

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

Enviado em:
12/06/2013

Aprovado em:
29/09/2013

Carolina Martins Etcheverry

Doutora em História Social
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS
etchev@gmail.com

Resumo

Este artigo é o resultado de minha tese de doutorado, voltado para 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, devido ao seu referente não ser claramente identificável constituem um desafio ao observador. 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.

198

Palavras-Chave

Fotografia, artes visuais, abstração

Abstract

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

Introdução

Este artigo tem por objetivo a apresentação dos resultados finais de minha pesquisa de Doutorado. Meu objetivo era estudar a problemática da abstração na fotografia, criada a partir de técnicas experimentais nas fotografias de dois fotógrafos brasileiros, entre os anos 1950-1964: Geraldo de Barros (1923-1998), em São Paulo, e José Oiticica Filho (1906-1964), no Rio de Janeiro. O que ora se apresenta é um resumo do que foi escrito no texto da tese, a fim de que o problema da fotografia abstrata brasileira seja apresentada ao público geral, além daquele específico que chega até a tese já conhecedor do tema. É preciso advertir o leitor de que existem controvérsias quanto à utilização de tal termo (fotografia abstrata), visto que o entendimento da fotografia como marca do referente em um suporte fotossensível pode ser percebido como fator de invalidação da própria idéia de abstração na fotografia. No entanto, preferi problematizar os diferentes termos, e seguir chamando de abstratas aquelas fotografias cujo caráter documental não é evidente.

Quanto aos fotógrafos da pesquisa. Geraldo de Barros (1922-1998) e José Oiticica Filho (1906-1964) são dois importantes fotógrafos brasileiros, que atuaram entre o final da década de 1940 e a década de 1960. Eles têm preocupações distintas em relação à técnica fotográfica. Enquanto o primeiro busca dominar a técnica, para, assim, conseguir dominar o meio de expressão, que é a própria fotografia, o segundo afirma que conhece a técnica apenas até o momento em que ela o permite sua expressão como fotógrafo. Duas maneiras distintas de pensar que levam, entretanto, para o mesmo caminho: em direção a soluções que geram resultados estéticos semelhantes. Em comum, compartilham o apreço pela experimentação na fotografia, a participação no movimento fotoclubista 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 Brasil¹, e José Oiticica Filho era professor de entomologia.

¹ 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). A entrevista encontra-se anexada ao texto final da tese.

Pequena contextualização

As novas práticas fotográficas inserem-se no Brasil dos anos 1950, que passava por um processo de modernização com acentuado processo de industrialização, forjado pela ideologia desenvolvimentista² do período, bem como a partir das artes visuais, especificamente com os movimentos Concretista e Neoconcretista. Conformava-se um momento propício para o desenvolvimento cultural e artístico brasileiro, com iniciativas de cunho privado que culminaram na criação dos principais museus de arte do país: Museu de Arte de São Paulo (Masp), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Tais instituições foram de suma importância no desenrolar da arte abstrata em solo brasileiro, visto que, juntamente com críticos de arte como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, passaram a divulgar a abstração como a arte do momento, que atualizaria o Brasil em relação ao exterior. As Bienais de São Paulo³ também atuaram como instâncias dinamizadoras em relação aos grandes centros cosmopolitas europeus e norte-americanos.

200

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 moderna”, a partir de novos

2 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).

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

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 experimentar uma nova prática fotográfica, que contribuiu para o crescimento da fotografia nacional, sendo um capítulo importante da história da fotografia brasileira. Alguns indícios confirmam tal afirmação. As exposições retrospectivas e o lançamento de livros sobre estes fotógrafos, bem como o uso de suas fotografias como referência no trabalho de fotógrafos e artistas plásticos contemporâneos só vem a comprovar a importância do estudo em conjunto de tais fotógrafos.

A fotografia abstrata focalizada nessa pesquisa é feita através de processos fotográficos originais e, vale dizer, analógicos. Neste sentido, ela não difere substancialmente da fotografia documental. François Soulages (2010, p. 14) afirma que o fotógrafo “é aquele que deve deixar, ou melhor, que deve criar vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro – fotográfico – com os fenômenos. É por isso que é um artista”. Barros e Oiticica Filho deixaram marcas de sua passagem, ao transformarem uma imagem que poderia ser tradicional em algo diferente. Este algo diferente é justamente um questionamento da autoridade documental da fotografia, ou seja, é a afirmação de que a fotografia não é a cópia do real e não fornece, necessariamente, um atestado de veracidade.

