

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Fernanda Mitsue Satake

**Recriações de José Oiticica Filho:
experimentações no campo da fotografia**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em artes, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Morethy Couto.

CAMPINAS

2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Sa81r	<p>Satake, Fernanda Mitsue. Recriações de José Oiticica Filho: experimentações no campo da fotografia. / Fernanda Mitsue Satake. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.</p> <p>Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Oiticica Filho, Jose,1906-1964. 2. Fotografia. 3. Fotografia artistica. I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Recreations of José Oiticica Filho: experimentations in photography area.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Oiticica Filho, Jose,1906-1964

Photography

Artistic Photography

Área de Concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Maria de Fátima Morethy Couto [Orientador]

Mauricius Martins Farina

Helouise Lima Costa

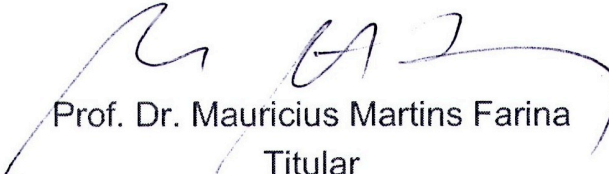
Data da Defesa: 23-08-2011

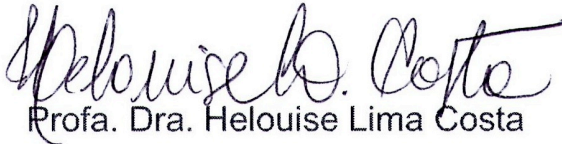
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Fernanda Mitsue Satake - RA 019186 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente


Prof. Dr. Mauricius Martins Farina
Titular


Prof. Dra. Helouise Lima Costa
Titular

Para a minha avó, que me ensinou a colorir a vida com flores.

Agradecimentos

Antes de mais nada, devo agradecer imensamente aos meus pais. A eles devo todas as conquistas que realizei, pois todas elas só foram possíveis com o apoio, amor e compreensão que sempre me deram.

Meus mais sinceros agradecimentos à Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, por ser uma orientadora sempre presente, que com carinho e atenção me ajudou a concluir mais uma etapa de minha carreira acadêmica.

Agradeço aos funcionários do Instituto de Artes que, sempre muito pacientes e dedicados, me ajudaram a cumprir prazos e enfrentar burocracias. Sou grata também à Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto, aos professores do Instituto de Artes e aos membros das bancas de qualificação e defesa, pelos comentários que contribuíram para o melhor desenvolvimento desta pesquisa.

À equipe do Projeto Hélio Oiticica, muito obrigada por tornar viável boa parte deste projeto.

Aos grandes amigos, sou imensamente grata pelo companheirismo, pelo carinho, pelos conselhos, pelas milhares de ajudas, por terem me acolhido incontáveis vezes em suas casas, e por tudo o que me ensinaram. Sem o apoio de vocês, teria sido triste trilhar este caminho.

Ao Daniel, muito obrigada por me mostrar todos os dias que a vida tem muito mais graça e poesia do que eu conseguia perceber. Obrigada por todo o apoio que sempre me dá, pelas risadas diárias, e por tantos outros inúmeros motivos que tenho para querer continuar ao seu lado para sempre.

*Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.*

Álvaro de Campos

RESUMO

Grande pesquisador em diversas áreas, José Oiticica Filho foi um fotógrafo destacado em sua época, sempre explorando novas maneiras de produzir suas fotografias. Iniciou na fotografia como maneira de ilustrar seus trabalhos científicos e procurou sempre estudar a técnica, para aperfeiçoar seu trabalho. Esta dissertação apresenta a trajetória de sua obra, e o foco desta pesquisa está nas experimentações que José Oiticica Filho realiza no campo da fotografia, em especial a série *Recriações*. Para melhor compreensão desta fase, esta pesquisa foi realizada a partir de três vertentes: a compreensão da evolução de sua pesquisa, a contextualização de sua obra com o debate fotográfico e artístico de sua época e a análise formal de suas obras.

Palavras-chave: José Oiticica Filho, fotografia, fotografia moderna.

ABSTRACT

Great researcher in several areas, José Oiticica Filho was a prominent photographer in his time, always exploring new ways to produce his photographs. He started in photography as a way to illustrate his scientific work and has always sought to study the technical to improve his work. This dissertation presents the trajectory of his work, and the focus of this research is in the trials that José Oiticica Filho realized in the field of photography, especially the series *Recriações (Recreations)*. To better understand this phase, this research was conducted from three aspects: understanding the evolution of his research, contextualization of his work with the photographic and artistic debate of his time and the formal analysis of his works.

Key words: José Oiticica Filho, photography, modern photography.

Abreviaturas

ABAF – Associação Brasileira de Arte Fotográfica

FCCB – Foto Cine Clube Bandeirante

JOF – José Oiticica Filho

Projeto HO – Projeto Hélio Oiticica

Sumário

Introdução -----	1
Capítulo 1 – José Oiticica Filho – a vida e a trajetória -----	5
1.1 – Discussão Bibliográfica -----	15
Capítulo 2 – Do museu de ciências à arte fotográfica -----	31
2.1 – O fotógrafo moderno -----	46
Capítulo 3 – Ex prisioneiro da máquina teimosa em copiar -----	71
3.1 – O artista recriador -----	83
Conclusão -----	101
Referências -----	103
Referências das imagens -----	109

Introdução

Introdução

O interesse em pesquisar a obra de José Oiticica Filho¹ surgiu em ocasião da exposição retrospectiva deste fotógrafo realizada no segundo semestre de 2007, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (Rio de Janeiro). Não pude visitar esta exposição, mas ao buscar mais informações sobre Oiticica Filho, me intrigou o fato de serem poucos os estudos realizados sobre sua obra. O primeiro texto sobre a produção de Oiticica Filho foi publicado somente 19 anos após a sua morte, em um catálogo de uma exposição retrospectiva realizada em 1983, e desde então pouco se falou sobre a obra deste fotógrafo que é considerado por estudiosos e críticos como um dos mais revolucionários artistas de sua época.

Em março de 2009 iniciamos esta pesquisa, e, em um primeiro momento, procuramos levantar dados sobre José Oiticica Filho através de buscas de artigos, livros e catálogos que tivessem conteúdo a respeito de sua obra. Visitamos diversos museus e fotoclubes em São Paulo e no Rio de Janeiro, e os artigos mais relevantes foram encontrados no Foto Cine Clube Bandeirante, onde havia muitos periódicos com publicações do próprio Oiticica Filho, e no Projeto Hélio Oiticica, que possui extenso arquivo sobre a família e é responsável pelo acervo de obras de José Oiticica Filho e Hélio Oiticica. Como nesta época estávamos apenas reunindo material bibliográfico, ainda não era de nosso interesse ter acesso às obras de JOF. Porém, em 16 de outubro de 2009, poucos meses após o início de nossos estudos, um incêndio atingiu a residência de César Oiticica, justamente no primeiro andar, onde ficava o acervo do Projeto HO. Após o acidente, fizemos uma segunda visita ao Projeto, que estava refazendo o inventário e

¹ Também citado nesta dissertação como Oiticica Filho e JOF.

reorganizando as obras que sobraram. Na época, por ser um acontecimento muito recente, a equipe alegou não poder colocar à nossa disponibilidade as obras que restaram de José Oiticica Filho, e nos foram mostradas digitalizações em alta resolução de fotografias originais da fase final da produção de JOF. Posteriormente, nos foram enviadas 21 imagens deste arquivo digital, escolhidas pela própria equipe do Projeto HO. As outras imagens que acompanham esta dissertação foram extraídas do catálogo da Funarte² ou de outros artigos e livros. Cabe ressaltar a importância, para o acesso a fotos-processo, do artigo recém-publicado de Andreas Valentin na Revista eletrônica Studium, da Unicamp. Foi com este universo de imagens que trabalhamos. Isso talvez tenha limitado nosso escopo de análise, pois não pudemos selecionar um corpo de imagens de nosso interesse. Decidimos, porém, dar continuidade a pesquisa, apesar da dificuldade em conseguir material suficiente, pois acreditamos que este seja um tema que tenha muito a ser explorado.

Através dessas imagens coletadas, buscamos compreender qual foi o processo de evolução de sua pesquisa, e quais foram suas influências nos campos fotográfico e artístico. O foco desta pesquisa está nas experimentações que José Oiticica Filho realiza no campo da fotografia, obtendo resultados inovadores, criando e recriando seus próprios referentes a serem fotografados.

Para melhor compreensão do trabalho fotográfico de JOF, esta pesquisa foi realizada a partir de três vertentes: a compreensão do desenvolvimento de sua pesquisa, a contextualização de sua obra com o debate fotográfico e artístico de sua época e a análise formal de suas obras.

No primeiro capítulo, intitulado *Do museu de ciências à arte fotográfica*, tratamos da cronologia de José Oiticica Filho, onde primeiramente abordamos sua história desde seu nascimento, sua educação familiar, os prêmios que ganhou e as participações em associações fotográficas. Em uma segunda parte, realizamos uma discussão bibliográfica dos artigos encontrados sobre José Oiticica Filho, afim de entender sua produção através do que já havia sido estudado sobre sua obra.

O segundo capítulo, *Do museu de ciências à arte fotográfica*, trata do início

² **José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50.** Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.

de JOF nos estudos de fotografia. A princípio, começou a fotografar para ilustração de seus artigos e, em seguida, ingressou em fotoclubes e interessou-se pelo pictorialismo. Após esse período, iniciou uma busca pela geometria das formas, dando início à sua fase moderna, e pouco tempo depois começou a realizar montagens e interferências que desconstruíam referentes. Nesta época, JOF deu início a uma série de questionamentos sobre fotografia artística.

No terceiro e último capítulo, *Ex prisioneiro da máquina teimosa em copiar*, analisamos a fase em que JOF começa a negar a possibilidade de criação através da máquina fotográfica, passando a produzir seus próprios referentes a serem fotografados. A partir deste momento a produção de Oiticica Filho foi muito influenciada pelos movimentos artísticos da época, e sua produção talvez possa ser inserida também no campo das artes plásticas, pois agora a fotografia passou a ser para ele apenas mais uma técnica de impressão de imagem. A série *Recriações*, que faz parte deste período, foi a mais experimental, e estas obras ora exibem parentesco com a abstração informal dos anos 1950, ora apresentam linguagem de caráter construtivo.

Capítulo 1



José Oiticica Filho

José Oiticica Filho – a vida e a trajetória

Ao sobrenome Oiticica imediatamente associamos Hélio, o renomado artista plástico, filho do fotógrafo José Oiticica Filho, nosso objeto de estudo. Porém não só Hélio e seu pai, mas muitos de seus antepassados estiveram ligados às artes ou à política no Brasil. Como observa Ana Carolina R. Trovão:

(...) apesar de não ser comum na época, os membros da família Oiticica têm sido acadêmicos, estudiosos e pesquisadores que têm desempenhado importantes papéis no interior das sociedades em que viviam.³

A começar pela história do próprio sobrenome, que originalmente era Costa, mas que foi mudado a favor da superação das lutas políticas entre portugueses e brasileiros durante o período da Regência. Os irmãos Costa, filhos do Coronel da Legião de Penedo, no interior de Alagoas, decidiram, juntamente com outras famílias, trocar seu sobrenome português por nomes de árvores brasileiras, como forma de participação da corrente nacionalista deste período. Sônia, irmã de José Oiticica Filho, explica esta história:

Nosso sobrenome liga-se a essa árvore por razões patrióticas. Nossos antepassados, Manoel Rodrigues Leite da Costa, e seu irmão José, assim como muitos alagoanos, resolveram adotar nomes brasileiros que não lembrassem suas origens portuguesas. Acho que isso foi em 1831, quando a oposição a Dom Pedro I tinha chegado ao auge, e o ódio entre brasileiros e portugueses era violento. José Leite da Costa, não sei em que reunião política, declarou: Devemos adotar um nome brasileiro que nos distinga dos outros. Eu me chamo, de agora em diante, Pitanga. Em seguida, Manoel Rodrigues Leite da Costa falou também: Eu adotarei Oiticica. E os chefes de família foram acrescentando novos nomes brasileiros

³ TROVÃO, Ana Carolina Rubini. **Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica**. Curitiba – Universidade Federal do Paraná, Dissertação de Mestrado, 2006. pg. 15.

aos sobrenomes, surgindo assim os Cajueiro, os Cansanção do Sinimbu, os Imbuzeiro, os Jatobá, os Palmeira, os Checheo, etc.⁴

Estudioso de práticas médicas, Manuel Rodrigues Leite e Oiticica atuou no combate ao surto de cólera em Alagoas na década de 1850, e em virtude disto recebeu do Imperador D. Pedro II as Comendas das Ordens de Cristo e da Rosa⁵. Seu filho, Francisco de Paula Leite e Oiticica (1853-1927), formou-se em Direito na Universidade de Recife. Trabalhou como Promotor Público em Minas Gerais e na Capital Federal (Rio de Janeiro), foi membro do Instituto Arqueológico de Alagoas e foi teatrólogo. Em sua carreira política, representou Alagoas na Câmara dos Deputados durante a Proclamação da República, contribuindo para a consolidação da Constituinte. Em 1892, assumiu a vaga de Senador quando o Marechal Floriano Peixoto assumiu a Presidência da República. Em entrevista a Ana Carolina Trovão, César Oiticica⁶ comenta sobre este membro da família:

meu bisavô (Francisco Oiticica) era senhor de engenho de cana, foi Senador pela República. Quer dizer, era praticamente um coronel do nordeste. Uma das formas mais reacionárias que tem.⁷

Seu filho José Rodrigues Leite Oiticica (1882-1957), porém, logo percebeu que a forma como seu pai pensava e conduzia sua vida não lhe interessavam. Segundo Beatriz Carneiro:

Estudou em colégios católicos de Petrópolis onde pelo menos um de seus atos de rebeldia foi divulgado: sua revolta contra o uso da palmatória em alunos indisciplinados pelos padres.⁸

José Oiticica ingressou nos cursos de Direito e Medicina, não concluindo nenhum dos dois em favor do magistério e da pesquisa filológica. Na política, foi destacado

⁴ VARGAS, Maria Theresa. **Sônia Oiticica: uma atriz Rodrigueana?**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005, pgs. 154 e 155.

⁵ A organização da Ordem de Cristo incentivou a navegação e a expansão do Império Português. Era dado aos membros da Ordem (administradores das terras conquistadas), o privilégio de receber o dízimo – imposto correspondente à décima parte dos produtos da terra – não só para atender às despesas da Ordem, como também, propagação da fé e do culto cristão. Já a Ordem da Rosa servia para premiar militares e civis que se distinguiram por sua fidelidade ao imperador e por serviços prestados ao Estado.

⁶ César Oiticica é filho de José Oiticica Filho e irmão de Hélio.

⁷ TROVÃO, Ana Carolina Rubini. **Op. Cit.**, pgs. 146-147.

⁸ CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, a vida como arte**. São Paulo: Editora Imaginário. FAPESP. 2004, pg. 174.

militante anarquista nas primeiras décadas do século XX. Iniciou sua militância em 1912 e desde então passou a colaborar sistematicamente na imprensa operária e anarquista, além de publicar *Princípios e fins do programa comunista-anarquista* (1919) e *A doutrina anarquista ao alcance de todos*. Mas relação à arte, José Oiticica se mostrava ainda muito conservador, segundo seu neto, César:

Por outro lado, se vovô era um revolucionário na política, era um reacionário na arte. Ele era um cara totalmente contra o Modernismo na literatura... Semana de Arte Moderna, Manoel Bandeira, etc. Essas coisas, ele era totalmente contra, achava que aquilo não era poesia. E na música, só gostava de ouvir Bach. Música clássica, tanto que, no fim da vida, só ouvia mesmo Bach. Ele chegava em casa botava os discos dele e ficava escutando.⁹

Primogênito e único homem de um total de oito filhos de José Rodrigues Leite Oiticica e de Francisca Bulhões Leite Oiticica, José Rodrigues Leite Oiticica Filho (ou José Oiticica Filho, como é comumente chamado) nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 28 de fevereiro de 1906.



José Rodrigues Leite Oiticica com sua esposa Francisca Bulhões Leite Oiticica e seus filhos, do mais velho para o mais novo: José Oiticica Filho, Clara, Vanda, Laura, Vera, Dulce, Sônia e Selma.

É provável que tenha sido educado em casa, como era tradição na família Oiticica, pois segundo cronologia escrita pela equipe do Projeto Hélio Oiticica, não há

⁹ TROVÃO, Ana Carolina Rubini. **Op. Cit.**, pg. 150.

registros ou documentos que comprovem a frequência de José Oiticica Filho em qualquer escola primária ou secundária. Somente submeteu-se como aluno não-matriculado em diversas matérias no Colégio Pedro II (entre 1921 e 1923), para conclusão dos cursos Ginásial e Secundário. Sobre a educação que JOF recebeu de seu pai, comenta César Oiticica:

Papai nasceu em 1906 e, desde cedo, ele e as filhas todas, a família toda, viveu nessa orientação de privilegiar o livre pensar. Quer dizer, todo mundo tem o direito de pensar livremente sem interferências, influência de posições religiosas ou de qualquer outro tipo. Religiosas, patrióticas, familiares, essa coisa toda... Foram criados assim.¹⁰

E em outro depoimento, afirma:

Sua formação trazia a maravilhosa irreverência cultural do pai anarquista, atitude tão necessária à criação artística, como também a desinformação acadêmica que caracterizou o pai – um dos maiores combatentes dos poetas da Semana de Arte Moderna.¹¹

Hélio Oiticica também comenta sobre os ideais de seu avô:

Tinha uns princípios de comportamento que, para mim, eram valores que me guiavam, que eu nunca mais esqueci, que meu pai me contou. Certa feita, alguém escolheu meu avô para fazer parte de um júri, que ia julgar alguém, matéria policial. Meu avô não podia se negar a fazer parte do júri senão ia preso. Aí, ele chegou lá e disse: Olha, eu vou fazer parte do júri, mas eu aviso de antemão que eu absolverei sempre. Isso é um comportamento que nunca me saiu da cabeça. Mas jamais perdoarei alguém que entrega alguém. Pra mim, a pessoa que entrega, dedura ou condena alguém é o crime pior, pior até que matar alguém.¹²

Em novembro de 1918, a família foi obrigada a transferir-se para Alagoas quando José Oiticica teve sua prisão decretada sob acusação de participar em conspiração para deflagração de uma insurreição operária no Rio de Janeiro. Sendo seu pai senador da República, foi-lhe concedida prisão domiciliar no Engenho Riachão em Rio Largo, Alagoas, onde a família permaneceu por um ano.

