesmas.

S. TREVELIN — Quer lhe parecer que houve excessos de linhas no trabalho em apreço, perturbando um pouco a composição. O efeito lhe pareceria melhor, si fosse mais simples.

A. ROCHA — A seu ver, o trabalho está equilibrado, pois embora pareça haver excesso de linhas não cansa a vista.

ORIENTADOR — Resume os debates, salientando a preocupação do autor de fazer uma composição abstraindo-se dos objetos que a compõe para obter apenas um jogo de linhas e efeitos de luz.

3.º Trabalho: "Jarra e copo"

Autor: German Lorca

Técnica — Ap. Rolleiflex, Tessar 1:3,5 — filme Ansco Supreme, revelado em DK-20 — Diafragma a 8, com 1 minuto de exposição — Luz artificial.

ANEXO 18 - Seminário de fotografia (marginal, marginal). BFC, ano IV, nº 45, jan. 1950.



"MARGINAL"

Geraldo Barros

A. SOUZA LIMA — A própria figura é exaltativa e não dá, em absoluto, a idéia de estar tomada de pavor. Isto, porém, na sua opinião, em nada afeta o valor do trabalho e crê mesmo, que dando o título de "Era atômica", o autor, muito embora se tenha referido à bomba atômica como inspiradora de seu trabalho, não quiz propriamente simbolizá-la, com todas as suas consequências horrorosas, mas, simbolizar de preferência o descobrimento da energia atômica que não significa somente destruição, mas também progresso.

ORIENTADOR — De fato, considerando-se o título, o trabalho não foge ao seu objetivo, muito embora a realização não esteja plenamente de acordo com a idéia inicial do autor, desde que tinha em mente, simbolizar a força destruidora.

P. PALMERIO — Si o autor tivesse empregado uma figura humana ao invés de um boneco, completaria melhor a idéia.

E. SALVATORE — Não julga isso necessário. Trata-se de um trabalho simbólico, e como tal, o emprêgo de um boneco, aliás muito bem escolhido, simboliza melhor o homem-máquina, o "robot" a que o homem moderno está sendo pouco a pouco reduzido.

ORIENTADOR — Finaliza os debates, salientando as qualidades do trabalho e cumprimentando o au-

tor que vêm se revelando um dos de mais fértil imaginação e, sem dúvida, o nosso melhor aficionado do "table-top".

2.º TRABALHO

"MARGINAL , MARGINAL"

por GERALDO DE BARROS

Técnica — App. Rolleiflex — Filme Plux X — 5 minutos de exposição — filtro vermelho, Diafragma feito com cartão perfurado com alfinete, segundo técnica já adotada em trabalho que figurou no seminário anterior. Ampliação em Brovira.

AUTOR — Ele próprio posou para a fotografia, abrindo o obturador e indo postar-se diante da máquina; para dar idéia de movimento — tamborilar dos dedos sobre a janela — movimentou-os cada cinco segundos.

E. SALVATORE — Não vê relação entre o título e o que a fotografia sugere; pede uma explicação da intenção do autor.

AUTOR — Entende-se por marginal, uma pessoa que se encontra mais ou menos á margem da vida, indeciza mesmo sobre a atitude a tomar. Foi o que quiz sugerir com a fotografia em estudo.

E. SALVATORE — Mesmo com a explicação do autor, não encontra correlação entre a sua idéia e a execução, pois o quadro sugere mais uma pessoa que deseja entrar ou mesmo, de fóra, chamar a atenção de alguém dentro da casa.

M. H. DUTRA — A fotografia é mais subjetiva do que objetiva. Nesses casos o título deve completar a mensagem artística.

E. SALVATORE — Lembra a importância do título, às vezes, tão importante como a própria fotografia. Muitos julgam o título coisa supérflua e mesmo desnecessária, e a maioria dos aficionados não lhe dão mesmo maior importância. Mas é inegável que pelo título pode-se melhor apreender da verdadeira intenção do artista e si muitas vezes diante da clareza da mensagem, o título pode ser dispensado, outras vezes torna-se absolutamente necessário um título adequado — coisa que não é fácil — para completar ou elucidar o pensamento do artista.

A. SOUZA LIMA — Apóia Salvatore e em abono de sua tese, exemplifica com a fotografia em estudo, a qual sendo subjetiva, o título que lhe foi dado, a seu ver mal empregado, deturpa mesmo o que é sugerido pela fotografia. Não vê relação entre o título "marginal, marginal" e o conteúdo do quadro.

ORIENTADOR — Faz comentários sobre objetividade e subjetividade de uma obra de arte.

Trava-se animada discussão da qual participam principalmente os srs. Polacow, Souza Lima e Hoepner Dutra, sobre esses problemas artísticos, á qual Salvatore põe termo, voltando a analisar a fotografia, e fazendo considerações sobre o interesse da

idéia de movimento dos dedos (tamborilar) conseguida na mesma.

ORIENTADOR — De fato este é um grande mérito da fotografia, salientando que a fotografia tem recursos que lhe permitem, dentro da arte estática, traduzir o movimento com bastante propriedade.

ANGELO NUTI — Critica as qualidades "fotográficas" do trabalho, julgando-o de técnica deficiente.

E. SALVATORE — No caso em apreço, não considera a riqueza técnica, de importância, pois acima dela prevalece o tema, bastante forte, fazendo com que o observador não atente para as deficiências técnicas. Aliás no caso em apreço, julga a difusão muito bem empregada, assim como a própria tonalidade para acentuar a atmosfera de mistério que o quadro sugere. A força está na concepção e não na técnica.

ORIENTADOR — De fato, a idéia prevalece sobre a técnica. Falta realmente à fotografia, um pouco mais de qualidade; há no entanto equilíbrio entre os elementos estéticos e anestéticos, elementos estes que podem fazer uma obra de arte apreciada em um lugar e época, e pouco apreciada em outros meios ou grupos sociais. Aqui, p. exemplo, os elementos (chapéu desabado) tem um significado especial para nós e nossa época. O trabalho é bom, obedeceu a uma concepção prévia, realizada com felicidade.



"JANELA FECHADA"

Sergio Trevelin

3.º TRABALHO

"JANELA FECHADA" por SERGIO TREVELIN

Técnica — App. Speed Graphic 6x9 — Filmpack Plus X — F.8, 1/25 seg. — filtro vermelho — Revelação em DK 20 — Ampliação em Brovira; revelador D-55.

AUTOR — Quiz, sugerir um ambiente pobre, através de um simples detalhe, como uma janela, procurando um ângulo adequado e um jogo de luzes também adequado.

A. SOUZA LIMA — Acredita que o autor não conseguiu realizar plenamente sua intenção pois a janela fotografada não dá a impressão de casa pobre, concorrendo por outro lado as altas luzes, para desambientá-la ainda mais. Não deixa de ser, todavia, uma boa fotografia, embora não preenchendo completamente a intenção confessada pelo autor.

E. SALVATORE — Discorda um pouco do colega precedente. A fotografia consegue em grande parte o seu objetivo, traduzindo no simples detalhe de uma janela, um ambiente incontestavelmente pobre, si bem que não paupérrimo, como muitos desejariam.

ORIENTADOR — Quer lhe parecer que nesta fotografia houve uma hipertrofia da forma em detrimento do conteúdo. O jogo de linhas geométricas conseguiu um equilíbrio plástico muito formal.

M. MORALES — Faltam elementos tais como, p. exemplo, vidros quebrados, teias de aranha, travessas carcomidas, etc., para dar melhor idéia de pobreza.

E. SALVATORE — Não vê porque se deva sempre jogar com elementos como esses ou outros semelhantes, elementos de muito fácil compreensão para qualquer observador. A fotografia poderá ser mais sutil e prescindir desses detalhes (vidro quebrado, etc.). Nem por isso deixará de atingir seu objetivo. É lógico que dependerá também muito da acuidade do observador compreendê-la ou não. Mas isto é uma condição mesmo das artes. Muitas e muitas vezes, o artista só é compreendido por uma elite e nisto reside mesmo um dos valores altos do artista.

A. S. VICTOR — Observa que, na sua opinião, a perfeição da forma supera a idéia. Temos aqui o caso oposto do trabalho anterior: a técnica sobrepujando o tema.

ORIENTADOR — Concorde com a observação; o trabalho é rico em superfície sendo, porém, mais pobre em profundidade. A seu ver o valor da fotografia reside mais, nos elementos plásticos.

G. MALFATTI — Julga que, mais do que pobreza, o trabalho traduz uma época passada; e nisto, está plenamente realizado seja em superfície ou conteúdo. Sente-se através dele o século passado, sendo completamente indiferente a idéia de pobreza. O trabalho traduz uma época.