Esse abandono da ideia de real na fotografia pode ser pensado também a partir da técnica utilizada para obter as imagens. Neste sentido, o conceito de fotografia expandida, cunhado por Rubens Fernandes Júnior a partir, principalmente, do conceito de escultura expandida, elaborado por Rosalind Krauss, 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 submeter-se a ela. É nesse sentido que Moholy-Nagy (2007) indica suas três modalidades de

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

Geraldo de Barros e José Oiticica Filho

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

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

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

Oiticica Filho passou, então, a pesquisar no campo da fotografia. Produziu vários artigos sobre a prática fotográfica, publicados em jornais e boletins fotográficos. Sua produção fotográfica foi dividida por ele próprio em várias categorias, que dão título às imagens: *forma*, *ouropretense*, *abstração*, *derivação* e *recriação*. Com títulos diversos estão as fotografias da fase pictorialista de Oiticica Filho. Segundo Paulo Herkenhoff, ele passa por quatro fases em sua trajetória artística:

há quatro fotógrafos em José Oiticica Filho: o utilitário, o fotoclubista, o abstrato e o construtivo. Por vezes, algumas dessas linhas se identificaram ou tiveram um desenvolvimento simultâneo

e paralelo. No entanto, o fotógrafo construtivo seria um radical que negaria a validade estética dos demais. (HERKENHOFF, 1983, p. 11).

Este fotógrafo foi bastante fecundo, investindo nas experiências fotográficas de expansão do campo. Para ele, como fica bastante claro em entrevista intitulada “Fotografia se faz no laboratório”, concedida a Ferreira Gullar em 1958⁴, a parte mais importante do processo fotográfico se dá no laboratório.

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

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

FG – Estou de acordo.

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

203

Da fase pictorialista de Oiticica Filho, “O Túnel”, segundo Annateresa Fabris (1998, p. 71), “parece querer discutir as possibilidades de abstração da fotografia e o faz sobrepondo tomadas diferentes para melhor enfatizar o processo de construção da imagem”. Por ser uma imagem compósita⁵, esta, além de criar um estranhamento e uma suspeita, questiona o caráter de mimese da fotografia. Também a composição híbrida de Geraldo de Barros assume este papel, ao sobrepor no negativo seu desenho com nanquim. As duas imagens mostram uma

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

5 A imagem é composta por dois negativos montados em um fundo negro.

manipulação da imagem.

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

Onde chegamos com a pesquisa?

A intenção da pesquisa foi construir uma explicação a respeito de um problema, qual seja: o que fez com que, em um mesmo período histórico, dois fotógrafos que não se conheciam apresentassem fotografias com resultados plásticos semelhantes, resultados esses que rompem com uma ideia básica e cristalizada no imaginário comum de que a fotografia representa sempre uma dada realidade? E talvez o mais importante, quais são as particularidades dessas fotografias desafiadoramente chamadas de abstratas? 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 fotográfica, ao romperem com a tríade registro-revelação-ampliação⁶, partimos para a problematização da

⁶ Mostramos que a prática fotográfica de GB e JOF ia muito além dos três passos básicos que envolvem a fotografia (fotografar, revelar e mandar ampliar o negativo), mas envolvia procedimentos diversos, muitos em laboratório, outros na própria tomada da fotografia.

fotografia cujo referente não é claramente identificável.

Assim, nosso foco principal foram as fotografias desafiadoramente desligadas do referente, enfatizando, portanto, a questão da abstração na fotografia. Ao perseguir tal problemática, entramos em contato com diferentes possibilidades técnicas e criativas, que permitem ao fotógrafo atingir tais resultados plásticos. Destacamos, por exemplo, as três modalidades de criação fotográfica, identificadas por Lázsló Moholy-Nagy: o fotograma, a fotografia que enfatiza novas leis (como uso de texturas, ângulos não usuais, etc) e, por fim, toda a gama de fotomontagens e sobreimpressões. Geraldo de Barros e José Oiticica Filho subscrevem essas possibilidades, em busca de novos modos de criação fotográfica.