¹⁰ TROVÃO, Ana Carolina Rubini. **Op. Cit.**, P. 148.

¹¹ **José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50**. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983. pg. 09.

¹² SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2003, pg. 21-22.

Em 1924, José Oiticica Filho iniciou seus estudos na Escola Nacional de Engenharia depois de ser aprovado na cadeira de Geometria Analítica e Cálculo Infinitesimal. Neste mesmo ano, seu pai foi preso outra vez, na Colônia Penal de Ilha Rasa, em ocasião da eclosão da Revolta Paulista (segunda Revolta do Tenentismo). Sônia Oiticica, tinha então 6 anos de idade, mas recorda-se com pesar deste acontecimento:

Nossa alegria era interrompida pelas prisões de papai. No governo de Artur Bernardes (1922 – 1926), estive detido um ano e três meses. Peregrinou pela Ilha das Flores, do Bom Jesus e Rasa, onde ficou impedido de receber visitas. Isso para nós foi doloroso.¹³

Em 1929, José Oiticica partiu para a Alemanha, onde ensinou Filologia Portuguesa na Universidade de Hamburgo. José Oiticica Filho permaneceu no Brasil, hospedado na residência da família Guinle¹⁴ (atualmente Palácio Laranjeiras), devido à sua grande amizade com César Guinle. No ano seguinte, formou-se em Engenharia Mecânica e Eletricista pela Escola Nacional de Engenharia. Também em 1930, JOF conheceu o professor Lauro Travassos (1890 – 1970), do Instituto Oswaldo Cruz, sendo por ele orientado nas primeiras pesquisas em entomologia, com foco em borboletas e mariposas do gênero *Lepidóptera*. Seus primeiros trabalhos de pesquisa sob orientação deste professor foram publicados em 1938. Durante toda a sua carreira de cientista, publicou 63 artigos sobre tais espécies.

Além das pesquisas em entomologia, JOF foi professor ao longo de praticamente toda a sua vida: lecionou Matemática e Física no Colégio Jacobina, de 1928 a 1960, Ciências Físicas e Naturais no Colégio Pedro II, de 1932 a 1936, e Matemática no Colégio Universitário, de 1938 a 1941, todos localizados na cidade do Rio de Janeiro.

Em outubro de 1936, José Oiticica Filho casou-se com Ângela de Macedo Santos (1903 – 1972), e em 26 de julho do ano seguinte nasceu seu primeiro filho, Hélio Oiticica. Neste mesmo ano – 1937 – JOF assumiu a regência na cadeira de Matemática da Faculdade de Medicina da Universidade do Brasil. Seu segundo filho, César, nasceu em 12 de julho de 1939 e o terceiro e último filho, Cláudio, em 11 de outubro de 1941. E foi neste ano de 1941 que Oiticica Filho iniciou seus estudos em fotografia, pois para ilustrar seus

¹³ VARGAS, Maria Theresa. **Op. Cit**, pg. 24.

¹⁴ Guinle é uma família tradicional da elite carioca nos anos 1910 e 1920.

trabalhos em entomologia, o cientista utilizava a técnica da fotomicrografia, que amplia a imagem e possibilita visualizar detalhes microscópicos do referente.



José Oiticica Filho com sua esposa Ângela de Macedo Santos e seus filhos Hêlio, César e Cláudio.

Em 1942, foi contratado como Naturalista Especializado pelo Museu Nacional da Universidade do Brasil¹⁵ (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro), onde continuou trabalhando até o final de sua vida. Neste mesmo ano, tornou-se sócio do Photo Club Brasileiro, onde permaneceu até a sua extinção (final dos anos 40). A partir deste momento, JOF iniciou uma nova fase nos estudos de fotografia, como veremos no próximo capítulo.

Em 1944, Oiticica Filho tornou-se membro da então recém fundada Associação Brasileira de Arte Fotográfica e também sócio do Foto Cine Clube Bandeirante, (FCCB) e no ano seguinte, sócio da Sociedade Fluminense de Fotografia.

Sua primeira exposição de fotografia ocorreu em 1943, com a foto *Luz dançante* (**figura 17**), no *VI Salon Internacional de Fotografia Artística de Montevideú*, e

¹⁵ Na coleção do Museu Nacional estão depositados cerca de 180.000 exemplares da fauna de macrolepidópteros, sendo 98% dos espécimens representantes da região neotropical. Entre as famílias melhor representadas estão: Nymphalidae, Papilionidae, Pieridae, Lycaenidae, Hesperidae, Saturniidae, Mimallonidae, Sphingidae, Arctiidae, Ctenuchidae e Pericopidae. Acrescente-se a contribuição de notáveis pesquisadores e colecionadores que trabalharam incansavelmente por anos na formação da coleção, tanto coletando por todo o Brasil como doando suas coleções particulares para o Museu Nacional. Alguns nomes merecem citação especial por tal colaboração: José Oiticica Filho, Eduardo May, Julius Arp, Alfredo Rei do Rego Barros, Romualdo Ferreira D'Almeida e Henry Richard Pearson. (Fonte: Site do Museu Nacional: <http://acd.ufrj.br/mnde/lepidoptera/>).

desde então participou de inúmeros concursos e exposições, e segundo Paulo Herkenhoff:

Na década de 1950 foi o artista brasileiro com maior participação em exposições internacionais. Houve anos em que tomou parte em quase cem mostras no exterior.¹⁶

Em 1947, José Oiticica Filho recebeu uma bolsa de pesquisas da Fundação Guggenheim, e em 1948 viajou com a família para Washington, onde trabalhou na área de Biologia durante dois anos no *Smithsonian National Museum of Natural History*.

Nos Estados Unidos, Oiticica Filho tornou-se sócio e membro de diversos fotoclubes: foi eleito por unanimidade Associate (1949) e Fellow (1950) na National Photographic Society (Washington D.C.), eleito “Associate” e “Four Stars Exhibitor” na Photographic Society of America (1952) e membro da Honorary Pictorialists Society (1952). Além dos Estados Unidos, instituições fotográficas de outros países também o elegeram como membro ou associado: foi eleito “Honorary Member” do Focus Salon, em Amsterdam (1951), “Associate” no Montreal Focus Salon, no Canadá (1954), membro da Royal Photographic Society, na Grã Bretanha (1955), sócio honorário do Arbeitskreis Munchener Foto Amateure, na Alemanha (1955).

Em abril de 1950, José Oiticica Filho foi eleito Membro da Washington Academy of Sciences e, quando retornou ao Brasil em julho deste ano, foi eleito Diretor Técnico do Photo Club Brasileiro. Em agosto do ano seguinte JOF realizou sua primeira exposição individual na Associação Brasileira de Arte Fotográfica, no Rio de Janeiro.

Em 1953, o nome de Oiticica Filho constava entre os dez melhores expositores do mundo na lista do American Annual of Photography, com 160 aceitações em 72 salões internacionais. Três anos depois, JOF ocuparia a sétima posição na lista da Fédération Internationale d’Art Photographique, com 178 fotos em 84 salões internacionais.

Em abril de 1954, iniciando a série de exposições que o Foto Cine Clube Bandeirante promoveria, naquele ano, em comemoração ao IV Centenário da Cidade de São Paulo, José Oiticica Filho realizou uma mostra individual. Conforme consta no artigo do Boletim deste clube:

¹⁶ 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. Pg. 10.

Exibiu Oiticica 40 trabalhos, a maioria dos quais já conhecidos do público paulistano pois figuraram nos salões internacionais realizados pelo FCCB¹⁷

Dias depois da abertura desta exposição, Oiticica Filho realizou uma palestra intitulada: *Análise Harmônica de um Retângulo*, no FCCB, considerada por este fotoclube um acontecimento importante e muito concorrido. Foi também em 1954 que José Oiticica Filho deu início a série *Formas*, em que suas fotografias passaram a apresentar figuras geométricas e um claro interesse pela abstração.

A partir de 1955, Oiticica distinguiu em sua obra processos de “derivações”, decompondo imagens captadas do real, e em 1958 de “recriações”, no qual confeccionava superfícies a serem utilizadas no processo de obtenção da imagem fotográfica.

Em 1957 JOF elaborou a série *Abstração*, produzindo imagens não geométricas, ao mesmo tempo em que iniciava sua produção de pinturas, intituladas *Pinturas Geométricas*. Neste mesmo ano foi eleito “Honoraire Excellence Fédération Internationale de l’Art Photographique” (HonEFIAP), a mais alta distinção da Fédération Internationale de l’Art Photographique.

A partir de 1963, passou a produzir a série *Pinturas Relevo*, que consistiam em relevos de madeira pintados, iniciando um trabalho com a cor e a espacialidade. Neste mesmo ano, em julho, JOF expôs estas pinturas no XIIº Salão Nacional de Arte Moderna (Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro). Em setembro elas foram expostas na VII Bienal de São Paulo (MAM-SP), e em dezembro no XVIIIº Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte.

Em 26 de julho de 1964, José Oiticica Filho faleceu, vítima de um AVC, deixando uma enorme contribuição para a arte brasileira.

¹⁷ **Exposição de José Oiticica Filho.** Boletim Foto Cine, São Paulo, Foto Cine Clube Bandeirante, ano VIII, nº 80, abr. 1954, pg. 13.

1.1 - Discussão bibliográfica

A partir de meados da década de 1990, foram publicados alguns livros sobre a história da fotografia brasileira, os quais nos auxiliaram durante esta pesquisa na reconstrução do contexto em que estava inserido José Oiticica Filho. A primeira publicação que retrata a modernidade na fotografia em nosso país é o livro de Helouise Costa e Renato Rodrigues, *A fotografia moderna no Brasil* (1995); três anos depois, Maria Teresa Bandeira de Mello publicou *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil* (1998), e embora não fale sobre o período moderno, resgata o período anterior a este, auxiliando na compreensão do desenvolvimento desta nova expressão que foi analisada por Costa e Rodrigues; a seguir, no livro *Labirintos e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946 – 98]* (2003), Rubens Fernandes Junior buscou analisar um período específico, que vai de 1946 a 1998, época em que a fotografia brasileira sofreu intensas transformações; e por fim temos *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo* (2004), de Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, que traça um panorama geral da história da fotografia no Brasil, analisando desde o início da prática em nosso país, ainda no século XIX, passando pelo século XX até o início do século XXI.

José Oiticica Filho é citado em cada um destes livros, mas, dentre estes, o que mais auxiliou nossa pesquisa foi o livro de Helouise Costa e Renato Rodrigues, justamente por tratar do período que Oiticica Filho produziu suas obras fotográficas. Dentre esses quatro livros citados acima, somente nele podemos encontrar uma análise mais atenta à trajetória de JOF, que embora seja breve, serviu-nos como um estudo introdutório bastante esclarecedor. Publicado em 1995 e reeditado em 2004, *A fotografia moderna no Brasil* recupera um período em que alguns fotógrafos que buscavam produzir fotografias com uma proposta mais moderna, contemporânea e urbana.

Segundo Costa e Rodrigues, a fotografia moderna brasileira surgiu e se desenvolveu no interior do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), em São Paulo, e poderia ser dividida em três fases: a primeira seria caracterizada pelo trabalho dos pioneiros, a segunda pela Escola Paulista e a terceira seria a fase de diluição da experiência moderna. O trabalho dos fotógrafos deste clube demonstravam uma transformação que só se viu realizar de forma organizada e como experiência de grupo nesta associação de amadores. Além disso, os autores explicam:

O fato de privilegiarmos nesta análise a fotografia clubista reside na intenção de entendermos o movimento modernista num campo mais alargado que o das artes plásticas, como prática social. Esta abordagem possibilita também uma melhor compreensão do papel da classe média no contexto cultural do país.¹⁸

Além de analisar o trabalho de diversos associados ao FCCB, os autores também citam José Oiticica Filho como um caso importante a ser lembrado, por ter contribuído na divulgação da experiência moderna no ambiente fotoclubista do Rio de Janeiro, mesmo tendo se aproximado dos ideais do clube paulista tardiamente: enquanto os fotógrafos do Bandeirante renovavam sua produção em meados da década de 1940, Oiticica Filho continuou defendendo a estética pictorialista, e somente após a metade da década de 1950 é que apresentou um trabalho com características modernas, mais próximo à produção do Foto Cine Clube Bandeirante.

Costa e Rodrigues fazem uma análise das etapas de produção de José Oiticica Filho, muito atenta a todas as transformações em sua trajetória. Ao final desta análise, na edição de 1995, os autores concluem que JOF não é pioneiro da fotografia moderna no Brasil, visto que suas obras não figurativas são produzidas durante a fase em que a experiência moderna estava se diluindo. Na edição de 2004, no entanto, a posição dos autores muda, e desta vez eles afirmam que Oiticica Filho foi sim um pioneiro, mas em relação ao ambiente carioca, e mais que isso:

Por fim, é importante ressaltar que no contexto da fotografia brasileira a produção de caráter abstracionista de José Oiticica Filho constitui um segundo momento, cabendo situá-

¹⁸ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pg. 36.

lo como precursor em relação ao ambiente carioca. De fato, ele foi um fotógrafo que atuou de modo mais sistemático na ampliação das possibilidades dessa estética. Assim, o trabalho do artista deve ser localizado a partir de sua aguçada sensibilidade plástica, materializada em uma pesquisa de grande potencial reformulador no universo mais amplo das artes plásticas no Brasil.¹⁹

Desta forma, os autores concluíram que Oiticica Filho atuou num campo maior que o dos fotoclubes, utilizando a fotografia como meio para produzir uma arte que estava em sintonia com o movimento artístico da época.

Outra diferença entre estas duas edições é que em 2004 não houve autorização da família de José Oiticica Filho para a publicação das imagens, e desta maneira os autores tiveram que suprimir a análise de suas obras que haviam sido realizadas na edição anterior. Utilizamos nesta pesquisa as duas publicações, pois apesar de a edição de 2004 ser a mais atual e revisada, a de 1995 contém análises que auxiliaram em nossa pesquisa.

Além dos livros de história da fotografia, analisamos ainda algumas outras publicações sobre José Oiticica Filho, sendo seis ao total: um catálogo de exposição com um texto de Paulo Herkenhoff, cinco artigos cujos autores são Annateresa Fabris, Katia Maciel, Beatriz Scigliano Carneiro, Carolina Etcheverry e Andreas Valentim, e um livro de Antônio Fatorelli. Importante ressaltar que temos aqui três tipos de publicações muito diferentes: catálogo, livro e artigo. O conteúdo desses textos é adequado ao meio em que circulam e, por exemplo, jamais encontraremos uma crítica negativa em um catálogo de exposição, cujo objetivo é essencialmente o de informar sobre o conteúdo desta. Já os artigos, apesar de apresentarem estruturas parecidas com as de livros, são mais breves e livres, podendo apresentar críticas polêmicas, como é o caso do artigo de Annateresa Fabris, como veremos adiante.

Em 1983 foi publicado um catálogo em ocasião da primeira exposição retrospectiva de José Oiticica Filho, realizada na Galeria de Fotografia da Funarte. Nele podemos encontrar uma extensa e completa análise de Paulo Herkenhoff, um dos principais críticos de arte e curadores do Brasil, além de dois pequenos textos de seus filhos César e Hélio Oiticica. Porém, como dissemos anteriormente, por se tratar de um catálogo de

¹⁹ Idem, pg.75.

exposição, temos neste caso um texto muito mais elogioso que crítico, não apontando nada negativo na trajetória de José Oiticica Filho, ao contrário, Herkenhoff o descreve como um grande artista, ressaltando sua importância no panorama cultural brasileiro:

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. A fotografia concreta de Oiticica revela-se contemporânea a todo o movimento construtivo (Concretismo e Neoconcretismo em artes plásticas, poesia concreta, Bossa-Nova, etc.). Excluir José Oiticica da avaliação do Construtivismo brasileiro comprometeria, hoje, qualquer análise. E, sobretudo, seria empobrecedor para o movimento na sua totalidade e extensão. A redescoberta de Oiticica resgata da penumbra um surpreendente contorno da cultura brasileira e, em particular, da nossa fotografia.²⁰

Neste texto, intitulado *A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo*, Herkenhoff distingue quatro fases na obra de Oiticica Filho: a utilitária, a fotoclubista, a abstrata e a construtiva, reconhecendo que algumas dessas linhas por vezes se identificam ou se cruzam. Segundo o autor, porém, em sua última fase, JOF passaria a negar a validade estética das fases anteriores:

Mesmo na discordância quanto às suas posições mais radicais, Oiticica mereceu o respeito da crítica. Em 1958, Gullar afirma “o maior interesse” nas pesquisas do fotógrafo concreto, mas discorda de seu desprezo conferido à produção figurativa. Em 1959 Frederico Moraes, mesmo declarando preferir a produção dos paulistas do Foto-Cine Clube Bandeirante, não deixa de se preocupar com a fotografia construtiva de JOF.²¹

Herkenhoff não só identificou e analisou a produção dos quatro tipos de fotógrafo presentes em JOF, como também buscou seus precedentes, paralelos e contatos, além de ressaltar a atualidade de seu trabalho:

Certamente, ainda muitos outros fazem uma fotografia enraizada na obra de JOF. No entanto, enquanto exemplos, demonstram a atualidade e pertinência de José Oiticica Filho no panorama geral da cultura brasileira contemporânea.²²

²⁰ HERKENHOFF, Paulo. **Op. Cit.**, pg. 18.

²¹ Idem, pg. 19.

²² Idem, pg. 18.