ORIENTADOR — Finaliza os debates, acentuando as qualidades técnicas do trabalho, ponto alto do mesmo, pelo rendimento obtido.

ANEXO 19 - Nota sobre exposição de Geraldo de Barros. BFC, ano VIII, nº 76, ago. 1952.

Exposição Geraldo de Barros

É sempre motivo de satisfação assinalar os êxitos que nossos companheiros conquistam. Todos conhecemos Geraldo de Barros, aquele rapaz inquieto e modesto e que, no entanto, é um dos mais jovens e promissores valores das artes plásticas brasileiras. Há pouco tempo esteve Geraldo percorrendo a velha Europa, em proveitosa bolsa de estudos, e agora está expondo vários dos seus desenhos, no Museu de Arte Moderna, merecendo da crítica especializada ampla acolhida. Mas, pesquisador por excelência, Geraldo, além de pintura e desenho, como todos sabemos, faz também fotografia, e também neste setor demonstra aquele mesmo espírito de busca da "libertação da arte concreta" de um Max Bill ou de um Arp, num abstracionismo dos mais avançados. Não faz muito, em janeiro deste ano, Geraldo participou com algumas de suas fotografias de uma exposição realizada em Paris, na Galeria Bourlaouen, por um grupo de jovens artistas franceses, russos e americanos. Os tra-

balhos apresentados, pinturas, gravuras, tapeçarias e fotografias, traziam todos uma preocupação: a de concepção do espaço na arte abstrata. Aqui também a crítica recebeu com aplausos a obra de Geraldo e "L'Ouest France", sob o título "Espaces Nouveaux", fazendo a análise da referida exposição, sauda nos jovens artistas a coragem e seriedade com que afrontam a crítica, e se refere ao nosso Geraldo nestes termos: "As montagens fotográficas do brasileiro De Barros são de uma espantosa força de expressão". — Como vemos, Geraldo está de parabéns, e a arte fotográfica brasileira, que também neste árduo e ainda incompreendido setor da fotografia abstrata, com êle conquista seu "lugar ao sol".

Além da exposição de desenhos que realiza atualmente, Geraldo nos promete para breve uma exposição de suas mais recentes obras fotográficas. Aguardemo-la, pois.

ANEXO 20 – BARROS, Geraldo de. A sala de Fotografia. BFC, ano VIII, nº 87, março 1954.



Aspecto geral da Sala de Fotografia do F.C.C.B., anexa à Bienal de Arte Moderna de S. Paulo.

A Sala de Fotografia

Geraldo de Barros — F. C. C. B

Estávamos há uma semana da inauguração.

O trabalho de montagem de cerca de 4.000 obras de arte era imenso. A idéia da "Sala de Fotografia" surgiu assim:

Com Aldemir Martins, Alexandre Wolner e o Dr. W. Pfeiffer, Diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, discutíamos uma redistribuição de salas no Pavilhão dos Estados onde ficariam abrigadas as salas do Brasil e dos países americanos. Vários problemas haviam surgido com a notícia da impossibilidade de Siqueiros e Orozco participarem da Bienal e com a desistência do Haiti. Havia sempre um espaço entre a Secção de Arquitetura e a de Pintura no 2.º andar, que deveria ser preenchido.

Estender a sala do Brasil... Criar uma sala de repouso... Eram soluções que, porém, não satisfaziam. Quando a Nicarágua também comunicou a sua não participação (o que depois não foi confirmado, tendo os quadros chegado dia 11 de dezembro, depois de inaugurada a Bienal) o problema se complicou. Foi numa dessas conversas, procurando uma solução, que de repente dissemos, Aldemir e eu, quase ao mesmo tempo: "FOTOGRAFIAS, Dr. Pfeiffer!"

Na verdade, Francisco Albuquerque em conversa com Aldemir já havia falado

sobre a necessidade de se expandir a fotografia e sonhava com ela na Bienal, com Ademar Manarini, por outro lado, também discutíamos o assunto almejando que isso, um dia, se tornasse realidade. Ali estava uma oportunidade preciosa.

O Dr. Pfeiffer achou a idéia viável e se dispôs a defendê-la. Era necessário, porém, obter o acôrdo de toda a comissão de organização. E algumas resistências eram previstas. Seria um precedente... nunca tal cousa se fizera em parte alguma!

Entramos em contacto com Eduardo Salvatore e êle imediatamente se pôz em campo. Forneceu-nos uma coleção de fotografias de associados do Clube. Eram o cartão de amostra, o elemento de convicção.

Uma cousa cumpre notar a bem da verdade: muitos acreditam que fomos, Aldemir e nós que obtivemos a sala na Bienal para o F. C. C. B. A sala foi conseguida pela qualidade das fotografias dessa coleção, qualidade que vencera os argumentos contrários, conquistava apaixonados defensores e a todos convencia.

Um dos primeiros a examinar a coleção foi BERNARD DORIVAL, Delegado da França e Diretor do Museu de Arte Moderna de Paris, que, exclamando "magnífico, magnífico!" passou a engrossar o já nu-

meroso grupo dos adeptos de um espaço para a fotografia na 2.^a Bienal.

HENRI MOORE, também colaborou com a sua valiosa opinião, mas foi o Sr. FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO — Presidente do Museu de Arte Moderna, quem, compreendendo toda a extensão dos benefícios que traria ao nosso meio fotográfico a realização da pequena mostra, resolveu a questão, autorizando o convite ao Foto-cine Clube Bandeirante para realizar a "Sala da Fotografia", anexa à II Bienal de Arte Moderna de São Paulo!

Depois de momentos eufóricos, passamos, então, Salvatore, Yalenti, Manarini e nós ao trabalho intenso da realização da Sala. Faltavam apenas 3 dias para a inauguração da Bienal! M. Fiori, A. Trovato, R. Francesconi e T. Kanji, nos trouxeram, então, inestimável cooperação.

Fomos encarregados pela direção da Bienal de selecionar, com Salvatore, Yalenti e Manarini, as fotografias. Qual o critério? **A unidade da sala seria o mais importante**, concluímos. E isso, acreditamos, foi conseguido. Em vista da absoluta impossibilidade de um convite geral ou da realização de um concurso por causa da escassez de tempo, ficou estabelecido que as fotografias seriam escolhidas dentre as que os sócios deixam nas respectivas gavetas para o intercâmbio do Clube. Isto simplificaria muito nosso problema e estimularia os sócios a manter suas gavetas sempre bem fornecidas para ocasiões como esta.

E assim, depois de superar inúmeras dificuldades, de exaustivo trabalho até altas horas da madrugada, às 5 horas da tarde do dia 8, dia e hora da inauguração, dávamos os últimos retoques e com grande contentamento terminávamos o nosso trabalho. Estava pronta a SALA DA FOTOGRAFIA na II.^a BIENAL, realização cuja importância nunca será demais salientar.

*

A nossa ansiedade agora era outra. Como seria recebida? Que impressão causaria especialmente aos grandes artistas e críticos de arte que viriam para a Bienal?

Os dias foram passando e as opiniões surgindo... Não havia nenhuma contrária à sala da fotografia. Alguns críticos já tinham opinião formada não considerando ainda a fotografia como arte, porém foram todos unânimes em reconhecer a boa qualidade da coleção exibida e o ótimo nível atingido pelos artistas paulistas.

Entre os que ficaram convencidos, isto é, só concordaram com a mostra à vista

da qualidade das fotos, estão SERGIO MILLIET e MARIA EUGENIA FRANCO.

O Dr. PFEIFFER já havia externado sua opinião ao colaborar eficazmente para a realização da sala e noutra parte deste Boletim publicamos a "apresentação" por ele escrita. GERALDO FERRAZ e JOSÉ GERALDO VIEIRA foram conquistados inteiramente e prometeram mesmo trabalhar para a inclusão, oficialmente, da fotografia nas futuras Bienais. B. J. DUARTE, um entusiasta, e um dos pioneiros da fotografia entre nós, apoiou inteiramente a iniciativa e fez muita propaganda da mostra.

E os estrangeiros? BERNARD DORIVAL pediu ao FCCB para lhe enviar a coleção para ser exibida em Paris e o menos que dizia era: "Magnific, magnifique!"

"Curioso — acrescentou — como entre os fotógrafos existem os mesmos problemas, as mesmas inquietações encontradas nas demais artes. Na Sala, via representadas em fotografia todas as escolas da pintura, desde o realismo até a arte concreta, o que demonstra a elasticidade do processo fotográfico."

E. LANGUI, Delegado da Bélgica, externava a um grupo de pessoas a sua admiração pelas fotografias quando lhe fomos apresentados como um dos organizadores da sala, tendo então, espontaneamente, convidado o Clube para enviá-las a Bruxelas para serem exibidas sob os auspícios do Ministério de Instrução Pública, do qual é conselheiro, oferecendo para tanto o canal diplomático belga e fazendo-nos assumir o compromisso de que teria na Bélgica as fotos...