Ambos estavam interessados no crescimento da fotografia brasileira, buscando, através da pesquisa, a expansão do campo do campo fotográfico, que seria resultado de suas diversas experiências – fotografias cujo referente desafia o olhar do espectador. A relação do espectador com as imagens de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho 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 Barros e Oiticica Filho com outras, de diferentes artistas, que também pensaram sobre a relação das formas, texturas, luz e sombra. Buscamos subsídios comparativos com artistas futuristas, construtivistas, com membros do De Stijl, com artistas concretos brasileiros e, também, com gramáticas de ornamento e com artistas que criaram padrões visuais, como Athos Bulcão e seus azulejos. São os diferentes processos de montagem, a partir de imagens de diferentes temporalidades, que permitem reconstruir o que Burucúa (2007) chama de “cadeias de transporte de formas na longa duração”. Encontramos semelhanças entre diferentes obras, de diferentes tempos históricos, e as fotografias em estudo.

No campo específico da fotografia, inserimos os fotógrafos no contexto da *fotografia moderna brasileira*, conforme ficaram conhecidos os fotógrafos

associados ao Foto Cine Clube Bandeirante, praticantes de um tipo de fotografia que rompia com os cânones do pictorialismo – prática fotográfica vigente nos foto clubes brasileiros até o final dos anos 1940. Soma-se a isso a construção do campo fotográfico e a 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 à 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, abarcando, no Brasil, especialmente as fotografias criadas a partir do Foto Cine Clube Bandeirante, voltadas a novos tipos de temas e de enquadramentos; (3) *fotografia abstrata*, que seria aquela desvinculada da relação com o referente, enfatizando formas, texturas, jogos de luz, etc; e (4) *fotografia criativa*, termo mais genérico, usado para definir as fotografias geradas a partir de processos experimentais. Ao longo da pesquisa deparamos com diversas possibilidades de conceituação das fotografias em estudo¹. 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.

206

Identificamos, a partir da análise dos diferentes tipos de fotografias criadas 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 existência de fotografias abstratas, conforme foi possível ver na recapitulação do uso do termo *fotografia abstrata*. Aqueles que crêem não ser possível a existência de uma fotografia abstrata (entre eles, Rosalind Krauss e Arlindo Machado) pensam assim pois acreditam que a fotografia é a sensibilização do suporte fotossensível pela luz que emana dos objetos. Sendo assim, sempre existe um referente na fotografia. No entanto, acreditamos ser possível expandir esse princípio básico da fotografia quando vemos, a partir do conjunto de imagens presentes nessa tese, que mesmo sendo a emanação 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 quanto 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 sua 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 da tese de doutorado, 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 interessante perceber que estes fotógrafos mantêm-se atuais, mesmo nos dias de hoje, em que há pluralismo e descentralização das práticas artísticas. Eles servem como referência para jovens artistas, que os vêem, 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 onde criaram essas fotografias.

Percebemos que a questão da fotografia abstrata – ainda envolta em polêmica – pode ser mais explorada, sendo essa pesquisa apenas uma parte do que pode ser estudado. O levantamento feito a partir das fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho identificou uma série de questões que foram apenas tangenciadas na 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 mais 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.

À guisa de conclusão

Espero que minha pesquisa sirva para que outros pesquisadores sintam-se estimulados a pesquisar a fotografia em todas suas possíveis formas, contribuindo ainda mais para o desenvolvimento da história da fotografia brasileira. O percurso apresentado aqui, na forma da conclusão da tese (com algumas pequenas modificações), pretendeu mostrar os resultados finais da pesquisa, e introduzir o convite para que a tese abra outros caminhos de pesquisa. Porque, como afirmou o músico Tom Waits, “se vamos à procura de alguma coisa, na maioria dos casos regressa-se com algo muito diferente daquilo que nos propuséramos a descobrir (...) Gosto de me desorientar”. Fica, então, o convite à desorientação produtiva.

208

Referências Bibliográficas

ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

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

BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2007.

COSTA, Helouise, SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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.

FATORELLI, Antonio. José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira. *Lugar*

Comum (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 11, p. 141-158, 2000.

FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

GERSHMANN, Míriam Ida. *O abstracionismo geométrico na concepção de Mário Pedrosa: a relação com o desenvolvimentismo*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS, 1992. Tese de doutorado.

HERKENHOFF, Paulo. *A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo*. In: *José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50*. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.

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.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOHOLY-NAGY, László. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Paris: Gallimard, 2007.

209

SAVEDOFF, Barbara. "Documentary authority and the art of photography". In: WALDEN, Scott (org). *Photography and philosophy: essays on the pencil of nature*. Singapore: Wiley-Blackwell, 2010.

SAVEDOFF, Barbara. *Transforming images: how photography complicates the picture*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1999.

SOULAGES, François. *Estética fotográfica: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.