A frase inicial do texto exalta a importância deste fotógrafo e fala de como, até aquele momento, a pesquisa e divulgação de sua obra eram deficientes:

A obra de José Oiticica Filho representa uma experiência radical de ruptura na história da fotografia brasileira. O seu percurso, desde a participação no movimento fotoclubístico até o engajamento com o projeto construtivo, testemunha um equilíbrio entre o rigor técnico e uma inquietação intelectual questionadora. Na década de 1950 foi o artista brasileiro com maior participação em exposições internacionais. Houve anos em que tomou parte em quase cem mostras no exterior. Morto há menos de vinte anos, JOF torna-se um esquecido. Nossa falta de memória cultural transforma-o num ilustre desconhecido para as gerações mais novas.²³

Ao concluir, Herkenhoff discursa sobre como considera grave o desconhecimento não só da obra de JOF, mas da história da fotografia brasileira do século XX, finalizando seu texto com diversos questionamentos:

O estado atual de desconhecimento da produção de José Oiticica Filho e da discussão em torno dela ressalta a urgente necessidade do levantamento da história da fotografia brasileira do século XX. São ignoradas as imagens e idéias produzidas pelos nossos fotógrafos. A intensa produção contemporânea que se faz no país estará atuando sobre um campo cego enquanto não soubermos responder a algumas perguntas. O que é a nossa tradição moderna? Onde operam as rupturas e continuidades da fotografia brasileira? Parece que o fotógrafo produz imagens que o tempo social desbota em silêncio ignorante.²⁴

Ainda hoje, este texto se destaca dentre os demais por ser o primeiro a realizar uma análise bastante completa da trajetória de Oiticica Filho na fotografia, e por ainda ser um dos poucos a realizar um apanhado crítico denso sobre sua obra. Este artigo de Herkenhoff serviu de base e é citado em todos os outros estudos sobre José Oiticica Filho. Além do texto de Herkenhoff, este catálogo apresenta a maior fonte de imagens de obras de JOF já publicadas, sendo assim nossa maior referência visual neste estudo.

Quinze anos depois do texto pioneiro de Herkenhoff, seria publicado em 1998 o segundo texto sobre José Oiticica Filho, um artigo de Annateresa Fabris, historiadora e

²³ Idem, pg. 10.

²⁴ Idem, pg. 19.

crítica de artes, para a Revista Imagens. Em *A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947 – 1995)*, Annateresa Fabris conta a trajetória de JOF avaliando sua postura perante a fotografia (que vai mudando conforme o passar dos anos), relaciona-o com outros fotógrafos cujas linhas de pesquisas de assemelham às dele e analisa algumas de suas obras que considera mais significativas, afim de ilustrar suas conclusões. Fabris faz esta análise, porém, de maneira muito rígida, e ao contrário de Herkenhoff, faz duras críticas a diversas características do trabalho de Oiticica Filho, em quase todas as suas etapas de produção.

Logo no início a autora faz referência à entrevista de Ferreira Gullar a José Oiticica Filho, classificando-a como polêmica, pois nesta o fotógrafo mostra-se radical quando se trata de arte fotográfica, desconsiderando o caráter artístico de trabalhos como o de Cartier-Bresson e Fulvio Roiter, afirmando tratar-se de fotografias neo-realistas e reportagens fotográficas, desprovidas de criatividade. Para a autora, durante a experiência de fotografias de registro para seus trabalhos em ciência, JOF começa a produzir imagens expressivas que já demonstram um interesse em fotografia como arte. Seu trabalho posterior, quando inserido nos fotoclubes, pode ser classificado como pictorialista, devido a diversos fatores: tentativa de diferenciar a cópia fotográfica do referente, busca de iluminação dramática ou difusa, desfocamentos e principalmente o interesse pela fotografia de paisagem. Esta fase, porém, não desperta admiração em Fabris, que considera inclusive as fotografias científicas mais interessantes que estas.

Num próximo momento, JOF é comparado por Fabris a Moholy-Nagy, Rodchenko e os construtivistas russos, pois estes utilizam a técnica da fotomontagem em suas obras, utilizada também por Oiticica Filho em *O Túnel*. A autora compara JOF, ainda, a Paul Strand, quando começa a preocupar-se com a composição geométrica na fotografia, como em *Triângulos semelhantes* e *Um que passa*. Pode-se compreender que a autora considera que este seria um dos únicos momentos em que JOF não utiliza preceitos pictorialistas; Fabris afirma que mesmo quando JOF começa a produzir fotografias não-figurativas e de linguagem abstrata (como é o caso das séries *Formas*, *Derivações* e *Recriações*), sua concepção do ato fotográfico ainda é marcada pelos ideais pictorialistas:

Se, de fato, luz e superfície são questões fundamentais para o Oiticica pós-pictorialista, o que não se pode deixar de levar em conta – e é isso que o distancia da atitude dos fotógrafos

evocados por Herkenhoff – é que sua visão de fotografia continua a ser informada pelos postulados da estética que ia abandonando.²⁵

A conclusão de Fabris é de que, ao buscar construir uma linguagem nova em sua fase construtiva, JOF passa a fazer uma fotografia que nega os próprios princípios fotográficos, resultando em imagens que parecem tudo menos fotografia. Fabris analisa esta nova produção como uma reedição do pictorialismo, e condena:

Por mais que seus modelos fossem previamente elaborados, por mais que a imagem final fosse produto dos tempos longos no 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 ou concreto.²⁶

Neste texto composto de duras críticas ao trabalho de José Oiticica Filho, Fabris conclui afirmando que este fotógrafo possui uma trajetória pautada por um desejo inequívoco de negar os fundamentos do ato fotográfico, e com este gesto de negação, segundo a autora:

Oiticica mostra não ter superado a visão oitocentista da fotografia, ao tomar como dogma de fê o caráter meramente reprodutor da imagem técnica. (...) Ao negar inteligência à fotografia, Oiticica não se dá conta de que toda relação com o real é de caráter conceitual e, portanto, inventiva. (...) Ao obliterar o referente e a máquina para atingir a dimensão artística, raras vezes Oiticica alcança o patamar da fotografia analítica (...).²⁷

Annateresa Fabris conclui seu artigo reforçando sua idéia de que há muita contradição no discurso de José Oiticica Filho, e encerra o texto com diversos questionamentos:

Quando, no entanto, Oiticica tenta elevar-se acima da fotografia, justificando estar no processo fotográfico por expor as *Recriações* como “cópia fotográfica”, está, na verdade, criando um impasse para si mesmo. A fotografia não existe apenas enquanto resultado,

²⁵ FABRIS, Annateresa. **A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947 – 1995)**. In: *Imagens*, Campinas, n. 8, maio-agosto 1998, pg.71.

²⁶ *Idem*, pg.78.

²⁷ *Ibidem*.

como pensava Oiticica, deixando de levar em conta seu processo constitutivo. Se há um elemento que não pode ser eludido no caso da fotografia é justamente o processo, o momento no qual referente e signo se enfrentam sem se confundirem. Se um e outro não são iguais, é possível justificar a fotografia para além da fotografia, como pretendia o fotógrafo brasileiro? E o que significa fugir da fotografia, recorrendo à construção artificial, se a “realidade irreal” é o resultado fundamental do processo produtor de imagem técnica?

28

Fabris parece querer trazer à tona uma problemática ainda não solucionada, ou sequer pensada sobre a obra de Oiticica Filho na época da publicação deste artigo. Tínhamos antes desta crítica somente o texto de Herkenhoff para o catálogo, que obviamente não expôs questões como essas, mas apenas questões mais simples, e que somente ressaltam a grandiosidade do trabalho de Oiticica Filho. Temos neste artigo de 1998, portanto, um questionamento necessário, embora polêmico, que traz um debate acerca de uma obra até hoje ainda pouco explorada.

No ano seguinte, em 1999, Antonio Fatorelli defendeu sua tese de doutorado, na qual podemos encontrar uma breve análise sobre a obra de José Oiticica Filho. Em 2003 o conteúdo da tese foi publicado pela editora Relume Dumará, com o mesmo título: *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Algumas atualizações foram realizadas, e por isso utilizamos como referência o livro, que é a publicação mais recente.

Fotografia e viagem não é um livro sobre história da fotografia, nele não encontraremos a descrição de seus conceitos; o que Fatorelli realiza aqui é uma reflexão sobre a relação da fotografia com a arte através da análise e demarcação dos períodos em que ocorreram rupturas com os modelos de produção artística. O último capítulo deste livro é dedicado à análise da obra de JOF que, para o autor, refez o percurso realizado pelos principais movimentos fotográficos precedentes, e avalia as mudanças em seu trabalho como superações (da fotografia científica para a prática pictorialista e desta para a estética purista moderna).

O interesse de Antonio Fatorelli, porém, não está em analisar toda a trajetória de José Oiticica Filho na fotografia, como fizeram Herkenhoff e Fabris. O autor busca

²⁸ Idem, pg. 79.

ressaltar somente sua última fase, que segundo o autor é o diferencial em sua obra. O início desse trabalho se deu na década de 1950, quando JOF passou a estabelecer uma ruptura com o processo tradicional de obtenção da fotografia. Segundo Fatorelli:

Sua produção, nesse período, proporcionou a expansão do campo fotográfico e o apagamento das fronteiras entre fotografia e artes plásticas, o que faz dele um dos principais precursores da fotografia criativa realizada hoje no Brasil.²⁹

Sobre esta produção do início da década de 1950, o autor comenta que, ao alternar entre o *flou*³⁰, a abstração geométrica e a intervenção na cópia fotográfica, JOF transparece seu espírito investigativo, inquieto e questionador. Porém, sempre realizou suas pesquisas de maneira formal e com muito rigor técnico. Fatorelli acrescenta:

É notável, entretanto, o brilho com que Oiticica freqüentou estes *estilos*, registrando a cada passagem sua marca autoral, o que sempre lhe valeu inúmeros prêmios nacionais e internacionais, além de incontáveis exposições. Isto demonstra que, mais do que exercícios formais, a adoção transitória de diferentes soluções visuais decorreu de questionamentos profundos.³¹

Fatorelli classifica Oiticica Filho como um “fazedor de imagens em sentido amplo” e, ao contrário de Annateresa Fabris, acredita que ele não é um fotógrafo ressentido que quer ocupar a posição de artista, nem enxerga nesta fase final um retorno ao pictorialismo: o autor afirma que sua fotografia construtiva está inserida em um contexto mais amplo das artes em geral, e completa:

Oiticica opera uma inversão que se tornará paradigmática, transitando da condição de fotógrafo que aspira ao reconhecimento artístico para a de artista que fotografa em determinadas circunstâncias.³²

Sobre as séries *Formas*, *Derivações* e *Recriações*, Fatorelli observa que ao realizar intervenções no processo, JOF apaga e reinventa a cena original e, de algum modo,

²⁹ FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. P. 136.

³⁰ O flou é um efeito de ligeira perda de nitidez de uma imagem fotográfica provocado, em geral, pela difusão da luz. Esse efeito pode ser obtido tanto no momento da captação da imagem quanto no da impressão da prova. (in: Mello, 1998, p. 41).

³¹ FATORELLI, Antonio. **Op. Cit.**, pg. 140.

³² Idem, pg. 145.

(...) Oiticica aliou seu rigor matemático, plenamente identificado com o programa do movimento concreto, com uma sensibilidade voltada para a expressão pessoal e subjetiva – a mesma que marcou o projeto modernista americano –, vindo a consignar na sua obra de maturidade uma aproximação entre estas duas vertentes que, historicamente, apresentaram-se de modo inconciliável (...).³³

Desta maneira, Fatorelli conclui que Oiticica Filho redimensionou o lugar da imagem fotográfica e do papel do fotógrafo, atitudes que serviram de influência para artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lothar Charoux, e não só eles:

De modo também marcante, o novo papel da fotografia desenhado por Oiticica serviu como precedente à realização de obras conceituais, ao longo da década de 1960, que questionaram o estatuto da veracidade e de transparência da imagem fotográfica, com os trabalhos de Ana Bella Geiger e Antônio Manuel. 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 (...).³⁴

O autor encerra este capítulo com um segundo tópico, onde descreve o panorama e a produção do trabalho de fotógrafos e artistas possivelmente influenciados por José Oiticica Filho. Com isso, podemos perceber que o autor demonstra mais que uma preocupação em manter a memória da obra de JOF viva, mas principalmente um interesse em mostrar com esta produção foi inovadora e provocadora.

A análise de Fatorelli contribuiu para o fortalecimento da imagem de um artista brasileiro que foi muito atuante e tão pouco pesquisado. Todavia, não é de todo claro que ele tenha influenciado novas gerações como cita o autor. Na realidade, parece-nos que sua obra foi muito pouco divulgada, pois a atuação de JOF se deu fora de museus de arte e galerias, circulando por um meio pouco sólido, composto por muitos amadores, os fotoclubes. Desta forma, podemos concluir que JOF apenas precedeu o trabalho desses artistas.

³³ Idem, pgs. 148-149.

³⁴ Idem, pg. 151.

O texto de Kátia Maciel *As borboletas voam no escuro: a fotografia de José Oiticica Filho* (2007), publicado em seu site pessoal, foi feito para o catálogo da exposição retrospectiva de JOF deste mesmo ano. Portanto, temos aqui um outro elogio à sua obra, como o de Herkenhoff. A diferença é que este texto é carregado de poética: Maciel conta a história de um José Oiticica Filho caçador de borboletas, que estendia um pano branco com holofotes projetados nele para atrair, em meio a uma mata escura, seus objetos de estudo. Teria ele que ser meticuloso não só na captura, como também na catalogação, sendo este um processo minucioso e preciso. Em meio a esse processo surge um fotógrafo detalhista. Mas logo esse fotógrafo documental dá lugar a um estudioso da forma fotográfica, passando a registrar o mundo em que habita: sua família, suas viagens, as flores, etc. Ao falar sobre a presença das formas geométricas em algumas fotografias de JOF, a autora imediatamente relaciona a isso o fato de ele ser professor de matemática, que lida facilmente com geometrias, e cita um trecho de um livro de matemática falando sobre o significado da palavra trigonometria. Sobre composição óbvia, Maciel afirma:

Nesta imagem o fotógrafo produz na fotografia retocada a nanquim uma síntese da geometria. As linhas e ângulos parecem virtuais, desenhados, modelados e não capturados do real. A arquitetura das linhas estrutura o espaço entre o visual e o invisível. A inclinação do corpo do seu filho César Oiticica na diagonal revela a impossibilidade do que vemos. Se a linha é apenas traço como suporta o peso do menino? A composição não é óbvia, a não ser para o matemático das formas José Oiticica Filho.³⁵

Maciel relaciona o trabalho em fotografia de JOF não só ao de professor de matemática, como também ao de cientista, e fala da aparência orgânica de algumas de suas *Derivações*, comparando-as a fractais:

As formas das suas séries *derivações* são quase orgânicas, quase matemáticas, quase fractais, quase sistemas. São imagens que sintetizam o cientista e o fotógrafo na busca de uma fórmula equânime que aproxime ciência e arte.³⁶

E complementa seu pensamento:

A aproximação de fotografias de JOF da estrutura fractal remete a uma imagem cuja origem

³⁵ http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_borboletasEscuro.htm

³⁶ Idem.

não podemos identificar, cuja fonte não é a natureza, mas que em sua forma orgânica implica uma natureza do possível. Neste aspecto, apresenta-se como uma imagem híbrida e bastante contemporânea em sua configuração múltipla.³⁷

Maciel faz a análise de algumas outras fotografias de JOF e ao final de seu texto compara Oiticica Filho a outros cientistas que também utilizaram a fotografia para aprimorar suas pesquisas e que também obtiveram imagens inesperadas que contribuíram para a história da fotografia, como é o caso do fisiologista Etienne Jules Marey, que elaborou uma teoria sobre o vôo de inseto, e para estudar o movimento destes, construiu um dispositivo de cronofotografia, que era capaz de registrar detalhes do vôo através do registro sucessivo de imagens em uma placa fotográfica.

A autora conclui sua análise afirmando que os procedimentos de JOF se confundem com os de artistas contemporâneos, pela liberdade de composição e mistura de meios, como Rosângela Rennó, ou que usam elementos inusitados, como Vik Muniz que utiliza chocolate em suas fotografias.

Beatriz Scigliano Carneiro, autora do livro *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*, publicou o artigo *Uma inconsutil invenção: a arteciência em José Oiticica Filho* (2009) na revista Ponto e Vírgula, da PUC-SP, no qual analisa o trabalho de JOF sob a perspectiva da “invenção”.

Na frase inicial do artigo, a autora explica o motivo do uso da palavra “inconsutil” no título de seu texto. Este seria o título que Hélio Oiticica daria a um projeto que ele desejava iniciar, em homenagem a seu pai. Inconsutil, explica Carneiro, “adjetiva algo inteiriço, que não apresenta costura, nem emendas, nem fendas, nem interrupção.”³⁸

Carneiro explica que utiliza o termo “invenção” como princípio analítico, independente de que se tenha citado este ou não. Até porque José Oiticica Filho falava em “criação”; quem utilizava este termo (invenção) era Hélio Oiticica, a partir de 1971, depois de intensa convivência com Haroldo de Campos e outros amigos escritores e poetas. Mas em 1959 Hélio já havia dado o nome de *Invenção* a uma série de obras monocromáticas que

³⁷ Ibidem.

³⁸ <http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n6/artigos/htm/pv6-10-beatriz.htm>

foram penduradas um pouco afastadas da parede, fazendo com que a cor da tela se refletisse nela: eram suas primeiras experiências em sair do plano bidimensional da pintura.

Após analisar a postura de JOF perante alguns questionamentos, a autora chega à conclusão de que “criação” significa para ele uma ação pessoal, uma expressão pessoal, e que portanto o sentido de “invenção” existe no discurso de Oiticica Filho sob a forma de “criação pessoal”, buscando experimentações inéditas em um trabalho individual, as quais são as noções que Hélio Oiticica apresenta sobre “invenção”. Beatriz Carneiro conclui que:

(Hélio e José Oiticica Filho) Mostram que mais do que inventar isso ou aquilo, é preciso, apesar dos riscos, atirar estados de invenção, em que uma invenção gera outra invenção, e não se conformem em estilos ou linguagens. E que, inteiriços e firmes, estes estados de invenção se tornem mundos. Na arte e na vida. Inconsuteis.³⁹

A autora buscou, com este artigo, trazer à tona um debate sobre o caráter criativo e inventivo de José Oiticica Filho e qual a relação de sua maneira de pensar com a de seu filho, Hélio. Ambos eram artistas que muito pensavam e pesquisavam para produzir, estavam sempre questionando, sempre inovando. Hélio costumava inventar até mesmo palavras para definir a si mesmo e às suas obras. Frequentemente produzia textos em que transitava livremente entre diversas línguas, ao mesmo tempo, numa mesma frase. Seu pai, porém, era mais formal, mas gostava de inovar em sua produção artística, e tinha muitas opiniões polêmicas sobre o que considerava criativo, novo. Este espírito inquieto parece ter passado de pai para filho.