Nossas atividades na Bienal aproximaram-nos de outros destacados vultos internacionais nas artes e na crítica e deles pudemos colher as mais lisongeiros impressões, que aqui procuraremos resumir em poucas palavras.

Para PALUCHINI, "a fotografia é arte quando ela atinge a abstração da natureza". E afirmou: "o nível técnico das fotografias bandeirante é ótimo. A inclusão da fotografia na Bienal seria interessante tanto para a própria Bienal como para o maior desenvolvimento da fotografia."

MAX BILL tem opinião definida sobre a fotografia como arte: "ela só atinge a criação artística pelo fotograma e ainda assim quando o artista cria e organiza suas próprias formas." Citou um artigo seu, numa revista tcheca, em que defende esse ponto de vista, e terminou afirmando: "acontecimento como a Sala da Fotografia da II.^a Bienal de S. Paulo tornará possível atingir esse fim."



Outros aspectos da Sala de Fotografia, na II.^a Bienal.

SANDERBERG, após esclarecer estar perfeitamente a par da atividade fotográfica na Europa e especialmente na Holanda da qual é delegado na Bienal, afirmou: "A coleção bandeirante nada tem a perder do que tem visto em matéria de fotografia." É de opinião que a fotografia deverá ser incluída na Bienal através da secção de gravura.

BREST considerou a Sala muito interessante e lamentou não ter tempo, na ocasião, para uma palestra sobre a fotografia como arte, prometendo-a, porém, para a próxima vez que vier a S. Paulo.

Com WALTER GROPIUS não pudemos falar. Soubemos, porém, por várias pessoas que com ele conversaram, que fez as mais elogiosas referências à Sala da Fotografia, julgando esplêndida a idéia. Declarou-se impressionado com os resultados obtidos pelos fotógrafos paulistanos.

MARIO PEDROSA, um dos nossos mais competentes críticos de arte, adiantou es-

tar entusiasmado com as possibilidades da fotografia entre nós e prometeu um artigo no qual abordará várias questões, entre as quais a da inclusão da fotografia na Bienal, no qual analisará diversas das provas exibidas na Sala.

Além dessas opiniões sumamente valiosas para nós, temos ainda os vários comentários pela imprensa, como p.ex. os dos críticos Walter Zanini e Jaime Maurício.

O tempo irá confirmar estas opiniões e a importância extraordinária desse acontecimento que foi a SALA DA FOTOGRAFIA organizada pelo Foto-cine Clube Bandeirante anexa à II.^a Bienal de São Paulo, acontecimento que, não duvidamos, terá larga repercussão, especialmente no estrangeiro, elevando ainda mais o prestígio de S. Paulo e do F. C. C. Bandeirante, e contribuindo eficazmente para o completo reconhecimento da fotografia como meio de expressão artística.



"MALABARISTA"

Plínio S. Mendes — FCCB

ANEXO 21 - Fotografia de Geraldo de Barros arrumando as imagens para o VIII Salão de Fotografia. (BCF, ano IV, nº 48, abril 1950).



Anexo 22: OITICICA FILHO, José. A recriação fotográfica. In: Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 24 de agosto de 1958, p. 3.

Antes Flórciana Ferreira Guller

"Recriação" - ou a fotografia concreta

... que a recriação não é apenas uma técnica de reprodução, mas uma forma de criação. Ela exige do artista uma visão crítica e uma capacidade de síntese. O objetivo é transformar o real em uma linguagem visual nova, onde a forma e o conteúdo se fundem em uma unidade orgânica. Este processo envolve a seleção, a manipulação e a recombinação de elementos visuais, criando uma nova realidade que reflete a essência do original, mas sob uma perspectiva única e subjetiva. A recriação fotográfica é, portanto, um ato de arte que busca transcender o limite da fotografia tradicional, explorando as possibilidades técnicas e estéticas da imagem para expressar ideias e sentimentos de maneira inovadora e impactante.

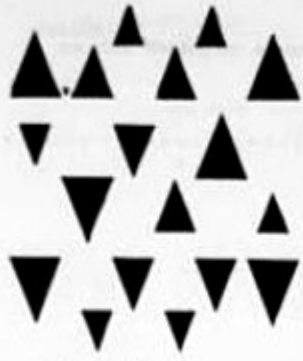


Fig. 1 - Um arranjo de 12 triângulos pretos de diferentes tamanhos e orientações, formando uma composição abstrata e simétrica.

... que a recriação não é apenas uma técnica de reprodução, mas uma forma de criação. Ela exige do artista uma visão crítica e uma capacidade de síntese. O objetivo é transformar o real em uma linguagem visual nova, onde a forma e o conteúdo se fundem em uma unidade orgânica. Este processo envolve a seleção, a manipulação e a recombinação de elementos visuais, criando uma nova realidade que reflete a essência do original, mas sob uma perspectiva única e subjetiva. A recriação fotográfica é, portanto, um ato de arte que busca transcender o limite da fotografia tradicional, explorando as possibilidades técnicas e estéticas da imagem para expressar ideias e sentimentos de maneira inovadora e impactante.




Fig. 2 - Um arranjo de triângulos pretos em uma grade irregular, com alguns triângulos invertidos.




Fig. 3 - Um arranjo de triângulos pretos em uma grade irregular, com alguns triângulos invertidos.

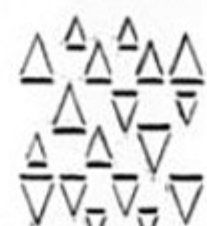


Fig. 4 - Um arranjo de triângulos pretos em uma grade irregular, com alguns triângulos invertidos.

A RECRIAÇÃO FOTOGRAFICA

José Oiticica Filho

Oitica: "fotografia se faz no Laboratório"

... que a recriação não é apenas uma técnica de reprodução, mas uma forma de criação. Ela exige do artista uma visão crítica e uma capacidade de síntese. O objetivo é transformar o real em uma linguagem visual nova, onde a forma e o conteúdo se fundem em uma unidade orgânica. Este processo envolve a seleção, a manipulação e a recombinação de elementos visuais, criando uma nova realidade que reflete a essência do original, mas sob uma perspectiva única e subjetiva. A recriação fotográfica é, portanto, um ato de arte que busca transcender o limite da fotografia tradicional, explorando as possibilidades técnicas e estéticas da imagem para expressar ideias e sentimentos de maneira inovadora e impactante.




Fig. 5 - Um arranjo de triângulos pretos em uma grade irregular, com alguns triângulos invertidos.




Fig. 6 - Um arranjo de triângulos pretos em uma grade irregular, com alguns triângulos invertidos.




Fig. 7 - Um arranjo de triângulos pretos em uma grade irregular, com alguns triângulos invertidos.

Transcrição:

Ao tirar uma fotografia e revelá-la, fico com um negativo da coisa fotografada. Esse negativo é transparente. Posso copiar o negativo obtido por contato ou por ampliação, em papel fotográfico ou em filme transparente. No primeiro caso obtenho uma cópia positiva, não transparente, conhecida por todos. No segundo caso obtenho um positivo transparente.

É justamente o segundo caso que me interessa aqui. Copiando o positivo assim obtido tenho outro negativo, deste posso obter outro positivo e assim por diante. Posso portanto ter da coisa original fotografada vários negativos e positivos transparentes tantos quantos me forem necessários para a realização da pesquisa visual em mira.

Posso portanto combinar, por transparência e portanto copiar ou projetar, um conjunto de positivos e negativos. Três são as combinações gerais possíveis:

1. Positivo com positivo, isolados ou em combinação.
2. Negativo com negativo, isolados ou combinados.
3. Positivo com negativo, isolados ou combinados.

Assim, ao tirar uma fotografia o negativo obtido tem potencialmente a propriedade de me dar inúmeras imagens. Dependente agora do artista pesquisador o resultado final a atingir.

Ao fazer uma pesquisa visual como acima esquematizei há dois casos a considerar:

1. A coisa fotografada não é uma criação minha, isto é, é uma coisa já existente, criada por outrem. Exemplos: fotografia de paisagens, de barcas, de naturezas-mortas, retratos, etc.

Neste caso, as imagens obtidas por combinação de positivos ou negativos, como esquematizei acima, são chamadas por mim de derivações fotográficas. Claro que obtenho novas imagens, novas criações, mas partindo de algo que não foi minha criação. Tenho várias derivações fotográficas que me deram interessantes resultados pictóricos. Eis alguns exemplos: derivações de paisagens; a série das paredes de Ouro Preto; a série de derivações baseadas em fotomicrografias.