O próximo artigo, publicado em 2010 nos Anais do Museu Paulista, é de Carolina Etcheverry. Intitulado *Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950-1964)*, este texto apresenta o trabalho destes dois fotógrafos brasileiros, inserindo-os no contexto da fotografia brasileira e da história da arte.

Etcheverry traça um panorama da produção de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, comparando a trajetória e as experiências de ambos, além de buscar fotógrafos com trabalhos paralelos aos trabalhos destes para uma análise mais completa. A

³⁹ Idem.

autora os apresenta:

Geraldo de Barros (o bancário) e José Oiticica Filho (o professor de entomologia) são dois fotógrafos cujas inquietações estéticas os levaram a experimentar diversas formas de representar o mundo através de suas lentes. Ambos não fizeram uso apenas da programação que a câmera lhes oferecia, mas buscaram maneiras alternativas, criativas, de usá-la, muitas vezes subvertendo o estatuto de cópia do real que a máquina carrega desde seu surgimento. E foram, no Brasil, os precursores dessa vertente experimental na fotografia que, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, já contava com adeptos importantes.⁴⁰

O maior interesse da autora está em mostrar de que maneira as fotografias experimentais de Barros e Oiticica Filho estavam de acordo com o panorama artístico da época, que estava voltado para a abstração através do concretismo. Sobre este fato, Etcheverry afirma:

(...) Geraldo de Barros e José Oiticica Filho (...) foram extremamente criativos ao trabalhar com a fotografia, explorando ao máximo seu potencial poético, buscando criar obras que refletissem o momento atual das artes visuais. Participaram, ao seu modo, deste ambiente, contribuindo amplamente para a aceitação da fotografia enquanto objeto artístico.⁴¹

Carolina Etcheverry reconhece, porém, a dificuldade em alinhar fotografia e artes plásticas, visto que sempre houve dificuldade em aceitar a fotografia como arte. Além disso, o conceito de abstração na fotografia é muito discutido e nem sempre bem aceito, daí a razão pela qual a autora fez uma revisão conceitual, buscando a opinião de críticos, historiadores e artistas em diversos textos já publicados. Outra revisão que Etcheverry faz é a bibliográfica, dos principais textos escritos sobre Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. E ao terminar estas revisões, Etcheverry finaliza o texto com a seguinte afirmação:

Ao dialogarem com as artes visuais, especialmente as relacionadas a experiências de vanguarda, como o concretismo, estes fotógrafos provam ter uma mente criativa, pronta a explorar diferentes poéticas visuais, em busca de novas sensações. Mas, além disso, são fotógrafos que inspiram novos fotógrafos e novos artistas a buscar sempre mais, a não se contentar com o que se apresenta como pressuposto, e a investigar e criar sempre novas

⁴⁰ ETCHEVERRY, Carolina. Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950-1964). In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.18, n.1, p. 207-228, jan.-jul. 2010, pg. 208.

⁴¹ Idem, pg. 214.

possibilidades para o olhar do espectador.⁴²

Carolina Etcheverry busca ressaltar a importância destes dois fotógrafos pioneiros que exploraram além do campo da fotografia, podendo ser considerados também grandes artistas, participando assim de um amplo panorama cultural. Ainda há muito a ser debatido sobre ambos, e muitas pesquisas sobre eles estão em andamento.

Andreas Valentim, por exemplo, publicou recentemente na revista *Stadium*, da Unicamp, um artigo intitulado: *Nas asas da mariposa: exibindo a obra de José Oiticica Filho*⁴³. Neste artigo Valentim reconstrói a trajetória de JOF, mas devemos ressaltar a importância de seu texto por mostrar imagens inéditas dos processos de intervenção que Oiticica Filho realizava na fotografia, facilitando o entendimento destes processos.

Temos ao todo oito textos que falam sobre a obra José Oiticica Filho, sendo que o primeiro deles foi publicado somente 19 anos após o seu falecimento. Cada um destes possui uma característica diferente, buscando ressaltar os aspectos mais diversos e por muitas vezes levantando questões que ainda rendem muitos debates, como por exemplo o de Beatriz Scigliano Carneiro, que fala sobre o caráter criativo e inventivo de JOF e seu filho, Hélio, ou ainda, o questionamento que Annateresa Fabris faz sobre a contradição de Oiticica Filho em seu discurso de que a fotografia resulta em si mesma. Outros só se preocupam em inserir JOF em contextos culturais diversos (fotografia, arte, ciência), e buscam reconstruir uma trajetória deste pesquisador brilhante, extremamente atuante e criativo.

É compreensível, porém, a escassez de estudos sobre José Oiticica Filho, pois ele atuou somente dentro de instituições de amadores e não esteve ligado diretamente a algum movimento artístico, o que dificulta o acesso ao conhecimento do público. As únicas instituições às quais ele estava vinculado eram os fotoclubes, que eram instituições fechadas, e sua produção era dirigida a um público específico da pequena burguesia. Portanto, as contribuições de Paulo Herkenhoff, Annateresa Fabris, Antonio Fatorelli, Kátia Maciel, Beatriz Scigliano Carneiro, Carolina Etcheverry e Andreas Valentim são de extrema importância para o conhecimento e compreensão da obra de José Oiticica Filho.

⁴² Idem, pg. 225.

⁴³ <http://www.stadium.iar.unicamp.br/32/2.html>

Importante ressaltar que, no arquivo do Foto Cine Clube Bandeirante, encontramos inúmeras publicações de textos escritos por José Oiticica Filho nos periódicos deste clube, o *Boletim Foto Cine*, a maioria da época em que esteve morando em Washington (*Cartas de Washington*). Porém, estes escritos resumem-se, em sua maioria, a relatos de descobertas de novas técnicas fotográficas, e a descrição detalhada de como realizá-las. Desta forma, eles não nos auxiliaram na construção desta dissertação; estes artigos serviram apenas para constatarmos que JOF preocupava-se em difundir seus conhecimentos com outros fotógrafos.

Capítulo 2

Do museu de ciências à arte fotográfica

Em 1930, ao conhecer o professor Lauro Travassos⁴⁴, José Oiticica Filho talvez não imaginasse que teria que fotografar para aprimorar seus estudos científicos, e que pouco tempo depois se tornaria um grande fotógrafo, vencedor de inúmeros prêmios nesta área. Mas a fotografia ainda demoraria para aparecer para este inquieto e múltiplo pesquisador. Professor de matemática e ciências em diversos colégios cariocas desde 1928, Oiticica Filho só publicaria seus primeiros trabalhos em entomologia em 1938, e a necessidade de fotografar seus objetos de estudo só surgiria em 1941.

Utilizando a técnica da fotomicrografia⁴⁵, JOF obtinha imagens de excelente nitidez e poderosa ampliação, resultando em uma imagem rica em detalhamentos microscópicos, uma composição no mínimo surpreendente. Paulo Herkenhoff inclusive caracteriza estas fotografias como portadoras de uma “sedutora aparência abstrata”⁴⁶. Por exemplo, na fotografia *Genitália de Citheronia Mogya* (uma espécie de borboleta) ampliada 25 vezes [figura 1], não saberíamos qual é o referente se o título não existisse, e sem este, poderíamos imaginar se tratar de um fotograma ou de uma fotomontagem. Sem a identificação imediata de qual é o objeto fotografado, podemos concordar com Herkenhoff em sua afirmação.

⁴⁴ Pesquisador em entomologia, que orientou José Oiticica Filho em suas primeiras pesquisas nesta área, conforme citado no capítulo anterior.

⁴⁵ Processo de reprodução fotográfica ampliada de objetos microscópicos.

⁴⁶ HERKENHOFF, Paulo. **Op. Cit.**, pg.11.



Figura 1: José Oiticica Filho, *Genitália de Citheronia Mogya* (x25), s.d.

No catálogo da exposição de 1983, além da fotografia *Genitália de Citheronia Mogya*, constam outras imagens de fotografias científicas de JOF, como *Schistocerca Paranensis* (cabeça de gafanhoto ampliada 21 vezes) [figura 2], *Genitália interna e externa de Hepialis humului – vista lateral* [figura 3], *Interior de inseto* [figura 4], *Lepidóptera* [figura 5] e *Gloxínia* [figura 6]. Com exceção das duas últimas imagens citadas, todas as outras possuem caráter extremamente documental, como as ilustrações de livros de biologia.

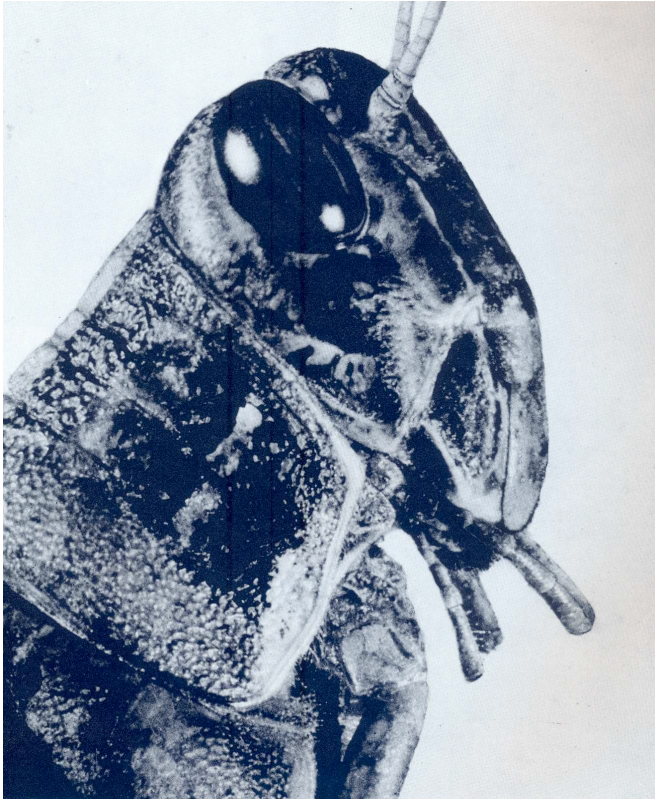


Figura 2: José Oiticica Filho, *Schistocerca Paranensis* (cabeça de gafanhoto ampliada 21 vezes).



Figura 3: José Oiticica Filho, *Genitália interna e externa de Hepialis humulii* – vista lateral.

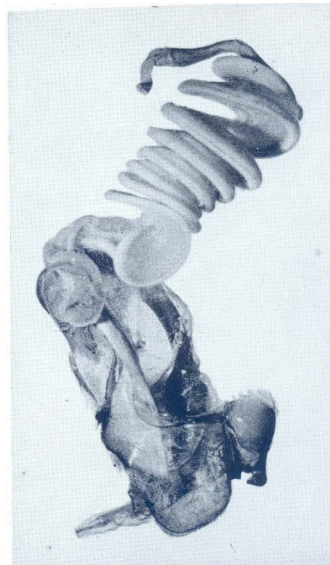


Figura 4: José Oiticica Filho, *Interior de inseto*.



Figura 5: José Oiticica Filho, *Lepidóptera*, s.d.



Figura 6: José Oiticica Filho, *Gloxinia*, s.d.

Mas apesar de se tratarem de fotografias científicas convencionais, Annateresa Fabris enxerga neste conjunto de imagens uma questão artística:

Ao privilegiar a tomada de detalhes, de vistas laterais, ao ampliar suas imagens, ao colocá-las num cenário carregado de sugestões artísticas quer pela inserção de efeitos atmosféricos, quer pela criação de primeiros planos que se destacam num fundo negro e chapado, José Oiticica Filho molda um universo ao mesmo tempo realista e lírico, no qual o que se impõe não é o significado imediato, mas a alusão, a remissão a um universo que não é evidência literal e sim fruto daquela visão intensificada, tão bem descrita por Moholy-Nagy em *Pintura Fotografia Filme*. A coexistência de dois registros diferentes, o realista e o lírico, não obtida casualmente. Deixando de lado os preceitos clássicos da fotografia científica, boa exposição e busca do maior detalhamento possível, Oiticica transforma em artística uma operação que poderia ser simplesmente técnica, ao procurar a essência do objeto não apenas em sua apresentação minuciosa, mas realçando-a com uma iluminação frequentemente dramática.⁴⁷

Fabris nota que já havia neste primeiro momento da obra de JOF um modo de pensar e compor a imagem que era mais elaborado, fugia do comum. Oiticica Filho parecia de fato interessar-se em produzir fotografias que fossem além do documental, que mostrassem também a beleza das formas, e talvez haja nestas fotografias científicas uma certa influência das produções fotoclubistas, com as quais Oiticica Filho manteve contato desde o início: um ano depois de seu ingresso no campo da fotografia, tornou-se sócio em 1942 de um dos muitos fotoclubes dos quais fazia parte, o Photo Club Brasileiro. Desta forma, JOF demonstrou desde o seu primeiro contato com a fotografia um grande interesse em aperfeiçoar seus estudos neste campo, através de debates e da troca de informações com outros associados. E Oiticica Filho não só tornou-se sócio de outros inúmeros fotoclubes, como também participou ativamente destes, contribuindo por diversas vezes com artigos técnicos e críticos, além de participar de exposições.

Importante ressaltar que foi no Photo Club Brasileiro⁴⁸ que se deu o desenvolvimento da fotografia artística no Brasil. Seguindo o modelo de fotoclubes europeus, o pictorialismo era a principal prática realizada pelos membros desta associação.

⁴⁷ FABRIS, Annateresa. **Op. Cit.**, pg. 68.

⁴⁸ Fundado em 1923, o Photo Club Brasileiro foi, segundo Maria Teresa Bandeira de Mello, “o primeiro fotoclube a se organizar de maneira efetiva no Brasil (...)”. (in: MELLO, 1998, p. 68.)

Os fotógrafos pictorialistas defendem a idéia de que, para ser artística, a fotografia deve trazer marcas do autor. Não importa tanto a originalidade do assunto, mas o estilo pessoal do artista e o modo como se apresenta o tema. O caráter artístico também seria obtido através da produção de uma prova única, na qual seriam aplicadas diversas técnicas como o bromóleo⁴⁹ [figura 7] e a goma bicromatada⁵⁰ [figura 8], que possibilitam a aplicação de pigmentos para modificar a cor e a textura da imagem. Além disso, outra preocupação era a de suavizar a nitidez e suprimir os detalhes excessivos através de técnicas como o flou⁵¹ e a perspectiva aérea⁵², pois a fotografia, como uma espécie de espelho da realidade produzido por uma máquina, seria considerada apenas como um documento. Ao reformular a imagem através de intervenções, os fotógrafos pictorialistas poderiam exprimir sua criatividade, dando seu toque pessoal a uma imagem obtida mecanicamente e transformando-a no que consideravam como arte.



Figura 7: Leonard Missonne (Real Sociedad Fotográfica) , *Au pasaje d'eau* , 1924 , Bromóleo.

⁴⁹ Nome dado ao processo de preparação de provas fotográficas que consiste em branquear as zonas sombrias de uma prova em papel de brometo e pintá-las depois com um pigmento oleoso. (in: MELLO, 1998, p. 200).

⁵⁰ Consiste de papel coberto por uma camada de goma arábica misturada ao dicromato de potássio, que forma a goma bicromatada, contendo pigmentos de qualquer cor em suspensão. Após a exposição em contato com o negativo, a emulsão é lavada com água, removendo-se as áreas não expostas, pois a exposição à luz torna a goma bicromatada indissolúvel. Esse processo obteve grande repercussão por permitir amplo controle na formação da imagem e possibilitar o uso da cor. (in: MELLO, 1998, p. 203).

⁵¹ Vide nota 30.

⁵² Sugestão da distância relativa dos objetivos devido ao efeito de neblina atmosférica, que os esfuma gradualmente e lhes esbate a tonalidade à medida que se afastam da câmara. (in: MELLO, 1998, p. 204).

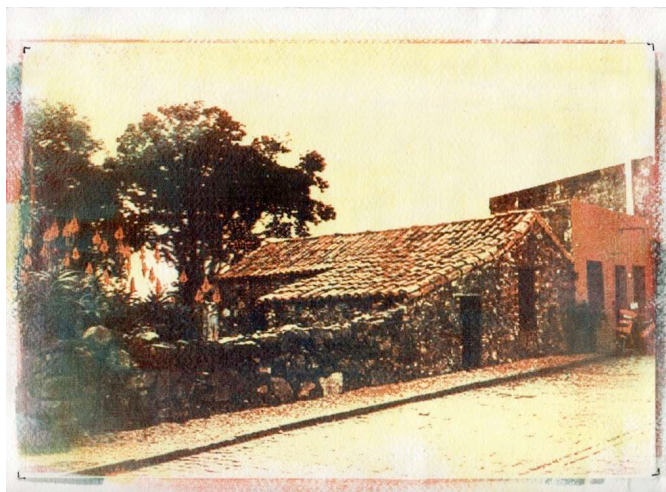


Figura 8: Jandora B. Jakobson , s/d , Goma bicromatada

Todo esse procedimento foi adotado naquela época para que se pudesse aceitar a fotografia no campo das artes, marcado até então pela formulação de imagens somente através da manipulação do homem. Alguns anos depois, esta intenção de mascarar o caráter mecânico da fotografia seria debatida por diversos críticos e historiadores. Philippe Dubois, por exemplo, fez uma crítica negativa:

Pretendendo reagir contra o culto dominante da foto como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade, os pictorialistas não conseguem propor algo além de uma simples inversão: tratar a foto *exatamente como uma pintura*, manipulando a imagem de todas as maneiras: efeitos sistemáticos de *flou* “como num desenho”, encenação e composição do sujeito, e sobretudo: inúmeras intervenções posteriores sobre o próprio negativo e sobre as provas, com pincéis, lápis, instrumentos e vários produtos. O pictorialismo não faz outra coisa, finalmente, além de demonstrar *pela negativa* a onipotência da verossimilhança nas concepções da fotografia no século XIX.⁵³

Com uma crítica parecida, Helouise Costa e Renato Rodrigues afirmam que:

O uso dessas técnicas, de difícil aplicação, como o bromóleo, a goma bicromatada ou o processo a óleo, fazia com que o resultado dificilmente pudesse ser identificado como

⁵³ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1993. Pgs 33 e 34.

sendo uma fotografia. Na tentativa de elevar-se à categoria de arte a fotografia abdicava de sua própria identidade.⁵⁴

Maria Teresa Bandeira de Mello, porém, defende o movimento:

(...) o pictorialismo renovava o debate e aproximava pintura e fotografia. No entanto, essa nova relação não se traduziu como simples imitação da pintura, como afirmam diversos autores (dentre os quais podemos citar Gisèle Freund e Philippe Dubois) que definem o movimento pictorialista como uma reação conservadora ao “progresso” da fotografia. O movimento pretendia estabelecer um estatuto para a imagem fotográfica que a colocasse em condição de igualdade com as outras artes e reivindicar o mesmo prestígio e um tratamento adequado à sua condição de arte.⁵⁵

Mello explica que o termo *pictorialismo* tem origem na palavra inglesa *picture*, que significa imagem em suas mais diversas formas: pintura, quadro, fotografia, e que portanto reforça a intenção deste movimento, que seria a de reivindicar o reconhecimento da fotografia como mais um tipo de imagem artística, como é reconhecida a pintura, por exemplo. A autora afirma ainda que “é a partir da oposição fotografia *versus* obra de arte e da noção de impressão de realidade que os discursos da época sobre fotografia se desenvolveram”⁵⁶. E defende que “o pictorialismo, embora não seja precursor da arte contemporânea, apresenta nas suas concepções de fotografia como arte algumas das perspectivas que marcaram o debate atual do estatuto da arte, especialmente com relação à forma de pensar a imagem fotográfica como um processo de análise de fragmentos reunidos pela sensibilidade do artista.”⁵⁷.