O outro caso a considerar é o seguinte:

2. A coisa fotografada é criação minha. É, em geral, uma composição em preto e branco. Neste caso, as imagens obtidas, por combinações de positivos e negativos transparentes, são chamadas por mim de recriações. Torno, então, a criar, baseado em criação original e de minha autoria.

Note-se a diferença, bem nítida, entre os dois conceitos de derivação e de recriação. Com ambos posso obter imagens fotográficas em preto e branco, sem cinzas intermediários ou imagens em preto e branco com uma certa escala de cinzas (em geral bem curta) intermediários.

A recriação fotográfica é, a meu ver, um método interessantíssimo para estudos e pesquisas em artes visuais, sob um ponto de vista geral, e não apenas fotográfico. Com os exemplos que ilustram a presente reportagem é fácil ver até que ponto um negativo fotográfico contém em si, em estado potencial, um mundo de novas combinações, de novos problemas, não apenas visuais, mas estético visuais.

Poder-se-ia dizer, usando uma imagem mecânica, que a coleção original de positivos e negativos transparentes contém energia estética sob forma potencial, energia capaz de ser liberada e assim produzir novas formas e novos aspectos estéticos, mediante as múltiplas e inúmeras combinações das referidas transparências. #

* * *

Ferreira Gullar: Considera como "fotografia" estas experiências a que chama "recriação"?

Oiticica Filho: Por que não? Desde que apresento o resultado como uma cópia fotográfica é fotografia.

FG: Que dizer que, para você, fotografia é sobretudo uma técnica de impressão?

OF: Muita gente acha que fotografia tem que mostrar objetos, pessoas que a objetiva colheu aqui fora. Tende-se mesmo hoje a intitular de arte fotográfica o que na minha opinião é apenas reportagem fotográfica, como são os trabalhos de Cartier-Bresson por exemplo. O fotógrafo retrata crianças aleijadas, casas em ruínas... é o neo-realismo fotográfico como ficou denominado! Mas que há ali de expressão pessoal, de criação, de arte enfim?

FG: Bem, a foto pode conter esses aspectos ditos "realistas" e ser uma bela foto.

OF: Mas só por acaso ou por coincidência. O fotógrafo estava ali no momento em que o fato se deu, ele o registrou. O que há de belo ou dramático (se é que há) é do próprio fato e não do fotógrafo. Na minha opinião isso não é arte fotográfica.

FG: Mas nem sempre o fotógrafo é apenas "colhido" pelo fato. Muitas vezes é ele quem busca o fato, quem escolhe o ângulo, o enquadramento, e nisso já vai uma boa parte de criação individual.

OF: É muito pouco. As possibilidades de criação dentro do retângulo já foram praticamente esgotadas, donde resulta que o fotógrafo, sob este aspecto, apenas repete, academiza-se. Tomemos aqui um outro exemplo: Fulvio Rolter. Você publicou aqui em sua página, na época da exposição dele no MAM do Rio, uma fotografia mostrando dois rebanhos de carneiros. Na sua opinião aquela foto era uma obra de arte, mas creio que não era. O

argumento é o mesmo: Rolter estava presente quando os pastores passavam e apenas registrou o fato.

FG: Muitos fotógrafos terão visto grupos de ovelhas e pastores mas nenhum de lembrou de fotografá-los como fez Rolter.

OF: Ele os fotografou como qualquer um faria. A composição nada tem de novo.

FG: Se você analisa a foto do ponto de vista das leis de composição, é certo que nada de novo encontrará nela. Mas o que não acrescenta aos princípios pode acrescentar à experiência imediata. No caso dessa fotografia de Rolter interessa observar que os dois grupos de ovelhas, cada um com seu pastor no centro, apresentavam-se como duas formas ao mesmo tempo iguais e desiguais: tinha-se a impressão de que a mesma forma se dava em dois tempos diferentes. O problema é curioso e muito atual.

OF: Não nego que Rolter seja um bom fotógrafo, mas a maioria das fotos que expôs no MAM não tinha qualquer interesse. Havia algumas quase que inteiramente em preto e branco que indicavam certa criação pessoal.

FG: Pela nossa conversa, concluo que para você a câmera fotográfica mesma tem um papel muito relativo no que chama de fotografia.

OF: Para mim, a máquina 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 que o que vem depois. Se o fotógrafo bate a chapa, revela e manda copiar, ele entrega ao copiador 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 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", dedicado ao grafismo, onde aparece uma reportagem sobre o fotógrafo Brassai, que fotografou garatujas feitas por crianças nas paredes de Paris. As garatujas são às 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!

FG: Mas voltemos às suas "recriações"...

OF: Considero-as fotografia se as exponho como cópia fotográfica, mas às vezes uso as formas conseguidas pelas combinações de positivos e negativos como motivo de pintura. No último Salão Moderno expus dois quadros feitos segundo essas formas. Nesse caso, é óbvio, trata-se de pintura. É uma nova aplicação do processo de "recriação". Aliás, na pintura há ainda a possibilidade de fazer modificações que na fotografia é impossível fazer.

FG: Qual a diferença que encontra entre suas "recriações" quando feitas como fotografia ou como pintura?

OF: Não encontro diferença nenhuma.

FG: Então tanto faz usar as formas como fotografia ou como pintura?

OF: Sim, tanto faz. Há evidentemente as diferenças do meio empregado que influem sobre o resultado. Na fotografia, uso sempre o preto e branco, sem meios tons, sem cinzas. Na pintura uso a cor, e, se julgo conveniente, faço modificações na forma conseguida fotograficamente.

FG: Não lhe parece que o que justifica este ou aquele meio de expressão como válido é exatamente o que possui de característico, de intransferível, que brota diretamente dele?

OF: Claro. Há quem não considere como foto minhas "recriações", porque não uso nelas cinzas, próprios da fotografia tal como é entendida pela maioria. Acham que é desenho, porque as formas se imprimem em preto e branco. Ora, trata-se de um raciocínio equivocado. Minhas "recriações" são fotografias porque nascem de um processo fotográfico legítimo como qualquer outro. Se não uso cinzas é porque o que me interessa é a forma e a dinâmica do plano, o que só se pode conseguir pela impressão, sem meias luzes, do preto sobre o branco. Não tenho culpa de que, por usar o preto-e-branco, confundam minhas "recriações" com desenho que, em geral, é em preto-e-branco também...

FG: Pode por esse processo usar cores?

OF: Posso. Bastaria empregar filtros coloridos e papel sensível à cor na hora da impressão. Mas apenas conseguiria, em vez de formas pretas, formas vermelhas ou amarelas ou de outra qualquer cor. Seriam experiências marginais ao problema que trato nas "recriações", onde o que me interessa é a forma e suas variações potenciais. Além do mais a cor que assim se consegue não tem muita resistência e em breve começa a perder valor.

FG: Acha que as variações que consegue de uma mesma forma devem valer isoladamente ou no conjunto, isto é, como um processo metamórfico?

OF: Creio que cada forma ou composição vale isoladamente por si só.

FG: Mas há certo interesse também nessa sucessão, não?

OF: Sim, ela permite que se acompanhe como que o nascimento das formas. Mas exprimir esse movimento já é possibilidade do cinema... #

Anexo 23: Entrevista com Fabiana de Barros.

Fabiana de Barros: (...) vai ficar pronto o ano que vem. O livro, eu estou fazendo um livro novo do Geraldo – eu que fiz, né, todos os livros – e esse é um livro onde a gente vai tentar amarrar o artista, porque ele ficou muito focado separadamente.

C: Mas ele tentou o tempo inteiro, né?

F: O tempo todo, e tudo é arte. O próprio móvel dele é uma atitude artística, mas é um artista que as pessoas veem ele por compartimentos e como a fotografia é uma coisa muito pioneira no mundo inteiro, não só no Brasil, a fotografia dele, ficou um foco muito fechado na fotografia. Nesse livro a gente amarra tudo, então é o artista. Porque mesmo quando ele fazia os móveis, também cuidava da publicidade da Hobjeto e da Unilabor. A publicidade também é uma inserção artística, porque as publicidades que ele bolava não tem nada de publicitário e tem uma cabeça muito maluca de tentar vender o móvel fazendo testes psicológicos ou usava quadro dele na publicidade ou fazia quase um poema concreto. Então vamos mostrar toda a trajetória, eu até fiz um mapa (posso te mandar por e-mail depois). Esse livro estamos fazendo com o Sesc, e eu precisava em um certo momento, eu mesma, entender e explicar para as pessoas que estão realizando o livro comigo o que é este artista. Aí eu fiz esse mapa onde (várias falas juntas...) você tem (várias falas + avião) a azul é a pintura. A violeta é a fotografia, que vai retomar lá. No fim ele vai fazendo trabalhos com publicidade. O Lorca fotografava muito as publicidades, tem que tomar cuidado. O preto é o desenho industrial. O que começa amarelo e depois fica laranja, é a gravura e o desenho, que para mim se transforma em artes gráficas e publicidade depois. (Avião) No fim, para tudo, vira só pintura e volta à fotografia. O que liga muito tudo é a ideia de reprodução. A fotografia, o desenho industrial, móvel, fórmica (esses são em fórmica, ele fazia na fábrica).

C: Ele saiu do Banco depois? Porque na ficha dele do foto clube diz que ele é funcionário do Banco do Brasil.

F: 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. Foi fazer faculdade à noite, de economia. Era uma faculdade super fácil, fazia em três anos, na FAAP. E não precisava ir tanto, dava um jeito. A mãe obrigada, era quase uma desonra que o filho não estudasse. O banco era um salva pátria. Ele trabalhava das 9 às 13, meio período, ganhava muito bem na época, e você podia subir, era uma rotação. Entrava office boy e ia mudando de posto e ganhando mais, fazendo coisas menos massacrantes. Quando a Hobjeto ficou importante, faltava sete anos para se aposentar, aí ele decidiu continuar. E foi muito bom, porque minha mãe teve a aposentadoria depois que ele faleceu. Foi uma coisa bem boa. Ele era muito responsável com a família. Era tudo muito dividido, a arte dele, os riscos que ele

corria. Aqui, em 1979, ele fica doente. Ele tem um primeiro ataque, aí a própria fábrica estava trazendo preocupações para ele. Era um massacre, com a crise do petróleo. Aqui é meio um marco para ele se concentrar no supra-sumo da obra dele. Tudo isso aqui está aqui (aponta para o mapa) para ele. Isso é o supra-sumo. Aqui é ela limpa e certa. A volta para a fotografia acontece pela própria redescoberta da fotografia, porque ele próprio escondeu suas fotos. Em 1954 ele ainda faz alguma coisa. Em 1951 ele quer por toda a lei para fazer a exposição no MASP de Fotoformas. Com essa exposição ele ganha uma viagem para estudar em Paris. O Assis Chateaubriand, que dava esse prêmio, uma bolsa do governo francês, quer que ele vá aos EUA para estudar fotografia. Ele diz que não, eu sou pintor, sou artista plástico. Para mim, com a fotografia já fiz tudo o que eu queria, já esgotei. A minha visão de fotografia é a pintura. Ele fazia uma foto pensando num quadro ou numa gravura. Então eu quero estudar pintura em Paris. Aí ele pega toda essa fotografia, como ia passar um ano fora, e coloca em uma caixa. Ele vai recuperar a fotografia nos anos 1970, quando eu encontrei essa caixa em um armário. E descubro que meu pai era fotógrafo. Eu tinha em torno de 15, 16 anos. Em 74 ou 73 eu estava interessada em fotografia, mas eu gostava dos meus amigos que faziam foto. Eu já gostava de desenhar e pintar e já percebia que eu não sabia muito fazer foto, mas eu adorava fazer laboratório, ficar naquele meio, eu comprava fotografia dos meus amigos. E eu descobri, então pra mim foi muito próximo daquilo que eu gostava. Assim a gente começa a organizar o arquivo dele. Em 91 é quando eu e o Michel conseguimos fazer uma exposição dele no museu de Elysée, na Suíça. E aí ele vai pra Suíça e tem um contato, além de ver e rever aquela obra fotográfica, sobretudo com a relação com Michel, com a questão dos restos (você vai ver isso no filme). Na verdade eles iam fazer um filme juntos. Então os anos 90 são uma revisão da vida dele, as “Sobras” são uma revisão, são negativos de férias dele. Ele estava paralisado, tinha que passar o dia em casa, fechado. Ele não podia ler fazia 20 anos. Então era rádio, televisão. São Paulo não era uma cidade paralisada, aí não dava nem pra der uma voltinha, e ele só saía pra eventos, exposições ou viagens, o único momento em que ele saía dessa casa. Após essa reviravolta na fotografia dele, ele inventou um trabalho que se chama “Sobras”, que são todos os negativos da casa. Quando ele fez, eu não entendi que era quase um adeus. Ele estava limpando gavetas e organizando a vida dele e tornando fotos bobas de férias em família em uma coisa universal. E inventa de novo uma técnica, porque ele é muito inventor de técnica. Isso eu fui pesquisar com todos os contatos que eu tive até hoje e a maioria das técnicas que ele desenvolve são técnicas criadas por ele. E sempre tornando o negativo único. Por exemplo, quando ele pinta o negativo com nanquim, o

negativo craquela o nanquim, então você não pode fazer o número das cópias necessárias. As próprias “Sobras” são recortes de negativos bem pequenos recortados e colados em placas de vidro.

P: Isso que eu ia te perguntar: ele fez um sanduíche de vidro?

F: Ele pega um negativo (isso ele já fazia nos anos 50, é uma técnica que ele vai recuperar). [várias pessoas falando ao mesmo tempo]. Vou pegar lá nos anos 50. Ele falava que ele se interessou pela fotografia na época em que ele comprava a câmera e vinha um manual pequeno que explicava como fazer uma boa foto. Eu lembro desse manual. E era legal, não era um negócio mal feito. Era uma explicação, como tirar foto paisagem, essas coisas. Explicava o que era a fotografia, relação do olho com a fotografia, como era o sistema, como imprimir a luz no negativo, explicava como deveria ser a luz, que você não podia riscar o negativo... E ele gostou mais do que não podia fazer. Ele próprio entendeu como fazer. Como fotógrafo, ele era bom. Isso ele era bom, só que ele vai se interessar pelo que não era pra fazer. Então vamos começar pela luz, que é o interesse maior dele. [Explicação sobre uma foto].

P: Ele que fazia a revelação dos filmes e a impressão?

F: Tudo, tudo.

F: Já vou voltar naquela fotografia. Nessa mudança de fotografia aconteceu um acidente. Ele fotografou várias coisas no mesmo negativo. Ele tinha uma Rolleiflex e estava escrito lá que você não pode se esquecer de trocar o filme. Ele esqueceu, que é essa foto [ela mostra a foto]. Só que quando ele revelou, deu a sacada. Normalmente, em todas as fotos é um negativo 6x6 e ele reenquadra. São raras as exceções que você vai ter uma foto do Geraldo que é inteira (também proibido).

C: Como é que ele se deu no foto clube com todas essas coisas proibidas?

F: Muito mal. Os únicos que entendiam ele eram o Manarini, o Gasparian, o Farkas - eram os três amigos. O resto queria matar ele. E eles falavam: cuidado, o louco está chegando!

C: Mas eles se davam bem com o Oiticica, que depois fez umas coisas parecidas.

F: Não, ele não conheceu o Oiticica.

C: Mas isso é incrível, porque eles tiveram umas coisas que dialogam.

F: Mas não houve esse encontro nunca. E um não sabia do outro. O Paulo Herkenhoff entendeu bem tarde nos anos 70 que eles nunca se encontraram e ele não tinha conhecimento, porque o Oiticica veio depois. O papai é um pouquinho antes do Oiticica.

Marido da Fabiana (Michel): Quando o Oiticica vem pra São Paulo em 51 ou 52, o Geraldo está em Paris, ele já tinha acabado.

F: Então é um encontro que infelizmente nunca houve, porque tem tudo a ver.

C: E o foto clube aceita o José Oiticica Filho.

Marido da Fabiana (Michel): Mas depois do sucesso de Manarini, aí começaram a fazer os “geraldismos”.

F: Mas ninguém faz essa coisa de dobrar no negativo. É tudo geometria da composição. Ele vai trabalhar no negativo.

P: Ele pega a matriz, na composição ou no ato fotográfico.

F: Exatamente. Então o que acontece? [ela mostra uma foto] Você tem essa dobrada aqui, então vamos lá na frente, pegar aquela da luz e ver o que aconteceu. Ali, é um acidente, aqui é de propósito. Fotografa primeiro a janela, volta ao negativo, vira a câmera e fotografa de novo. Então a fotografia do Geraldo começa a ser feita na cabeça.

P: Ele fazia uma pré-visualização...

F: Igual ao móvel.

P: É uma projeção, né?

F: A coisa é feita na cabeça. É uma projeção. Então você vai ver muita coisa desse jeito que vai bater. [mostra uma foto]. Por exemplo essa, que eu acho uma loucura. São vários vitrôs diferentes que caem exatamente onde estava preto.

P: É no mesmo fotograma?

F: No mesmo fotograma.

C: Mas como ele conseguia? Porque ele visualizou, né?