José Oiticica Filho tornou-se sócio do Photo Club Brasileiro a partir de 1942, e paralelamente às suas fotografias científicas⁵⁸, passou também a produzir fotografias pictorialistas, propondo novos temas e criando composições com objetos do cotidiano, como é o caso de *Luz dançante* [figura 9], fotografia de 1942 que retrata a luz refratada por

⁵⁴ COSTA, Helouise, SILVA, Renato Rodrigues da. **Op. Cit.**, pg. 26.

⁵⁵ MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998. P. 35.

⁵⁶ Idem, p. 61.

⁵⁷ Idem. P. 63.

⁵⁸ Importante ressaltar que José Oiticica Filho não parou de produzir fotografias científicas até o final de sua vida, mas a partir deste momento não as citaremos mais, pois estas imagens fazem parte de um outro contexto que não está relacionado ao que está em análise nesta dissertação.

uma garrafa de vidro. A poética desta imagem é ressaltada pelo título, que agrega grande valor artístico a esta fotografia, demonstrando que não se trata de um documento, um mero registro, mas de uma imagem que quer significar além de uma garrafa e um traço de luz. Com este título, JOF sugere que ao passar pela garrafa, a luz se distorce e sai dançando, e o contraste acentuado ajuda a apagar tudo à sua volta, distraindo nosso olhar para as formas desta luz.

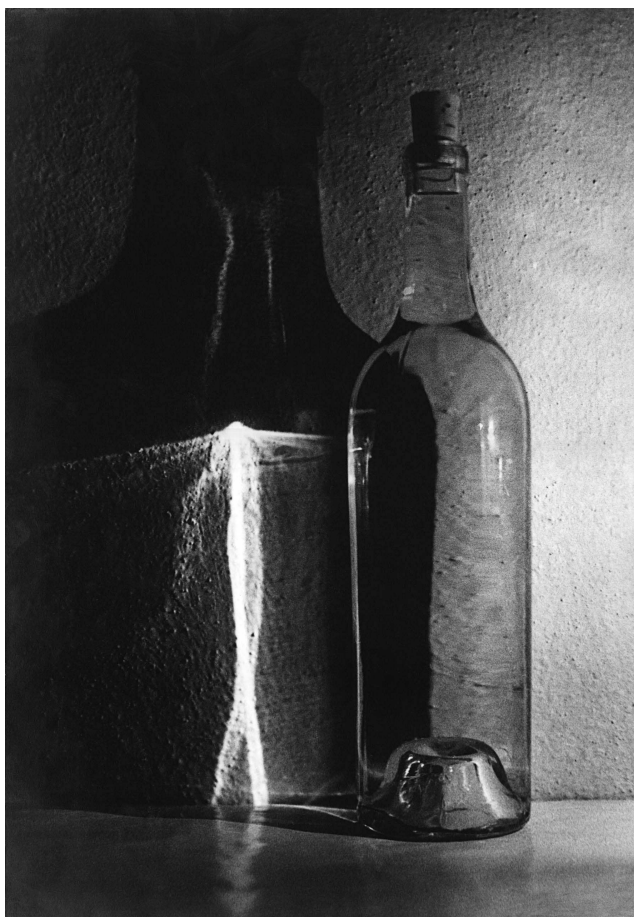


Figura 9: José Oiticica Filho, *Luz Dançante*, 1941.



Figura 10: José Oiticica Filho, *Pêssegos*, s/d.

Não se tratam portanto de fotografias documentais, agora a questão da forma e da composição se tornam problemas a serem pensados e se impõem dentro da imagem, como é também o caso de *Pêssegos* [figura 10], em que as formas arredondadas das frutas são ressaltadas pelo recipiente em que elas estão, no mesmo formato. O contraste é bastante acentuado, a predominância de pretos e brancos na foto é acompanhada de poucos tons em cinza, na superfície de alguns pêssegos. Esta fotografia se aproxima do pictorialismo no

sentido de suprimir os detalhes através do contraste, mas ainda não é a máxima expressão pictorialista de Oiticica Filho.

Em *O Kioske* (1945) [figura 11], Oiticica Filho se mostra pictorialista por utilizar o efeito do flou ao fotografar na luz difusa da manhã, ocasionando desta forma uma sutil perda de nitidez no primeiro plano da imagem. Além disso, a primeira luz da manhã pós-neblina é horizontal e fraca, deixando o fundo quase todo no mesmo meio-tom, e gerando contraste acentuando onde a luz incidiu: os troncos não apresentam gradação de cor, são branco e sépia. A paisagem será tema recorrente em sua obra neste momento em que o pictorialismo guia seus trabalhos em fotografia.



Figura 11: José Oiticica Filho, *O Kiosque*, 1945.

Buscando obter uma cópia única, JOF realiza algumas interferências no processo de obtenção da imagem, nesse caso realizando a técnica da viragem, que modifica a tonalidade cromática de uma fotografia em preto-e-branco por meio do tratamento da prata que a constitui, através de um banho adequado. Em carta para a Revista Íris, em 6 de

fevereiro de 1947, Oiticica Filho fez um relatório sobre como fez esta imagem:

A fotografia intitulada *O Kiosque* foi tirada em Friburgo, Estado do Rio, no Parque S. Clemente, em 25 de agosto de 1945, às 7 horas da manhã. Chapa Ilford FP3, com máquina reflex Rubuette 6x9, lente Dallmeyer 4 polegadas de distância focal, f/8, 1/50, sem filtro. Negativo revelando em Kodak D23, 10 minutos, 22°. Cópia em Opal G, revelando em glicínio. A parte inferior da cópia, à direita, foi exposta com o dobro da exposição total, para equilíbrio das tonalidades e outras manipulações de menor importância foram feitas durante a ampliação. Foram experimentadas diferentes viragens. A cópia de S. Paulo (uma das melhores que executei) é uma combinação da viragem Nelson com uma viragem a selênio, por processo que julgo original. O *Kiosque* foi tirado logo após a neblina matinal ter sido desfeita. Notando a bela iluminação dos raios solares rasantes procurei uma boa composição e assim nasceu a fotografia mencionada. Nesta mesma manhã foram tiradas mais duas fotografias que figuraram no V Salão de S. Paulo: *Painel decorativo* às 6:30 ainda com neblina; *Manhã mística* às 6:45 com a neblina já desfeita.⁵⁹

Também é interessante notar que, não só nesta fotografia, como em quase toda a obra de Oiticica Filho, é privilegiada a verticalidade da imagem, tanto na condução das figuras, que sempre nos levam a observar a obra de cima a baixo, quanto na composição no retângulo, que sempre está na vertical e nunca na horizontal. No caso de *O Kioske*, os troncos longilíneos com suas tonalidades contrastantes são os elementos que ressaltam a verticalidade da imagem, e chegam a desviar a atenção do assunto principal. Talvez o título seja proposital, para chamar a atenção de um elemento que está à direita e evitar que o olhar se concentre no lado esquerdo da imagem.

O kioske é uma das primeiras fotos de JOF a obter consagração internacional, e a qual lhe rendeu muitos prêmios: Menção Honrosa no X Salão do Clube Fotográfico do Chile, em 1946; Melhor obra estrangeira e 5º prêmio no Concurso Fotográfico da Biblioteca Pública Sarmiento, em Tres Arroyos, Argentina, em 1947; Medalha de Bronze no 2nd International Photographic Exhibition do The Club of Gujarat Pictorialists em Ahmedabad, Índia, em 1951; Certificate of Merit em Rochester, Estados Unidos, em 1954.

⁵⁹ Carta de José Oiticica Filho para o diretor da Revista Íris, de 6 de fevereiro de 1947. Arquivo do Projeto Hélio Oiticica.



Figura 12: José Oiticica Filho, *Pôr do sol na Gávea*, 1947.



Figura 13: José Oiticica Filho, *Nuvens em Maria Angu*, 1949.

Em outras fotografias desta época podemos observar o interesse de Oiticica em fotografar paisagens com situações em que a luz fosse intensa e imponente, chamando a atenção do observador, como em *Pôr do sol na Gávea* (1947) [figura 12]. O sol é o centro de interesse desta cena de crepúsculo, pois além dele só aparecem elementos que ele mesmo ressalta: as ondas e as nuvens, que por sua vez, num olhar mais atento, destacam o contorno de algumas montanhas ao fundo. A composição ganha força através do alto contraste, pois além destes elementos iluminados, todo o resto da imagem se traduz em uma imensa escuridão. Nesta obra também podemos notar a valorização da verticalidade da composição: uma faixa de luz mais intensa está na vertical.

Em *Nuvens em Maria Angu* (1949) [figura 13], o centro de interesse é o amontoado de nuvens, que são muito densas e muito claras e que, quando refletidas na água do lago, clareiam ainda mais a imagem. O céu, elemento fundamental em paisagens pictorialistas, surge em uma tonalidade muito escura, incomum em fotografias diurnas, e que provavelmente foi escurecido no processo de ampliação para que destacasse ainda mais as nuvens. A linha do horizonte situa-se muito abaixo da metade da prova, o que significa que o céu nublado compõe a maior parte desta fotografia. As palafitas dão equilíbrio à composição e ressaltam a imponência das nuvens, pois quase somem em meio a elas.

Portanto, todos os componentes desta cena nos levam a observar as nuvens de Maria Angu: o céu escuro, as pequenas palafitas, o lago espelhado, o horizonte baixo.



Figura 14: José Oiticica Filho, *Noturno*, 1949.

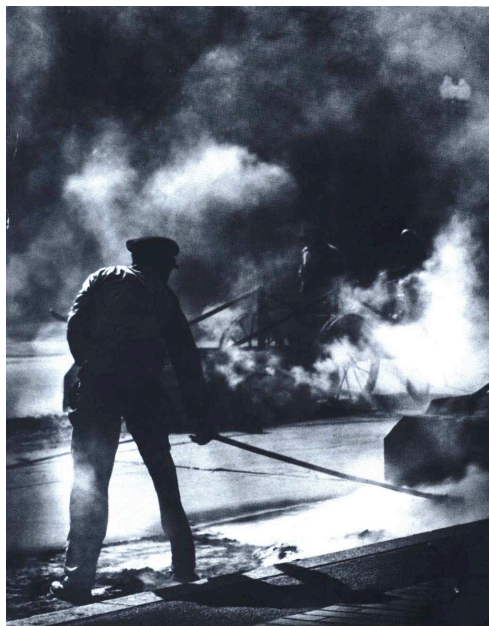


Figura 15: José Oiticica Filho, *Trabalho no asfalto*, 1951.

Outra fotografia de JOF em que a iluminação é a característica mais marcante é *Noturno* (1949) [figura 14] na qual podemos identificar fontes de luz artificial dispostas em seqüência. Estes holofotes que aparecem ao fundo são as únicas fontes de iluminação do cenário, e a fotografia acabou resultando em um contra luz extremamente contrastado: são pouquíssimos os detalhamentos que podem ser observados, o que se vê é basicamente sombra e luz. A presença do menino é outra característica importante a ser observada, pois é a figura dele que nos dá a dimensão do espaço, revelando a simplicidade da cena, pois tanto a árvore quanto o espaço são pequenos, podendo ser uma fotografia feita até mesmo num quintal de casa. Além disso, sua presença dá vitalidade à imagem, quebrando a monotonia da fotografia de apenas uma árvore. A verticalidade, como já observada em outras obras, também se faz presente, sendo destacada através da silhueta do tronco (destacado pela folhagem clara) e do perfil do menino.

Uma das últimas fotografias desta fase pictorialista de José Oiticica Filho pode ser considerada também sua maior expressão neste movimento. Trata-se de *Trabalho*

no asfalto [figura 15], de 1951, onde a técnica pictorialista presente é novamente o efeito de *flou* obtido no momento da captação da imagem. Através da neblina matinal nas primeiras horas do dia, JOF diluiu a nitidez da imagem e obteve uma fotografia com aparência esfumada. O contraste também aparece aqui bem acentuado, afim de conferir, como em suas outras fotografias pictorialistas, um ar mais dramático à cena. A silhueta do trabalhador, à esquerda da imagem, chama atenção também para a parte direita, praticamente apontada por ele com sua ferramenta de trabalho, o que equilibra a composição.

Uma característica em comum a todas estas obras pictorialistas de José Oiticica Filho é o céu que surge sempre escuro, seja em fotografias noturnas ou diurnas. Isso significa que estas fotografias foram tão contrastadas que os cinzas foram praticamente banidos, reforçando a característica pictorialista destas, pois os cinzas são aqueles que conferem detalhes à fotografia, e o que interessa a JOF neste momento não é mostrar os detalhes, mas as formas contornadas dentro de um cenário negro. Essa questão do claro-escuro acentuado continuou guiando o trabalho de José Oiticica Filho até o final de sua vida.

Como vimos no capítulo anterior, Annateresa Fabris faz um comentário negativo sobre as obras desta fase de JOF, afirmando que suas obras da produção pictorialista são menos interessantes que as experimentações de caráter científico. No entanto, se a beleza destas composições expressivas não despertaram a admiração de Fabris, foi com as fotografias desta época que Oiticica ganhou reconhecimento internacional, tornando-se o fotógrafo brasileiro mais premiado no exterior durante a década de 1950: sua presença em Salões contou, até o ano de 1954, com 429 participações internacionais. Sua primeira premiação ocorreu em 1946, no V Salão Internacional de Arte Fotográfica do Departamento Estadual de Informações, em São Paulo, conquistando o 2º Prêmio.

2.1 - O fotógrafo moderno

José Oiticica Filho, como vimos, continuou produzindo fotografias pictorialistas até os primeiros anos da década de 1950. Entretanto, o pictorialismo predominou nas atividades dos fotoclubes brasileiros até o final desta década, sendo o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) a única exceção. Já na década de 1940 esta associação passou a ter uma produção diferenciada dos demais fotoclubes nacionais, buscando propostas ainda mais inovadoras na composição da imagem, como a geometrização das formas e a tomada de novos ângulos. Não havia mais a preocupação de realizar intervenções no laboratório para que a fotografia pudesse ser considerada artística. Helouise Costa fala sobre este início:

No Brasil, o modernismo instaurou-se na fotografia somente a partir de meados da década de 1940 e por um viés inesperado: o fotoclubismo. O palco dessa renovação foi o Foto Cine Clube Bandeirante, fundado na cidade de São Paulo em 1939. Algumas experiências isoladas haviam ocorrido anteriormente na fotografia de propaganda política ou mesmo no fotojornalismo, por obra de fotógrafos estrangeiros que aqui aportaram no período da Segunda Guerra. No entanto, foi somente no Foto Cine Clube Bandeirante que o modernismo estruturou-se de forma sistemática, com finalidades exclusivamente artísticas. Nascia a escola Paulista de fotografia, denominação dada pela crítica da época para designar a produção moderna do Foto Cine Clube Bandeirante. A Escola Paulista lançou-se com avidez sobre a cidade de São Paulo em vias de modernização: automóveis, túneis, placas de trânsito, postes, bueiros, muros calçadas, construções, estações de trem e maquinarias, prestaram-se a composições assimétricas, elaboradas a partir de uma rigorosa geometria.⁶⁰

⁶⁰ COSTA, Helouise. Panfleto da exposição *Fotografia Moderna Paulista e o Foto Cine Clube Bandeirante*, realizada no Sesc Vila Mariana, São Paulo, de 14/06/08 a 27/07/08.

A modernidade na fotografia se deu junto ao crescimento acelerado dos grandes centros urbanos, mas em relação ao ambiente cultural, segundo Rubens Fernandes Junior, “a modernidade chega à fotografia brasileira muito tardiamente”⁶¹. O autor comenta que nossa vanguarda modernista incluiu em seu programa a pintura, a literatura, a escultura, a música e a arquitetura, mas deixou de lado a fotografia e o cinema, embora estas fossem, a seu ver, as possibilidades de expressão mais revolucionárias e contemporâneas naquela época, além de fazer parte de todas as manifestações de ruptura das vanguardas européias.

As experiências isoladas no campo do fotojornalismo e da fotografia de propaganda a que Costa se refere no texto acima ocorrem em duas revistas brasileiras que tiveram o seu auge nas décadas de 1940 e 1950. Uma delas é *O Cruzeiro*, revista de periodicidade semanal que fazia reportagens baseadas no estilo das estrangeiras *Life* e *Paris Match*, e que abriu grande espaço para a fotografia, permitindo que esta fosse a principal informação da revista. Segundo Fernandes:

A revista semanal *O Cruzeiro* foi a mais importante contribuição para o fotojornalismo brasileiro e para a construção da imagem de um país moderno e sintonizado com a informação internacional e os avanços tecnológicos.⁶²

Outra grande contribuição para a divulgação da linguagem fotográfica neste período foi a *Revista S. Paulo*, de publicação mensal, que ousou na diagramação e valorizou a fotografia e a fotomontagem.

No livro *A fotografia moderna no Brasil*, Costa e Rodrigues distinguem três etapas na formação moderna da fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante: o início, com os pioneiros; o auge, com a Escola Paulista; e o fim, com a diluição da experiência. A primeira etapa, que teve início em meados da década de 1940 durou até o ano de 1950, e se deu através do trabalho de pioneiros que iniciaram a construção de uma nova visão. A proposta desses fotógrafos era de apenas produzir imagens com uma linguagem pessoal, já que o caráter artístico estaria no conteúdo da obra, e não no processo técnico utilizado, como defendiam os pictorialistas.