F: Ele começa a brincar disso. Então ele vai revelar, sai do laboratório no Foto Cine e grita: “consegui!”. Um fotógrafo fazendo isso? Não, não pode. Esse cara é louco. Além de ele conseguir coisas absurdas, ele falava que conseguiu. O fotógrafo não pode, naquela época, falar que conseguiu. Ele tem que conseguir. Isso também ao mesmo tempo tira um pouco a graça da transgressão. Porque ele fala que ele consegue controlar pra burro esse negócio. Entendeu? Então aí ele vai tentar ou ir pra trás e ir pra frente, por exemplo, olha, aquelas da estação da luz, se movimentar pra trás ou pra frente, movimentar o filme no espaço. Movimentar a câmera e também andar no espaço. O espaço é projetado na fotografia.

P: Eu imaginava que ele fazia sobreposição de filmes no papel fotográfico.

F: Nunca. Aí você tem isso aqui [ela mostra], que são os cartões perfurados. Aí ele pega o cartão perfurado, que na época era o furadinho. No livro a gente vai focar nessa questão. Vai ter o Andres Burbano que está escrevendo um texto sobre os cartões perfurados, que são poucos mas que são importantes. Ele punha no revelador o cartão perfurado. O cartão perfurado virava o negativo. E aí ele vai virando e vai queimando o papel [várias pessoas falando ao mesmo tempo]. E aí qual é o problema? Os cartões são do banco. Ele não podia retirar os cartões do banco e não podia publicar cartões perfurados, porque eles contêm informações. Então ele desenvolve uma técnica [risos] de jogar um clipe. Quando o expediente acabava, ele ficava mais dez minutos e jogava um clipe na rotativa e ela desandava. E ele começa a desenvolver uma técnica de jogar o clipe mais pra esquerda ou mais pra direita pra fazer cartões falsos. E como ele queria um cartão assim ou assado, mais pra direita e mais pra esquerda e sem informação, ele usava o banco como local de playground. Ele fez uma bagunça! A gente fez uma exposição com o Sérgio Pizoli, tem um catálogo muito bonito no Banco do Brasil e na loja também tem esse catálogo. Aí a exposição

era: “Da fotografia para a gravura”. Foi a primeira vez que foi apresentado que ele achava que a fotografia era um processo de gravura. E aí fomos fazer a exposição no Banco do Brasil, centro cultural, aí fizemos uma coisa maravilhosa, com catálogo, aí ele veio no vernissage. E ele queria porque queria que eu reunisse as pessoas do banco e do centro cultural naquela hora porque ele queria falar uma coisa. Aí ele contou essa história e falou que todos os papéis dos desenhos eram do banco, que ele roubava pra fazer os desenhos. Ficou todo mundo sem graça e ele falou: “eu roubei, roubei!” [risos]. Aí como perdia a graça de fazer fotos no mesmo fotograma, ele começa a fazer composições na própria janela com pedaços de aeromodelismo, que já vem com as formas cortadas e madeirinha do aeromodelismo. E aí ele faz composição e fotografa a janela. E aí havia um alfinete usado para aeromodelismo e ele vai fazer composições com esse alfinete. E fotografa coisas que ele monta.

C: E ele gostava de montar aviõezinhos? Como ele chegou no aeromodelismo?

F: Não sei. É que na cidade tinha um monte de loja de aeromodelismo e ele estava precisando... Aconteceu. Aí ele vai fazer uma outra coisa. Ele vai pegar o negativo com várias imagens e vai recortar o negativo, [ela mostra um negativo] aqui tem até o ponto do compasso. Ele recorta, pega uma placa de vidro, põe os elementos, gira o quadrado, fecha o negativo e aquilo é um terceiro negativo. Aqui também [mostra outro negativo]. Normalmente ele copia essas imagens. É interessante porque o ato de imprimir uma imagem naquela época era muito diferente de hoje em dia. Não estou falando do digital. Antes da impressora digital já existe uma banalização maior de copiar. Nessa época, ele chegava aqui [na imagem] com dificuldade, o papel era caro. Então todos eles quando vão copiar uma foto, é aquela foto. E é pra uma situação específica. Não existia você ficar imprimindo foto. O Farkas vai imprimir muita foto porque ele está fazendo Brasília e ele precisa mandar o material. Mas antes disso, era uma coisa muito especial. Eles não imprimiam tudo o que ele faziam. Era um ritual, e ele ia no laboratório. Nos anos 70 a gente faz umas cópias supervisionada por ele com um amigo meu, que sabia fazer laboratório muito bem. Então existe essa coisa. Paralelamente existe uma outra brincadeira que a gente vai pegar aqui. [Ela mostra uma foto] Ele risca o negativo quando é preto com ponta seca de gravura. Era um 6x6. Ou ele pinta o negativo com nanquim ou faz as duas coisas. Então de novo, quando ele fotografava esse muro, ele já via a projeção. A “Menina do sapato” é a mais famosa.

C: Mas como é que ele viu isso?

F: Teve uma exposição na Suíça. Ele pedia pra gente levar a cadeira de rodas e deixar ele olhando uma foto ou outra. Ele estava repensando todo esse processo. Eu acho que era tão novo pra ele na época, que ele teve que esconder. Era novo para o meio e era novo para ele próprio. Era tão autêntico que ele próprio se assustou e escondeu isso aí. Escondeu durante 50 anos. A sorte é que ele estava vivo na recuperação da foto dele e ele pôde refazer as obras. Ele sentou na frente e depois de um tempão me chamou e disse “nossa, ela tem dente”. Aí eu falei: “tem uma cárie” [risos].

P: E esse acabamento que ele faz aqui?

F: Ele recortou o papel.

P: Cortar o papel fotográfico já era subversivo.

F: Ainda mais o papel caro, era complicado. Aí essa aqui [ela mostra uma foto], alguém me falou que era Ana de Anarquista. Eu acho que é de Fabiana [risos]. Aqui [mostra outra foto], essa é minha predileta dessa série. Aqui vocês têm que abstrair. Tenta ver o que é a foto. Tenta esquecer o desenho. Você tem a terra, duas plaquinhas e a sombra da placa. O chão batido é um túmulo de gente muito pobre que morreu dia 05/07/1949. O chão batido. Disso ele faz a vida. O pássaro e o nanquim que craquela. Até o craquelado faz parte. Então da morte, a vida. Então ele vai entender que riscando é preto e pintando é branco.

P: O pássaro dá uma ideia de passagem

C: O próprio formato que ele dá aqui é um formato de ovo.

F: Aqui você vai ter também todo um contato com Mário Pedrosa, que vai ensinar a teoria da Gestalt pra ele. Tudo isso era a forma como ele entendia a Gestalt que o Mário estava explicando pra ele. Eu gosto porque é uma leitura tropical da Gestalt. A Gestalt é uma coisa da Alemanha e ele vai entender de uma forma totalmente pessoal e única. Aí você vai ter as “Sobras”. Ele vai pegar os negativos de férias, de foto boba. Eu encontrei uma assistente que vai recortar o que ele quer do negativo. São negativos coloridos, pequenos e retangulares. A gente trouxe todo o material: bisturi pra cortar papel, lupa... Eles trabalhavam aqui. Ele queria que tivesse um cobertor na mesa. O cobertor chagava a arranhar, ela queria limpar e ele não deixava. Fazia parte, tinha que ser. E ele recorta esse pretão que você vai ter nas fotos,

que é a luz que vem. Por exemplo [ela mostra], o negativo está aqui e ele recortou isso. Levava pra placa de vidro, punha essa forma aqui, punha durex de linólio que cola bem no vidro. É um durex para pista de dança. Para as dançarinas não escorregarem, o tapete é feito de linólio. A gente colava assim e fazia o quadro da forma que vai ser o negativo. [...] Aqui tem umas sobras. Essas cópias a gente fez pra ele dar o ok, porque é muito difícil copiar a obra. Ela não é reproduzível. Isso aqui é a delimitação que ele fazia com esse durex de linólio. Aqui é o toquinho de negativo que ele escolheu pra ficar parado. Então pra você tirar uma cópia isso vai pro ampliador. Pra você pegar esses detalhes e ter esse preto, isso borra e a luz estoura e esquenta. Tem que esperar esfriar. O toquinho começa a levantar, então tem que esperar esfriar. A gente descobriu que podia acertar como a gente queria, desliga o ampliador e espera esfriar e aí faz as cópias, dá 5 no máximo. Essas cópias a gente fez pra ele dar o ok. Em algumas ele deu o ok, outras ele rasgava porque não ficou bom, tinha que refazer.

P: Então esse daqui é o formato do vidro?

F: Não, eles são ampliados. E o formato que ele quis é um pouquinho maior.

P: Então como que tá grudado isso aqui no vidro?

F: Só pela ponta.

[...]

P: Como vocês preservam essas chapas aqui?

F: Elas estão preservadas numa fundação na Suíça, que guarda pra mim e a gente faz cópia. Elas pertencem a mim.