⁶¹ FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirintos e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946 – 98]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 140.

⁶² Idem. P. 142.

Não houve um projeto definido de modernidade, os fotógrafos fotoclubistas eram livres para compor a imagem da maneira que quisessem e, apesar de reconhecerem a fotografia moderna como exercício de visão, não deram conta de uma reflexão acerca da radicalidade estética de sua produção. Esse liberalismo era característico da pequena burguesia, camada social a que pertenciam os membros do Foto Cine Clube Bandeirante. Eles eram profissionais liberais, com uma situação financeira privilegiada, que fotografavam em suas horas vagas. Assim, ao contrário dos movimentos modernistas em geral, a prática fotográfica era considerada pelos fotoclubistas apenas como uma distração. Portanto, a primeira fase da fotografia moderna é produto de uma classe social em ascensão, e seu interesse estava mais em entender o momento de transformações tecnológicas e expansão urbana pelo qual passavam do que revolucionar a arte de sua época. É importante atentar, porém, que a rede de exposições criadas pelos fotoclubes não pode ser comparada ao sistema de arte oficial. O objetivo dos fotoclubes era a criação de uma rede de exposições, sem grandes exigências conceituais, ao contrário dos movimentos artísticos, que impunham uma série de regras ou afinidades entre seus membros.

Os pioneiros, segundo Costa e Rodrigues, foram José Yalenti, Thomas Farkas, German Lorca e Geraldo de Barros. O pioneirismo destes fotógrafos não está só no fato de serem precursores de uma linguagem moderna, mas também na influência que tiveram no desenvolvimento de uma experiência renovadora na fotografia brasileira. Mostraremos a seguir alguns trabalhos destes pioneiros, para melhor compreensão desta produção.

José Yalenti (1895-1967) foi um dos sócios fundadores do Foto Cine Clube Bandeirante e iniciou na fotografia com produções pictorialistas. Em meados dos anos 1940, no entanto, passou a fotografar em contra-luz e iniciou uma busca pelas formas geométricas na arquitetura, deixando de lado as composições clássicas na fotografia. Em *Embarque* [figura 16], por exemplo, o contra-luz traz um contraste tão acentuado que as figuras se transformam em sombras em meio a alguns vazamentos de luz. Já em *Paralelas e Diagonais* [figura 17], podemos observar a geometrização das formas, onde o contraste acentuado destacou as linhas e planos desta escadaria, transformando-a em um desenho geométrico preto e branco. A presença destas duas crianças é o que tira essa ilusão do desenho e nos devolve a noção de que esta é uma fotografia.

Já na obra de Thomaz Farkas (1924), o diferencial está no enquadramento não convencional e na preocupação em fotografar de ângulos inusitados; em outros casos buscou fotografar ritmos, texturas e planos. *Escada ao sol* [figura 18], é um exemplo de fotografia obtida através de um ângulo diferente, que chega a nos tirar a noção espacial por descartar o enquadramento frontal e apresentar um ponto de vista desconhecido.



Figura 18: Thomas Farkas, *Escada ao sol*, 1946.

A modernidade na fotografia de German Lorca (1922) se deu através da observação atenta a cenários excêntricos que estavam presentes no cotidiano, e que por vezes possuíam certo ar surreal, como em *Circo de Cavalinhos* [figura 19]. Em outros casos Lorca fotografou cenas incomuns que causam um certo incômodo por apresentarem cenas estranhas, como *Janela – Só para mulheres* [figura 20], de 1951, que retrata uma peças íntimas femininas dispostas em uma fachada de casa antiga, ou seja, em um contexto não usual.



Figura 19: German Lorca, *Circo de cavalinhos*, 1949.



Figura 20: German Lorca, *Janela – Só para mulheres*, 1951.

Mas o pioneiro cuja produção mais se destacou foi sem dúvida Geraldo de Barros, pois, segundo Costa e Rodrigues, ele foi o primeiro artista brasileiro a realizar intervenções no processo tradicional de obtenção da imagem fotográfica, que é o de fotografar, revelar e ampliar. Geraldo de Barros iniciou suas pesquisas em fotografia em 1946, um ano depois de ingressar no campo das artes plásticas. Neste início, Geraldo de Barros improvisou um laboratório junto com seu amigo Athaide de Barros e, com o intuito de aprofundamento em seus conhecimentos, ingressou no Foto Cine Clube Bandeirante em 1949. Neste mesmo ano, Barros foi convidado a organizar o laboratório de fotografia do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Barros interessou-se nesta época pelos ideais do construtivismo e da arte abstrata européia das décadas de 1920 e 1930, e é evidente a influência desses movimentos de vanguarda em seu trabalho: sua série *Fotoformas*, que abrange sua produção do final da década de 1940 até 1951, apresenta as mais diversas experimentações, como fizeram, por exemplo, Man Ray, Moholy-Nagy e Rodchenko, com

suas múltiplas exposições, solarizações, fotogramas e fotomontagens. Um exemplo de fotografia desta série é *Fotoformas* (1950) [figura 21], em que as múltiplas exposições de uma mesma matriz em diferentes posições resultam em um jogo de linhas e formas, brancas e pretas.



Figura 21: Geraldo de Barros, *Fotoformas*, 1950.



Figura 22: Geraldo de Barros, *Mulher no espelho*, 1948.

A solarização, bastante explorada por Man Ray, também pode ser vista em *Mulher no espelho* [figura 22], fotografia de 1948 de Geraldo de Barros. Mas a experimentação mais marcante na obra deste fotógrafo brasileiro é a do desenho no negativo. Em *A menina do sapato* [figura 23], por exemplo, Barros raspou com uma ponta seca em um negativo de fotografia de sapato, formando o desenho de uma menina e dando novo sentido à imagem, e depois recortou suas bordas, apresentando uma fotografia com um conteúdo novo e um formato diferente do convencional. Já em *Homenagem a Picasso* [figura 24], o desenho foi feito com nanquim, também diretamente sobre o negativo.



Figura 23: Geraldo de Barros, *A menina do sapato*, 1949.



Figura 24: Geraldo de Barros, *Homenagem a Picasso*, 1949.

Ao realizar múltiplas exposições no mesmo quadro, sobreposições, fotogramas, desenhos no negativo, recortes e montagens, Geraldo de Barros foi quem mais inovou no campo da fotografia neste primeiro período, demonstrando ser um incansável pesquisador. Mas é importante notar que apesar de Barros ter sido pioneiro na fotografia moderna e também um dos promotores da arte concreta no Brasil, foram tempos distintos, como ressaltam Costa e Rodrigues:

(...) a atividade do fotógrafo Geraldo de Barros não se confunde com a do artista concretista, entre esses dois momentos uma ida à Europa como bolsista do governo francês, devido à repercussão da sua exposição Fotoforma. Importante assinalar que o seu trabalho como fotógrafo influenciou o ambiente artístico e esta exposição pode ser considerada precursora da arte de vanguarda no Brasil. Ela demarca a maturidade de um artista de grande potencial de pesquisa e inventividade plástica e demonstra também o nível de experimentalismo a que Geraldo de Barros havia chegado através da fotografia.⁶³

Durante o período em que os pioneiros do Foto Cine Clube Bandeirante iniciavam novos experimentos, José Oiticica Filho, como vimos, ainda estava tendo suas

⁶³ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *Op. Cit.*, pg. 93.

primeiras experiências pictorialistas. Sócio do FCCB desde 1944, JOF manteve grande contato com esta associação, mas neste momento ainda estava muito ligado aos fotoclubes do Rio de Janeiro. Em 1947, JOF realizou sua primeira contribuição para o *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante (BFFC)*, o periódico deste fotoclube, e neste mesmo ano publica também dois artigos na Revista Iris, especializada em fotografia, então recém lançada. Mesmo durante sua estadia em Washington (de julho de 1948 a julho de 1950), onde trabalhou como cientista⁶⁴, continuou contribuindo mensalmente para o *BFFC*, relatando suas experiências com a fotografia no país e descrevendo detalhadamente novas técnicas que aprendeu neste período. Eis um trecho da primeira carta publicada no periódico:

Desde que aqui cheguei, em agosto de 1948, era minha intenção escrever algo sobre as minhas impressões da vida fotográfica norte-americana. Mas o trabalho aqui encontrado no Museu foi maior do que eu esperava. E além do meu trabalho profissional, isto é, do trabalho de pesquisa entomológica, procurei sempre manter em dia a minha contribuição aos Salões de Arte Fotográfica, não só na América do Norte como em outros países. Assim, pouco tempo me sobra para coordenar as notas que possuo sobre minhas impressões da fotografia, como Arte, aqui neste interessante país. Mas depois de um pedido, como o que recebi do nosso “notável” Palmério, em carta recentemente recebida, tive mesmo que dar um jeito e aqui vai minha primeira “carta” para o Boletim. (...) Nestas cartas desejo apenas transmitir aos amigos e colegas as minhas impressões e observações do pouco que tenho visto e feito de Arte Fotográfica aqui na terra do Tio Sam. (...) 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 entretanto, aproveitando as folgas dos sábados (às vezes) e dos domingos, tenho batido algumas fotos e já possuo alguns negativos...documentários.⁶⁵

Como comentou na carta acima citada, mesmo trabalhando no Museu de Ciências, Oiticica manteve em dia sua contribuição para Salões de Arte Fotográfica: de 1948 em diante somam-se inúmeros prêmios ganhos a cada ano, vindos de diversos países.

⁶⁴ José Oiticica Filho recebeu em 1947 uma bolsa de pesquisas da Fundação Guggenheim para trabalhar no *Smithsonian National Museum of Natural History*, e em 1948 viajou com a família para Washington, onde permaneceu dois anos, pois teve sua bolsa renovada por mais um ano.

⁶⁵ OITICICA FILHO, José. **Cartas de Washington**. Boletim Foto Cine Clube Bandeirante, ano IV, nº43, novembro 1949, pgs 10 e 27.

Além disso, seu interesse pela arte vinha aumentando, e, como observa Hélio Oiticica, *já em Washington, muitas horas eram dedicadas às exposições de pintura, principalmente à National Gallery of Art.*⁶⁶

Quando José Oiticica Filho retornou ao Brasil, em 1950, o Foto Cine Clube Bandeirante estava no auge de sua modernidade, segundo Costa e Rodrigues. Influenciados pelos pioneiros, diversos artistas passam então a explorar essa nova sensibilidade, que rapidamente se expandiu. Além dos temas urbanos freqüentemente utilizados, surgem outros, como “Texturas” e “Formas”, e a fotografia moderna se desenvolve então em diversos sentidos. A crítica especializada da época deu o nome de Escola Paulista para a nova produção moderna deste fotoclube, que agora apresenta uma sólida unidade. Costa e Rodrigues definem as principais características da produção destes fotógrafos, e apontam os principais nomes:

(...) salvo as diferenciações individuais, pode-se apontar, desde então, características gerais definidoras do conjunto da produção dos fotógrafos paulistas. São elas: quebra das regras clássicas de composição; uso corrente do claro-escuro radical; ênfase nas linhas de força constitutivas do assunto, ressaltando o caráter abstrato dos temas; forte tendência à geometrização dos motivos e, por fim, a quebra da integridade do processo fotográfico tradicional. Os principais representantes da Escola Paulista foram: Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Roberto Yoshida, Gertrudes Altschul. Ademar Manarini, Gaspar Gasparian, Ivo Ferreira da Silva e João Bizarro Nave Filho.⁶⁷

Foi no auge desta modernidade da Escola Paulista que se deu o primeiro momento moderno na fotografia de José Oiticica Filho. Logo após ter voltado dos Estados Unidos, JOF iniciou novas experimentações em suas fotografias, e ao mesmo tempo que aproximou-se mais do Foto Cine Clube Bandeirante, foi se afastando do fotoclubismo carioca. A fotografia *O Túnel* (1951) [figura 25] seria a primeira desta fase, mas embora seja uma fotomontagem, o objetivo aqui ainda era simular um realismo através do recorte de duas imagens de contextos diferentes para construir um novo referente [figura 26]. Não havia intenção de inovar, mas de conseguir o resultado desejado sem precisar voltar ao

⁶⁶ **José Oiticica Filho: fotografia e invenção.** Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007, pg 07.

⁶⁷ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **Op. Cit.**, pgs. 49-50.

local e fotografar outras vezes. Tanto que o próprio autor parece surpreso que o resultado final esteja sendo bem aceito em Salões. A maneira como JOF obteve esta imagem é relatada em uma carta para o Focus Salon, em 1952:

Minha foto *O Túnel* é a combinação da impressão de dois negativos. Os primeiros negativos, dos trilhos e do túnel foram feitos quando estava voltando de uma viagem feita ao estado de São Paulo, na Alta Planície brasileira. Quando voltamos para o Rio, uma cidade no nível do mar, devemos passar por diversos túneis. Como eu estava no último vagão, procurando por uma imagem, como sempre faço, vi os reflexos dos trilhos e tive a idéia que poderia surgir daí uma fotografia artística e original. Então comecei a fotografar todos os túneis do último vagão. A partir de inúmeros negativos, escolhi o que havia a melhor composição. Foi aquela que você viu no Focus Salon. Com os negativos de túneis, eu percebi que a entrada do túnel e o fundo não tinham qualidade pictórica ou não compunham um trabalho criativo pictorialista. Então, depois de uma longa busca pelo meu estoque de negativos, eu cheguei à conclusão de que o que você viu na minha imagem foi o melhor. Acontece que este negativo é parte de outra fotografia mostrada no Focus Salon em 1948, intitulada *Manhã Mística*, nome que sua direção traduziu no catálogo como *Névoa*. Acho que a minha impressão *O Túnel* está tendo uma boa aceitação em muitos Salões.⁶⁸



Figura 25: José Oiticica Filho, *O Túnel*, 1951



Figura 26: Fotografia que deu origem à boca do túnel.

⁶⁸ Carta de José Oiticica Filho para o diretor da revista Focus Salon de 16 de dezembro de 1952. Texto original em inglês (tradução da autora). Arquivo do Projeto Hélio Oiticica.

Segundo Annateresa Fabris, realizando este procedimento Oiticica Filho está mais próximo de Moholy-Nagy e dos construtivistas russos do que da poética da fotomontagem dadaísta, pois “sua busca de uma visualidade totalmente vazada em relações especiais necessita do contraponto entre elementos ‘realistas’ e estruturas ‘conceituais’ para poder afirmar o papel de fotografia como organizadora da visão”⁶⁹. Na tentativa de construir uma imagem realista, JOF utiliza o argumento do contra-luz, ao contrário de José Yalenti, por exemplo, que usa o contra-luz para desconstruir o realismo inerente à fotografia, como vimos em *Embarque* [figura 16]. Mas embora Oiticica Filho não busque mostrar um novo olhar nesta fotografia, a modernidade está na maneira como ele produziu esta imagem, e seu primeiro questionamento surge aqui, pois, se a máquina não deu a ele a imagem que queria, então ele mesmo tentaria obtê-la.

Este processo de recortar, retocar e colar parece ter despertado em José Oiticica Filho uma nova percepção para as diferentes formas de se produzir uma imagem, e sua obra toma outros rumos a partir deste momento. A fotografia de arquiteturas, por exemplo, que já estava sendo praticada pelos fotógrafos do FCCB desde meados da década de 1940, surge quase dez anos depois como alternativa de renovação do olhar para Oiticica Filho, juntamente com a questão da luz, que sempre despertou a atenção de JOF, desde sua fase pictorialista. Porém, se antes ele a utilizava para dar um ar dramático em imagens contrastadas, agora ela aparece geometrizada, como podemos ver na fotografia *Triângulos Semelhantes* (1953) [figura 27], em que ela surge entre as sombras de um edifício apresentando formas triangulares. Estas, por sua vez, são destacadas pela presença de duas crianças nas áreas iluminadas, dando vitalidade à obra. Com as mesmas características, *Um que passa* (1953) [figura 28] também apresenta incidência de luz em uma rua, compondo um triângulo que também é destacado por uma presença humana; a diferença desta para a anterior é que nesta imagem há profundidade, enquanto a outra possui um só plano raso. A semelhança com os bandeirantes neste caso se resume ao tema da arquitetura, porque enquanto os bandeirantes buscavam a geometrização da forma dos prédios, JOF percebe que a possibilidade de obter novas formas também pode ser gerada pela arquitetura de outra maneira, exterior a ela: nesta duas fotografias a geometria se dá através da incidência de luz entre prédios.

⁶⁹ FABRIS, Annateresa. **Op. Cit.**, pg. 71.



Figura 27: José Oiticica Filho, *Triângulos semelhantes*, 1953.



Figura 28: José Oiticica Filho, *Um que passa*, 1953.