[várias pessoas falando ao mesmo tempo]

[...]

F: Então aí vem tudo, né. Cortar, remontar, riscar, pintar.

C: Ele fez isso em cima de viagens de família, né? É a vida dele, na verdade.

F: É aí chama “Sobras”. No final ele falou: chama “Sobras”. Na hora eu não entendi. Seis meses depois ele morre. Aí eu falo “putz!”. A gente conseguiu imprimir todas, fazer cópias de umas 66, 70. Faltam 300 ou mais, que eu vou fazendo aos poucos. Mas aqui tem tudo.

P: Mas quando ele começou?

F: Ele começou em 96 e acabou em 98. O Geraldo era de rebentos. “Fotoformas” dura 5 anos e ele põe ponto final. “Móveis” durou não sei quanto tempo e acabou.

C: O escritório que ele trabalhou com o Alexandre Wollner ele também não fica muito tempo, né?

F: Isso é outra coisa. Ele não era artista gráfico, não era artesão. Ele vai fazer artes gráficas depois para as coisas dele. Então ali ele sai porque está muito ocupado com o banco, a Unilabor, a família...

C: É, o Alexandre diz que ele saiu por causa disso mesmo, mas que foi o guru dele [risos].

F: Não era o que ele queria realmente. Isso aqui [foto] é pintada com nanquim, parece tipo uma neve. É craquelô. Os negativos são lindos, né? Aliás, todos são lindos. Eu não gosto de expor negativo, eu não ando com isso. A “Menina do sapato” é de chorar, porque é um desenhinho desse tamainho, gente. E quebra. Então isso aqui eu não exponho, não ando com isso. Essa é linda, né? Eu também amo. Essa sou eu, minha irmã e a mãe. Eu era pequenininha.

C: É muito detalhe, né?

P: E é cansativo, porque são coisas pequenas...

F: E era urgente. Ele tentava, e a menina não vinha todo dia. Então ele ficava mal. E ele começou sozinho, eu nem sabia. Ele me ligou e falou: “tem uma coisa aqui pra você, você tem que vir.”. Eu falei: “pai, eu não posso vir da Suíça assim.” Aí quando eu cheguei ele me mostrou o começo da série. Eu pirei. No começo ele fez com uma outra pessoa, aí eu fui chamar a menina, uma fotógrafa, ela estava precisando de bico pra vir. Muito gentil, calminha

e legal. Mas ela não podia vir todos os dias. E ele ficava parado, sentado, pensando. Aí eu perguntava: “no que você está pensando?”. Então ele fez uma forma de trabalhar na cabeça. Quando eu cheguei, eu chamei o Rubens para me ajudar. Falei: “O Geraldo fez um trabalho bem louco aqui de fotografia, eu nem sei como qualificar e nem o que fazer.” Aí vieram o Rubens e o Mário César, aquele jornalista da Folha que era muito amigo na época e gostava de arte. Aí o Rubens terminou de olhar e disse: “putz Geraldo, acabei de fazer um livro sobre o processo da fotografia e lá vem você estragar tudo! O livro já está pronto e imprimindo. Você já vai estragar tudo o que eu falei de novo.”

[...]

F: Isso aqui é uma outra coisa que acontece. Ela, quando trabalhava, sempre tinha uma plaquinha do lado onde ela testava o nanquim e ela punha os restos que ela ia recortando de durex. Às vezes sobrava um caco que ela colava num vidro e era o lixo dela. Volta e meia ele falava: “tá pronto!” [ela mostra um exemplo] e é isso, que é o resto do resto. Então ele tira coisas do meio e junta de novo o negativo. [...] Muitas vezes ele tira as pessoas e junta só o que interessa das sobras, o que sobrou.

[...]

C: Dá pra fazer mais uns três livros de sobras.

F: Agora nesse livro a gente vai colocar muito foto inédita. Essa aqui [ela mostra] eu vou mostrar a original, eu achei hoje, não lembrava onde estava. Em primeira mão pra vocês, hein! É uma porta do Gaudí em Barcelona. Ele também escolhia muito as fotos recortando o que ele queria, pra depois ampliar. Essa eu vou botar no livro agora.

[...]

F: [Sobre os móveis] As pessoas que compravam queriam uma nova vida. Se não fosse isso você ia ter móvel colonial ou americano.

[...]

F: Esse é sanduíche também, um negativo em cima do outro. Sou eu e minha irmã. São várias da mesma. Você vai ter a mesma pessoa fazendo várias poses diferentes.

C: E onde ele fazia a textura das fotos?

F: Ela reproduzia pra ele. Ele escolhia uma que ele queria fazer sanduíche e ela reproduzia, fazia cópia do negativo, punha tudo em cima e ficava só a cópia, depois recortava. Tinha todo um processo.

[...]

F: Às vezes ele fazia colagem e fotografava. Ele fazia colagem no papel preto. Era um processo grande de tráfego dos negativos. Eles passavam por vários acontecimentos e ações.

P: São várias técnicas diferentes, né? É interessante pensar na idéia porque ele gera uma outra matriz. Ele trabalha com a repetição, só que fica uma matriz morta, que é o negativo fotográfico que vai gerar outra matriz no vidro.

F: Exatamente. Aí era um perigo. Graças a Deus as Fotoformas estavam na Suíça, porque ele era capaz de querer destruir. Eu falava: “você não vai pegar”. Ele ficava bravo comigo, falava que eu era chata. Tinha coisas que ele ia fotografar na rua, porque tinha uns passeios com ela também. Eles fotografavam, depois vinham pra cá e mexiam nas fotos. Foi uma grande volta à fotografia. E aí ele acha engraçado que ele voltou para a fotografia porque ele disse que não voltava. Isso é importante. E aí na Suíça ele volta em 96 e a gente leva esse material para os especialistas verem e ele fala que é super engraçado ele ter feito isso, que ele sempre falou que nunca voltaria para a fotografia. Essa é show [ela mostra uma fotografia], aqueles postes de teleférico.

[...]

F: As pessoas sempre ficam muito felizes com o Geraldo. Todo mundo, não só as pessoas que conhecem fotografia, mas também aquelas que não conhecem. É um artista que traz muita esperança. [pessoas falando ao mesmo tempo] Mas é sempre com essa vontade que move uma obra de arte que eu possa ter na minha casa, uma arte que sempre quer um homem melhor, um ser humano que possa conviver com outro.

P: É interessante que ele vai mudando o material, vai mudando a linguagem, mas essa parte gráfica continua. Tem uma marca comum apesar de sempre estar mudando.

[...]

F: Aqui são Fotoformas. Essa aqui está no catálogo da Pirelli. Aí está misturado com umas cópias que a gente mandou fazer. Essa aqui é simplesmente na Espanha, ele expõe nas janelas das casas uma cortina de palha. Em Sevilha, no verão, depois das três da tarde você tem que ficar em casa por causa do calor. Então ele estava no quarto fazendo uma siesta no quarto de hotel, olhou a janela e começou a ver os furinhos. É uma foto normal.

P: Parece que ele faz no laboratório.

F: No negativo é assim. Não, não tem nada de laboratório. No laboratório é riscar, cortar.

[pessoas falando ao mesmo tempo]

F: Essa é uma sobra em que ele usou técnica de cinema. Isso é um fotograma do filme. Isso tudo é filme.

[...]

C: E a pintura? A pintura ele continua fazendo?

F: A pintura acontece aqui [ela mostra exemplos]. Aqui é pop, que são os geométricos. Aqui é pra aprender a ver, pra observação. Depois você vai ter concretas que é a maioria pequena, de 60x60. Depois o pop com cartazes. Tá vendo? Aqui são cartazes de rua que ele recorta uma parte e repinta. Esse é o outdoor. Ele manda colar na madeira, leva pro ateliê. Aí o outdoor na época é feito com pontos. Pra você ter o vermelho, por exemplo, eram vários pontos pra você ver de longe, na rua. Ele vai com uma lente, conta e estipula uma média com um quadradinho. Ele conta quantos tem de cada cor e mistura num pote, então você nunca vai ter a mesma coisa. E repinta as áreas, fazendo toda essa série de pop. Que aí mexe com a fotografia de novo. Esse está na Pinacoteca. É um processo que tem a ver com a publicidade com a qual ele está trabalhando na época e a própria arte, que é uma grande decepção. Porque a Unilabor tem que fechar com o golpe de 64. O sonho acaba, é muito

difícil o ser humano viver numa comunidade desse tipo. Quando tinha dívida todo mundo virava empregado, quando tinha lucro todo mundo era patrão. Era um regime de comunidade socialista. O padre que está fazendo essa experiência pira, o Geraldo quase pira. A experiência é levada pelo abstracionismo informal. Tudo isso acaba. E isso deixa ele muito mal. Então o pop é quase uma vingança. Na história da pintura tem o abstracionismo formal que ele odiava. Ele odiava aquele monte de manchas que eram o pôr do sol. E isso vira uma moda no mundo inteiro, entendeu? Ele não gostava que houvesse uma projeção do espectador, ele gostava que o espectador visse a projeção. A obra dele nunca tem essa abertura que faz com que você projete. Todo mundo vai ver o pôr do sol porque ele quis que fosse um pôr do sol. Então a volta pra pintura é uma vingança à morte da arte concreta naquele momento. Mas ela está ligada a esse mundo de rua, de comércio e está ligada com a experimentação da fotografia. Aqui há a doença. Então ele já tem essa fábrica que faz móveis, que tem marcenaria. Ela vai fazer fórmica lá dentro. Ele vai fazer o quadro que todo mundo pode ter igual, porque a ideia dele é fazer vários, mas o mercado não deixa. [pessoas falando ao mesmo tempo] Então ele começa a trabalhar muito com o recorte, projeta as colagens para a fórmica. Ele apresenta para o mercado, o mercado tem essa crise dizendo que ele não pode fazer isso. Ele diz que não faz mais, mas que vai fazer o jogo de dados. Aí ele faz essa série que ele doa pra Campinas em homenagem ao Manarini que ele amava. Ele doou 66 quadros. Tem cubo do tamanho da parede, tem o quadro desse tamainho. Tem regras. E é sempre a história do cubo que vai virando mil coisas pequenas e grandes, que não podem se separar. É quase como “tá bom, então eu faço aqui pra vocês brincarem, pra vocês terem nas casas de vocês”. O jogo de dados vai mostrar. E dados de computador, dados de Mallarmé também (o jogo de dados nunca abolirá o acaso). É um poema de Mallarmé que está muito ligado à arte concreta e à poesia concreta. E isso ficou trancado lá dentro, dei um jeito de expor.

P: E ele deixou tudo escrito? Como expor e etc...

F: Sim, como dispor, a sequência... E agora eu vou tentar dispor eles.

P: E eles estão no Brasil?

F: Sim, estão em Campinas. Foi pra lá e ficou. Porque não dá pra tirar ou emprestar um. Não pode, faz parte do conceito. Está numa galeria de arte da Unicamp. Agora eu estou tentando localizar pra fotografar, porque eu não tenho eles fotografados.

[...]

C: Ele falava em algum momento que as fotos dele eram abstratas?

F: Sim, é abstrato. O nome que ele inventou pra isso foi “Fotoformas”.

[...]

C: Eu já li textos em que o autor diz que não é abstrato, porque não pode ser abstrato.

F: O que ele não queria é que chamasse de concreto.

C: O que eu faço é estabelecer uma ligação com o momento histórico.

F: Ele próprio fala que a fotografia o levou para a abstração concreta. É como uma fronteira. Ele vem da pintura figurativa, a gravura o ajuda a entrar na abstração, tendendo à Gestalt e tudo isso. A fotografia vai em paralelo e da fotografia vira pintura concreta. Mas até aqui ele não faz arte concreta, é a partir daqui que ele vai fazer.

C: Como é que ele organizou a exposição no MASP? Ele conhecia o Bardi.

F: Não, ele conhecia o Bardi por causa do Mário Pedrosa, no meio de arte. E o Bardi o chamou para montar o laboratório do museu. E como agradecimento falou: “você pode fazer uma exposição aqui”. E o Bardi adorava as fotos dele.

P: E ele chegou a dar curso no laboratório? Qual era a função do laboratório?

F: Não. No laboratório ia ter curso com o Farkas. Eram ele e o Farkas que estavam montando. [pessoas falando ao mesmo tempo] Não, não tem nada a ver com o foto clube. O foto clube era muito careta pro Farkas. Foi uma saída do foto clube pra poder se livrar daquilo.

P: E por que montar um laboratório naquele momento?

F: Porque só tinha no foto clube. Para você fazer uma cópia, tinha que ficar lá e escutar um monte de absurdo. E ele chegou a bater no Salvatore. [...] Então era uma forma de pessoas como ele, o Farkas, o Manarini, o Oiticica se livrarem desse negócio.

C: A Heloísa Costa vai dizer que a fotografia moderna nasceu no foto clube. E vai botar o Geraldo de Barros no foto clube, onde ele não se dava bem.

F: Sim, mas ele precisava desse ambiente pra ser transgressor. Nisso ela tem razão. Ela fez a tese dela de acordo com papai. Isso não se pode esconder. Ele nasce lá, é lá que ele vai conhecer o Manarini. E a fotografia vai virar uma coisa diferente do que ali ele era.

P: E como vocês produziram esse material do SESC?

F: O SESC tem uma coleção enorme e é quase parceiro do Geraldo. Eles valorizam, ajudam. Estou fazendo esse livro com eles. Então é um casamento que deu certo. Começou com a história de umas camisetas que aquela [?] fez do [?], uma marca fashion. Ela comprou o livro do Geraldo em Tóquio, gostou das fotos, entrou em contato comigo e me pediu pra fazer umas camisetas. Aí eu cobreí, era outra coisa. E caiu a ficha do SESC, porque a gente fez uma doação enorme de fotografias. Eles têm a maior coleção de fotografias do Brasil. E virou um casamento, a gente faz exposição e várias coisas juntos. Então junto com a doação eles puderam usar as imagens pra isso de forma ilimitada. Eu acompanho toda a criação, é fantástico.

P: Eu tenho uma curiosidade com relação à educação do trabalho do Geraldo de Barros. Não sei quanto tempo vocês ficaram na Europa. Ele chegou a ser reconhecido primeiro no Brasil, depois na Europa?

F: Não, ele era muito conhecido no Brasil como pintor e designer. A fotografia dele estava escondida pra ele mesmo, então não tinha condições das pessoas conhecerem. Ele próprio escondeu. Eu levo a fotografia dele para fora e isso o ajuda a ficar famoso. A sorte é que eu trabalhei com ele, então a gente criou esses arquivos em que ele dá título, técnica, etc. Eu tenho ele gravado falando das fotos, cada foto eu punha na frente dele e ele falava como fez, contava as histórias. E a gente fez um arquivo digital. Com o filme eu pude desenvolver o arquivo e aprender a fazê-lo.

[...]

P: Quando a fotografia dele aparece como arte?

F: Em 91. Um pouco antes com algumas exposições de amigos. Como por exemplo, “Hecho em Latinoamerica” [?] no México, algumas exposições de brasileiros em outros contextos, que não são mais da fotografia e sim das artes plásticas. Mas é esporádico. Começa a ficar conhecido internacionalmente em 91, quando eu faço a exposição com ele vivo. É quando eu começo a preparar a exposição. Hoje em dia eu aprendi a trabalhar com fotografia. Eu acho que o brasileiro sabe fazer boas fotos, mas não sabe trabalhar com fotografia como obra de mercado. Sabe fazer excelentes fotos, tem uma tradição na fotografia desde D. Pedro II. A fotografia é muito importante em vários momentos políticos, o fotojornalismo é fantástico aqui no Brasil. Agora, ele não sabe trabalhar o mercado da fotografia. O mercado da fotografia é muito diferente. Mesmo estando misturado, é muito diferente das artes plásticas.

P: Você acha que é visto como arte menor?

F: Não. Ele não sabe trabalhar. Você tem que fechar uma edição, tem que criar condições. Não é só falando que você vai fazer. O colecionador europeu não vai acreditar nisso. Por exemplo, a neta do Man Ray esculhambou, fez um monte de cópia, virou banal, entendeu? Então você tem que criar um contexto de conhecedores que confiam, porque é muito delicado. Depois você tem que ter todas as cópias iguais. Tem que criar um sistema para manter isso. Se você não pode pagar as cópias na hora, é muito difícil poder investir. Essas cópias têm que estar salinizadas, não pode movimentar, tem que durar 100 anos no mínimo. Então tem que saber trabalhar. O brasileiro não sabe comercializar o patrimônio que ele tem. Não há colecionador de fotografia no Brasil, são raros que sabem conservar a fotografia. Tem todo um contexto em que as pessoas punham uma foto na parede. Minha mãe não colocava. Eu colocava no meu quarto, mas na sala não entrava fotografia. Isso na própria casa do artista.

P: Porque isso é recente mesmo né, o uso da fotografia como arte.

F: É recente aqui, não lá na Europa. Lá tem gente que coleciona Man Ray, etc. E tem salões de arte, feira. Tem feira só de fotografia. Não é aquela visão careta do foto cine. São feiras de fotografia onde tem fotografia contemporânea e fotografia antiga. E a gente conhece papel e etc.