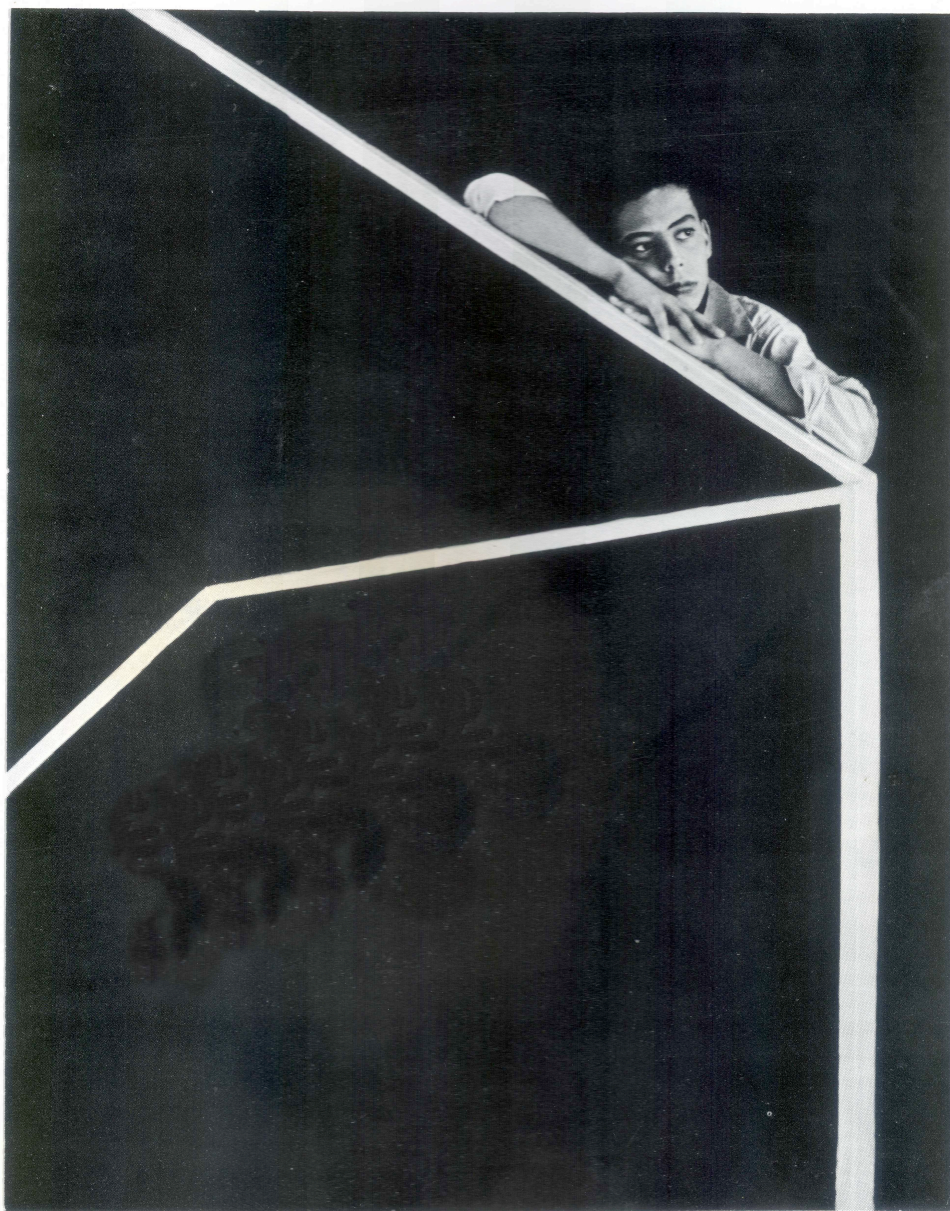


Figura 29: José Oiticica Filho, *Composição óbvia*, ca. 1953.

Em um próximo momento, a geometria continuaria em destaque na imagem, mas JOF inova ao realizar retoques para suprimir elementos e desconstruir referentes em *Composição óbvia* (1954/55) [figura 29], que tem uma atmosfera surreal por apresentar uma estranha situação: um menino apoiado sobre finas estruturas brancas, que aparentam ser frágeis e ao mesmo tempo não parecem reais. A fotografia original é de um menino

apoiado no corrimão de uma escada [figura 30]. Em cima desta imagem, JOF faz retoques com nanquim, eliminando pequenos detalhes e ressaltando somente os traços do corrimão [figura 31], e então esta imagem foi reproduzida em negativo de formato maior e ampliada para dar origem à fotografia que conhecemos.



Figura 30: Fotografia original



Figura 31: Eliminando detalhes através da pintura

O título ressalta que nesta obra a geometria é mais óbvia do que aquela obtida com a luz, pois agora ela é desenhada, seus contornos são artificiais e precisos. Ao contrário das outras duas citadas acima, esta obra sim poderia ser comparada às fotografias dos bandeirantes, pois a geometria foi gerada a partir das formas de uma construção arquitetônica, da mesma forma que Yalenti realiza em *Evanescentes* [figura 32], onde os detalhamentos da escada estão tão apagados que acabam criando um contraponto entre figura e fundo, causando uma sensação de estranhamento no observador. Tanto na fotografia de JOF, quanto na de Yalenti, as referências espaciais foram suprimidas, o espaço tridimensional foi abolido, contrastando com as figuras humanas presentes nas imagens.

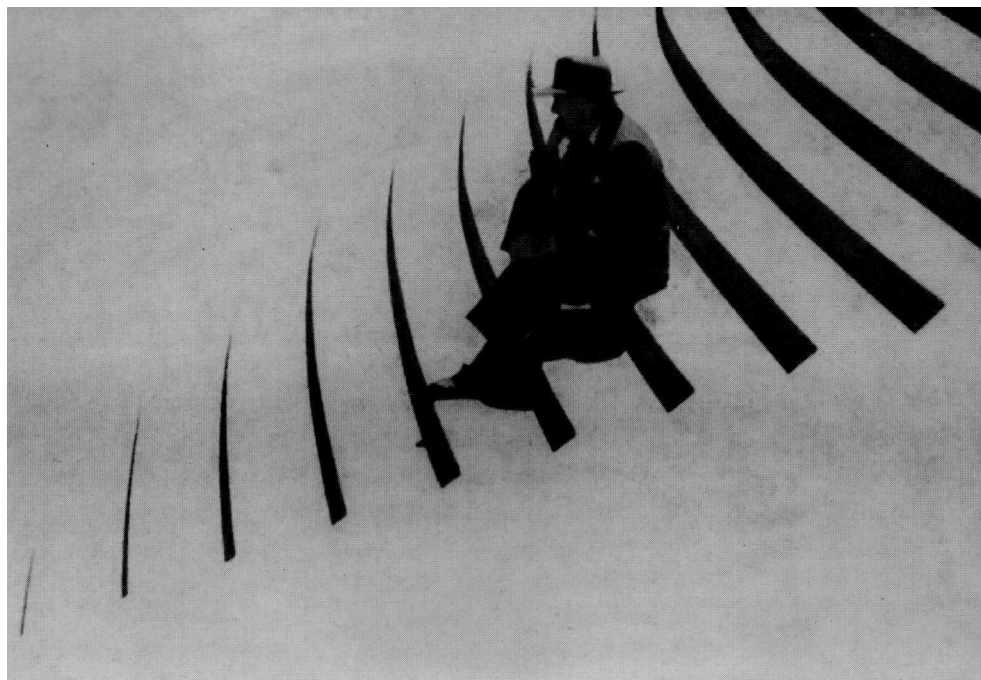


Figura 32: José Yalenti, *Evanescences*, 1945.

Composição óbvia, além de deixar claro o interesse de JOF pela abstração geométrica e pelo bidimensional, abre caminho para um estudo investigativo do processo de obtenção da fotografia: ao fotografar uma foto, obteve um novo negativo, e a partir deste uma nova ampliação fotográfica. Este processo de obter negativos e positivos de uma mesma imagem foi muito explorado a partir deste momento. Paulo Herkenhoff comenta esta fotografia:

Composição óbvia (1954-5) talvez seja a chave com a qual Oiticica se abriu para fora do fotoclubismo. Toda a área da fotografia é recoberta de tinta preta, à exceção de uma pessoa e de poucas linhas brancas. Sacrilégio fotográfico! Nesse universo já absolutamente construtivo, onde as linhas brancas continuam dinamicamente para além do suporte, há um rosto que não olha nem para o espectador nem para o interior da fotografia. Esta é uma paródia do momento grave de Oiticica. Seu antigo meio já não mais dialogará com o olhar vigente, sua linguagem permanece a fotografia, suas preocupações avizinham-se das outras áreas da produção cultural brasileira.⁷⁰

Este primeiro corpo de imagens de caráter moderno de José Oiticica Filho

⁷⁰ HERKENHOFF, Paulo. **Op. Cit.**, pg. 13.

mostra que seu interesse estava acima de tudo em realizar novas experimentações e descobrir novos processos de produção na fotografia. Embora JOF tenha produzido modernidades muitos anos depois dos pioneiro paulistas, foi precursor no contexto da fotografia carioca, que ainda valorizava a prática pictorialista nesta época em que começou a inovar.

Em uma próxima etapa de sua produção moderna, que durou de 1954 a 1956, Oiticica Filho fez fotografias mais experimentais e com questionamentos ainda mais complexos que os da geometrização das formas, superando as questões fotoclubistas e intensificando a busca pela abstração, pois a partir deste momento ele passou a desconstruir os referentes. Sua pesquisa nesta época foi muito diversa, não tendo um foco em determinado assunto ou técnica. Esta seria como uma fase de transição, em que JOF amadurece idéias que num próximo momento irão revolucionar sua obra.

Incorpórea (1954/55) [figura 33] e *Visão* (1955) [figura 34] são as primeiras obras desta segunda fase moderna de José Oiticica Filho. Ambas são reveladas em negativo (o que provoca a inversão de cor) e sobre ele são dispostos círculos de vidro durante o processo de ampliação, que distorcem e fatiam a imagem. O fotógrafo britânico Bill Brant, também em um período de experimentação, produziu nesta mesma época uma série intitulada *Perspectivas de nus*, em que apresentava fotografias de nus onde as formas eram distorcidas através do ponto de vista muito próximo e do uso de grande angular, como podemos ver em *Nude east Sussex Coast* (1953) [figura 35]. Algo parecido com essa desfiguração já havia sido produzido por Andre Kertézs na década de 1930, como podemos ver em *Distortion #88* [figura 36], e se voltarmos um pouco mais no tempo também temos o trabalho experimental de Alvin Langdon Coburn, as chamadas *Vortografias* (1917) [figura 37], que consistem em fotografias caleidoscópicas, obtidas através de uma estrutura de três espelhos com objetos dentro dele, cuja imagem reflete diversas vezes compondo uma cena abstrata. Desta maneira, Coburn também desfigurou a forma original do referente, precedendo os trabalhos de Kertézs, Brant e Oiticica Filho.

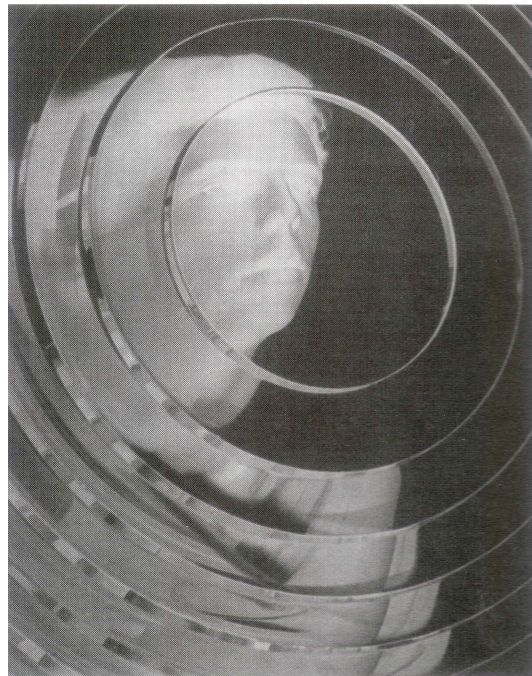
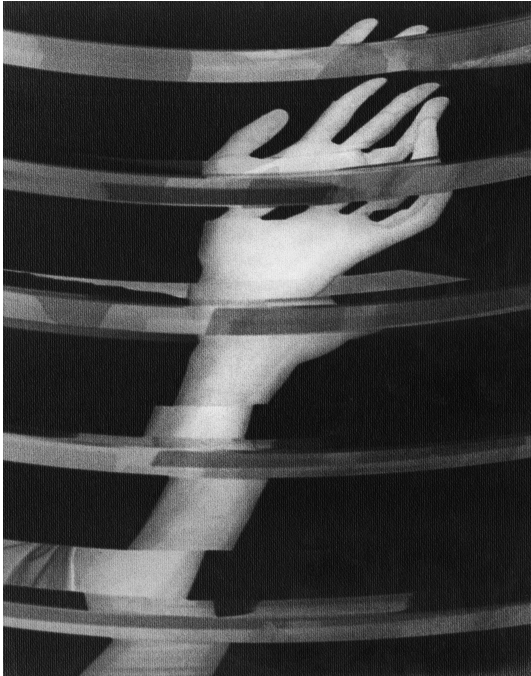


Figura 33: José Oiticica Filho, *Incorpórea*, 1954/55. **Figura 34:** José Oiticica Filho, *Visão*, 1955.



Figura 35: Bill Brandt, *Nude East Sussex Coast*, 1953.

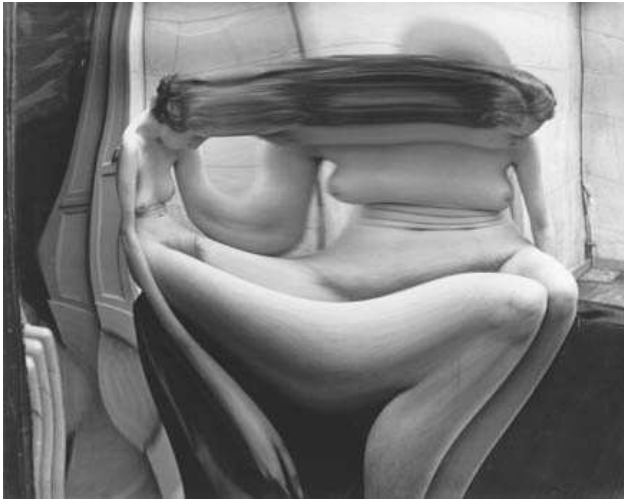


Figura 36: Andre Kertész, *Distortion #88*, 1933.



Figura 37: A.L.Coburn, *Vortografia*, 1917.

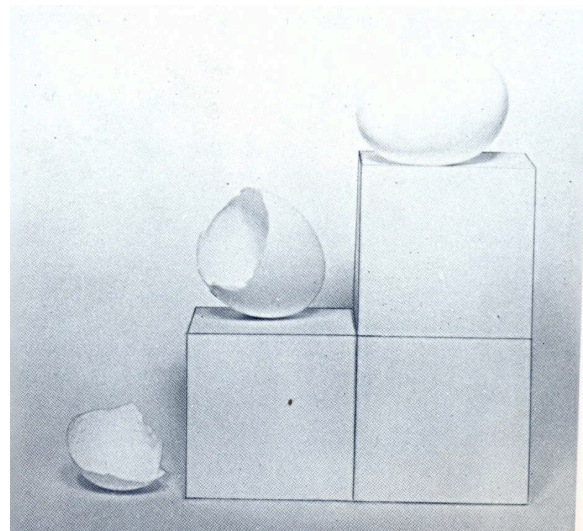


Figura 38: José Oiticica Filho, *Ovos em high key*, s/d.



Figura 39: Man Ray, *Solarização*, 1929.



Figura 40: Man Ray, *Ovo e concha*, 1931.

Outro trabalho que, apesar de não datado, está associado por Antonio Fatorelli e Paulo Herkenhoff a essa fase experimental de JOF é *Ovos em high key* [figura 38]. Neste caso, a cena foi fotografada e os cubos foram posteriormente retocados com tinta branca, sendo depois refotografado para obter um novo negativo. Embora seja o mesmo processo realizado em *Composição óbvia*, o retoque nesta imagem serviu para destacar as os as linhas que contornam os cubos, e não para desconstruir o referente. O resultado final parece um desenho de traços finos e suaves, e se assemelha muito às fotografias em que Man Ray utiliza a técnica da solarização, que consiste na inversão das cores de algumas áreas da fotografia através de uma rápida exposição da imagem à luz durante o processo de revelação [figura 39]. Em uma delas, inclusive, o ovo também surge em contraponto a outro objeto, neste caso uma concha, dando um ar misterioso ao conjunto [figura 40].



Figura 41: José Oiticica Filho, *Ouropretense 1*, 1956.

O novo modo de olhar de José Oiticica Filho também pode ser notado na série *Ouropretenses*, ou *Paredes de Ouro Preto* [figuras 41 e 42]. Produzidas em 1956, estas fotografias mostram detalhes de muros desgastados, com buracos ou pedaços de tinta descascadas. Ao fotografar muito próximo ao referente, Oiticica Filho capta pequenos detalhes do referente que, de tão minuciosos, apresentam uma aparência irreconhecível. Se antes ele buscava desfigurar o referente, agora ele aparece já desconstruído, pois suas formas, manchas e texturas não deixam vestígios de qualquer acontecimento, e o resultado final possui aparência abstrata. Como na fotomicrografia, que mostrava imagens que nossa visão não enxerga sem ajuda de lentes amplificadoras, as *Ouropretenses* aproximam nosso olhar de detalhes do cotidiano que passam despercebidos.



Figura 42: José Oiticica Filho, *Ouropretense 7*, 1956

As fotografias desta série foram feitas através do modo tradicional de obtenção da imagem, mas no processo de revelação era aplicado o processo de viragem azul, que aumentava o contraste e dava um efeito que tornava a imagem mais interessante do que em sua prova original. A textura surge nesta série como elemento de composição de abstrações, tendência que JOF buscou seguir a partir deste momento. Segundo Antonio Fatorelli:

As fotos dos muros de Ouro Preto estão em sintonia direta com a fotografia abstrata de inspiração simbolista realizada, nos anos 50, na costa oeste dos Estados Unidos, por Minor White, Paul Caponigro, Nathan Lyons e Carl Chiarenza entre outros, e diretamente alinhada com o projeto expressionista empreendido por Stieglitz.⁷¹

⁷¹ FATORELLI, Antonio. **Op. Cit.**, p. 142.

Da mesma maneira que os simbolistas norte-americanos, JOF buscou romper com o figurativismo óbvio, narrativo, através da fotografia pura e direta, trabalhando diretamente sobre sua materialidade. Elas se tornam abstratas aos olhos do espectador porque não registram um acontecimento, não deixam claro qual é o referente. E de fato, são muito parecidas com a produção de Minor White [figura 43], Nathan Lyons [figura 44] e Paul Caponigro [figura 45], que como Oiticica Filho também utilizam a técnica do close-up para registrar detalhes de elementos brutos como pedras e paredes corroídas.



Figura 43: Minor White, *Peeled Paint*, Rochester, New York 1959.

Figura 44: Nathan Lyons, *Abstraction (Rocks)*, 1960.

Figura 45: Paul Caponigro, *Rte. 44, Vicinity*, West Hartford, Connecticut 1959.

Geraldo de Barros também fotografava detalhes de paredes, mas seu olhar é diferente de JOF porque neles enxergava possibilidades de novas figurações: desenhava em cima dos negativos para preencher o restante da imagem que imaginava naquela cena [figuras 46 e 47]. Já o interesse de José Oiticica Filho ao fotografar paredes era o contrário, ele buscava romper com a narrativa do referente. Nas obras de Barros, inclusive, reconhecemos que são fotografias de paredes, mas nas *Ouopretenses* de Oiticica Filho o reconhecimento não é possível pois o alto contraste apaga os detalhes que auxiliariam a compreensão do contexto fotografado.

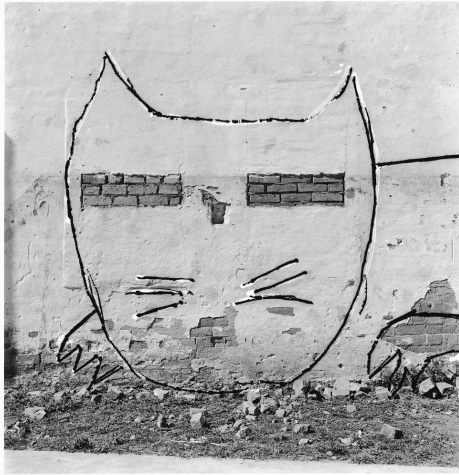


Figura 46: Geraldo de Barros, *Sem título*, 1949. **Figura 47:** Geraldo de Barros, *Homenagem a Paul Klee*, 1949.

Diversos autores como Helouise Costa e Renato Rodrigues, Rubens Fernandes Junior e Carolina Etcheverry destacam a produção fotográfica de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho como das mais inovadoras e experimentais. Barros foi o primeiro, e somente alguns anos depois Oiticica Filho iniciaria um trabalho experimental parecido com o de Geraldo de Barros. Segundo Rubens Fernandes Junior:

Com os trabalhos de Geraldo de Barros e Thomas Farkas, somados a tantos outros que ousaram na fotografia, como José Oiticica Filho, o mais revolucionário experimentador entre todos, pode-se finalmente afirmar que a modernidade chegou à fotografia.⁷²

Mas é importante lembrar que embora hajam muitas semelhanças nas obras e no processo de produção dos trabalhos de Barros e Oiticica Filho, seus percursos são distintos. Geraldo de Barros participou ativamente dos grupos e das discussões de artes plásticas da época, difundindo o ideário concretista no Brasil, enquanto José Oiticica Filho seguiu sozinho em suas pesquisas de laboratório, sem se preocupar com o debate de artes do momento, embora muitas de suas fotografias pareçam ser influenciadas por este outro campo. Além disso, Oiticica Filho atuou predominantemente no campo da fotografia, enquanto que Barros participou de ambos, e ao mesmo tempo.

⁷² FERNADES JUNIOR, Rubens. **Labirintos e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946 – 98]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 148.

Falamos, neste capítulo, das duas primeiras fases modernas de JOF, sendo a primeira caracterizada pelo início das transformações de seu trabalho, e a segunda por um caráter experimental, em que ele transita entre diversas técnicas e ainda não há um objetivo único, a não ser o de testar novas formas de se obter uma fotografia. Veremos no próximo capítulo que estes experimentos deram origem a novas séries com interesses mais definidos e um corpo único de imagens.

Capítulo 3

Ex prisioneiro da máquina teimosa em copiar

Durante o processo de intensa experimentação que vimos no capítulo anterior, José Oiticica Filho criou, em 1954, uma série que daria início à fase que considero a mais criativa, realizando questionamentos sobre a importância do uso da máquina fotográfica. As fotografias desta série, intitulada *Formas*, são autônomas, independem de seu referente e não apresentam mais figurações, são fotografias que fogem de qualquer contexto e que apresentam formas abstratas.

No discurso realizado na inauguração de sua exposição individual no Foto Cine Clube Bandeirante (transcrito para o *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*), neste mesmo ano de 1954, JOF já demonstrava algumas inquietações que seriam trabalhadas a partir deste momento, com esta nova série:

Sou o maior insatisfeito com a obra realizada. (...) 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 a minha luta, procurando dominar o meio pela técnica, para poder estampar num retângulo de papel algo de estético de acordo o mais possível, com meu Eu interior. (...) Nesta insatisfação com o trabalho realizado, própria do homem que pensa, reside creio, o maior ponto de contato entre mim e os meus colegas e amigos do Bandeirante. Desde que aqui apareci pela primeira vez, desde que aqui recebi o celebre 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, senão a insatisfação de quem procura, eu e vocês, uma meta não atingida e

sabida de antemão impossível de atingir.⁷³

JOF afirma que suas pesquisas nunca chegam a um resultado final, que as respostas a seus questionamentos nunca eram o suficiente. Ao contrário: era um processo contínuo, suas novas descobertas aprimoravam idéias anteriores e ampliavam sua curiosidade, impulsionando-o a buscar outros resultados. Em 1955, em depoimento ao periódico da Associação Brasileira de Fotografia (ABAF), Oiticica Filho apresentou um discurso ainda mais revolucionário e libertário, no qual declarava sua aversão à concepção tradicional da fotografia:

Olhem, vejam, comparem e procurem fazer algo diferente, não quanto à técnica, que de um modo geral é bem elevada, mormente em se tratando de salão de nível internacional (II Exposição Internacional de Arte Fotográfica da ABAF). Digo algo de diferente quanto à concepção, quanto à apresentação do assunto. Não se prendam ao ‘não pode’. Tudo pode ser feito, porém com gosto. Libertem-se da máquina fotográfica, procurando dominá-la com o cérebro, este instrumento maravilhoso que Deus nos deu.⁷⁴

Seu interesse agora estava em produzir uma fotografia totalmente original e criativa, pois fotografar da maneira convencional já não satisfazia mais os seus anseios. Demonstrando seu espírito inquieto, decide agora deixar de usar a máquina fotográfica para produzir seus próprios negativos através de desenhos em material transparente. O assunto desta nova série, a geometria da forma, é indicado por seu próprio título. Há, porém, dualidade nesta palavra, *Formas*, que pode sugerir também novas possibilidades, novas “formas” de produção da imagem.

Nestas experiências, em um primeiro momento, JOF inspira-se em fotografias mecânicas de arquiteturas para obter as formas geométricas que figurariam em suas obras. Em *Forma 8* (1955) [figura 48], por exemplo, Oiticica Filho copia os contornos de uma fotografia de arquitetura [figura 49] para traçar o desenho em um material de plástico transparente, simulando um negativo. Depois, sobrepõe este negativo ao papel, para obter uma prova fotográfica. Em cima deste negativo, foi colocado uma placa de vidro corrugado, dando um efeito de diluição dos contornos, suavizando o impacto das retas precisas e das

⁷³ Exposição de José Oiticica Filho. Op. Cit., pg.14.

⁷⁴ ABAF *Informa*, dez. 1955.

curvas perfeitas, além de adicionar textura à fotografia, deixando-a mais intrigante aos olhos do observador, rompendo com os traços rígidos e com a superfície lisa da figura geométrica.

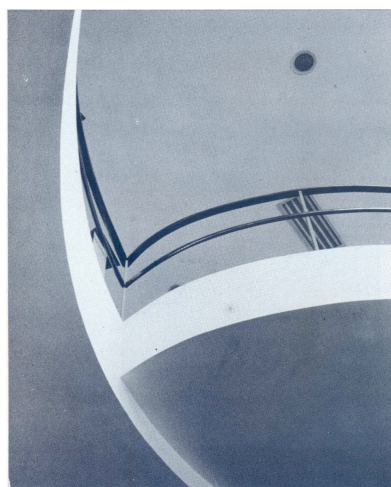


Figura 48: José Oiticica Filho, *Forma 8*, 1955. **Figura 49:** Fotografia que serviu de inspiração para a *Forma 8*.

Logo após esta fase, Oiticica Filho passa a confeccionar desenhos geométricos criados por ele mesmo, sem buscar inspiração em outras fotografias. Em *Forma 12* (1955) [figura 50], por exemplo, a composição é planejada meticulosamente, tudo foi calculado para que houvesse harmonia entre as formas. Os desenhos de linhas pretas e formas arredondadas são traçados sobre um plástico transparente que está disposto sobre um gráfico, o qual ajuda a orientar por onde o desenho percorrerá [figura 51]. Outro exemplo de obra produzida neste mesmo processo é a *Forma 24C* (1956) [figura 52]. Formas retangulares contrastantes (pretas e brancas, finas e grossas) surgem pelos quatro cantos da foto, e sobrepõem-se de maneira alternada (o preto sobre o branco, o fino sobre o grosso), criando ritmo e leveza na obra, orientando nosso olhar a intercalar entre os jogos de sobreposição e contraste das figuras.

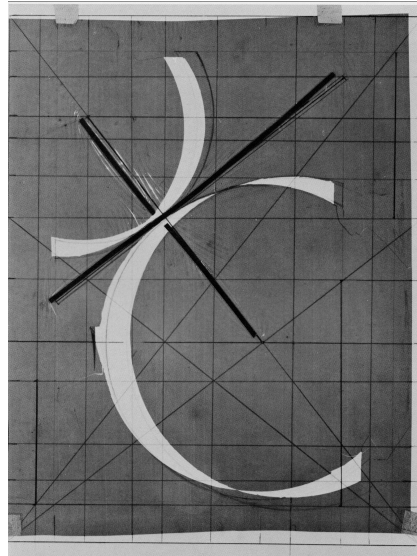
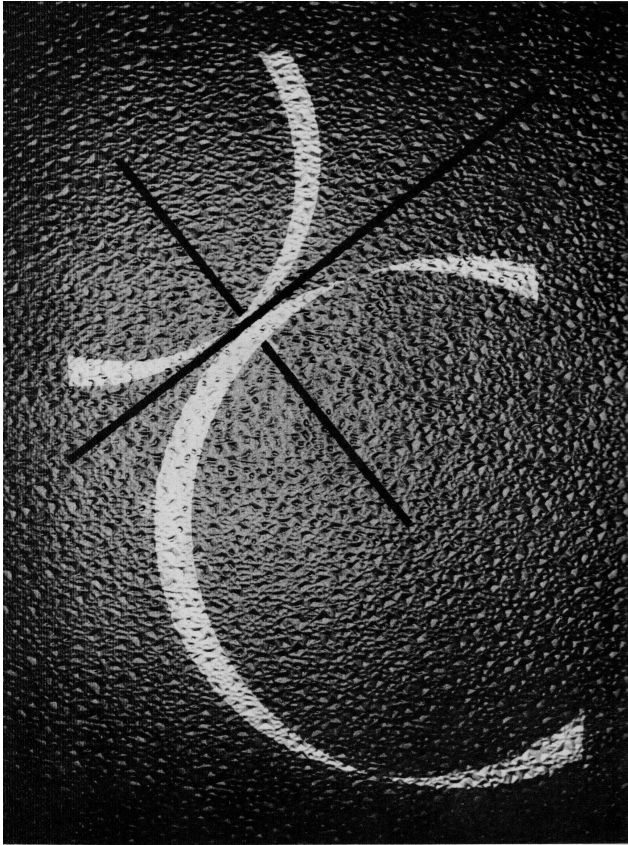


Figura 50: José Oiticica Filho, *Forma 12*, 1955. **Figura 51:** Desenho sobre plástico que deu origem à *Forma 12*.

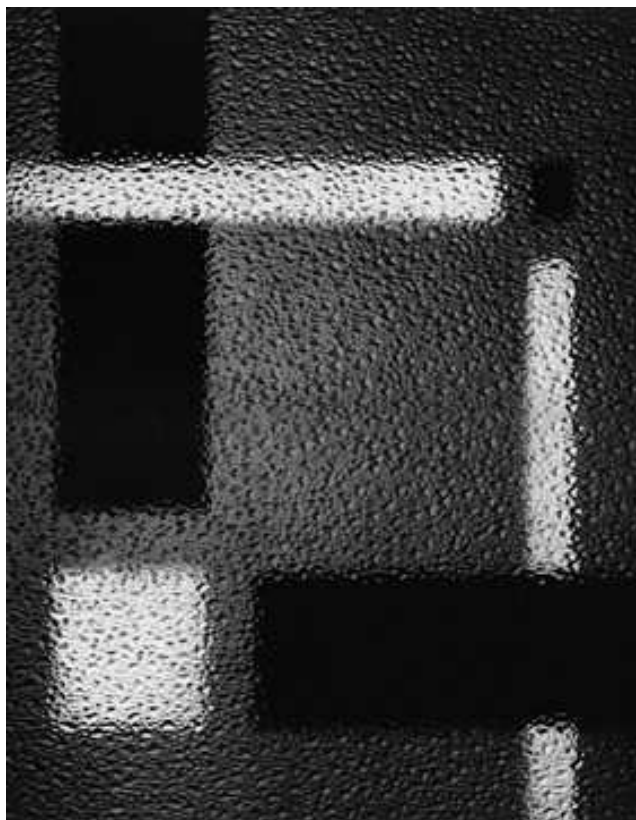


Figura 52: José Oiticica Filho, *Forma 24C*, 1956.

Ao produzir suas próprias imagens e negativos, JOF realizou seu desejo de libertar-se da máquina fotográfica, o que não representa, porém, uma reviravolta no universo das artes. Oiticica Filho não tinha nem mesmo grandes ambições teóricas, seus interesses estavam somente voltados para criar algo diferente do que ele conhecia. Kátia Maciel comenta sobre a série *Formas*:

é difícil precisar qual a origem de uma imagem, ou seja, se a pintura veio antes ou a fotografia, se o modelo foi uma outra fotografia, ou um molde de cartolina. A mistura de técnicas incorporadas do desenho, da pintura e da colagem produzem imagens híbridas.⁷⁵

A partir deste momento nasce o artista construtivista em José Oiticica Filho, pois foi na série *Formas* que surgiram suas primeiras tentativas de fugir de fato de conotações naturais. Sua relação com o meio artístico talvez possa ter influenciado este

⁷⁵ http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_borboletasEscuro.htm

novo trabalho, pois além de ter sido, nesta época, freqüentador assíduo de galerias, museus e bienais, JOF manteve contato com artistas como Ivan Serpa, Lygia Clark e Ferreira Gullar. Segundo Paulo Herkenhoff:

O contato de José Oiticica Filho com o movimento construtivo brasileiro foi bastante intenso. Além da convivência pessoal estreita com os artistas mais atuantes da época, especialmente seu filho, Hélio Oiticica, há registros de suas visitas às Bienais de São Paulo e a exposições de artes plásticas. Nessas oportunidades fotografou obras de artistas construtivos estrangeiros e nacionais, como Sophie Tauber-Arp e Ivan Serpa. Uma curiosidade, que não deixa de ter significado ponderável, é o fato de ter executado a marcenaria de muitos dos objetos e projetos de Hélio.⁷⁶

Hélio Oiticica, como Herkenhoff comenta, foi um dos artistas mais atuantes de sua época, mas é importante ressaltar que ele iniciou suas atividades artísticas no curso de Ivan Serpa, juntamente com seu irmão, César, em 1954 (mesmo ano em que JOF iniciou a série *Formas*). O incentivo veio por parte do pai, José Oiticica Filho, que presenteou os garotos com materiais de pintura e em seguida os inscreveu no curso, como conta César:

Um belo Natal eu e Hélio ganhamos o mesmo presente, uma caixa de pintura a óleo, e ele matriculou a gente no curso, que não era pra criança porque, na hora, o Serpa decidiu que a gente era muito grande para entrar no curso de criança; entramos no curso de adulto. Tinha o Carlos Val, que era mais ou menos da mesma idade. E o contato nosso com o Serpa batia bem com o negócio de livre pensar, porque o nome do curso do Serpa era Curso de Pintura Livre. Papai achou que esse era o nome que ele queria e nos botou lá. Então, a gente começou a trabalhar. A gente sempre mostrava os trabalhos para o papai e ele gostou e começou a estudar, a pesquisar, trabalhar e comprar livros de Arte Moderna. Comprou livros maravilhosos e deu pra gente começar a estudar Arte Moderna, mas ele também estudava. E começou a experimentar com a fotografia mais livre e então, dali pra frente, ele acompanhou sempre.⁷⁷

Após este depoimento de César Oiticica, fica claro que o fato de JOF ter inscrito seus filhos no curso do líder do Grupo Frente⁷⁸, Ivan Serpa, influenciou o seu

⁷⁶ HERKENHOFF, Paulo. **Op. Cit.**, pg. 16.

⁷⁷ TROVÃO, Ana Carolina Rubini. **Op. Cit.**, pg. 153.

⁷⁸ No início da década de 1950, formou-se no Rio de Janeiro o Grupo Frente, do qual fizeram parte muitos dos futuros artistas neoconcretos. Sob a liderança de Ivan Serpa, realizaram sua primeira exposição em 1954.

próprio trabalho, pois a partir de então ele passou a estudar arte com seus filhos. A linguagem geométrica, presente em todas as obras dos artistas do Grupo Frente (com exceção de Elisa Martins Silveira, pintora primitiva), significa para estes membros uma possibilidade de experimentação e de questionamentos, da mesma forma que para José Oiticica Filho na série *Formas*. O contato com a arte impulsionou esse desejo de JOF em criar algo novo, e seus experimentos passam a ser mais radicais a partir da série *Formas*. Segundo Fatorelli:

A aproximação de Oiticica com o movimento concretista realizou-se, da sua parte, por meio do tratamento rigoroso dos elementos formais e dos procedimentos técnicos.⁷⁹

Entendendo o processo de produção da série *Formas* como inovador, José Oiticica Filho conclui então que as fotografias mecânicas obtidas com máquina fotográfica, mesmo que retocadas, seriam derivadas de algo que ele não criou, como se fossem releituras das cenas fotografadas. A partir de 1955, passou então a distinguir a série *Derivações* em seu processo criador, diferenciando as fotografias derivadas das outras, que seriam mais criativas. JOF explica que, em *Derivações*,

A coisa fotografada não é uma criação minha, isto é, é uma coisa já existente, criada por outrem. Exemplos: fotografia de paisagens, de barcos, de naturezas mortas, etc. (...) Claro que obtenho novas imagens, novas criações, mas partindo de algo que não foi minha criação.”⁸⁰

Desta maneira, JOF continuou sua pesquisa iniciada em sua segunda fase moderna, na qual buscava desconstruir o referente, mas agora introduz novas técnicas como a solarização e superexposição de transparências. Em algumas *Derivações* ainda podemos perceber quais são os referentes, como por exemplo em Derivação 3A/60 (1960) [figura 53]. Rapidamente identificamos a figura desta imagem: uma pessoa. Os contornos de um rosto

Apresentada pelo crítico Ferreira Gullar, a mostra contou com a participação, além de Ivan Serpa, dos artistas Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson. Alguns eram alunos, outros ex-alunos do curso de pintura de Ivan Serpa no MAM-RJ. A intenção não era, ainda, impor os ideais construtivos na produção do grupo. O que os unia era a rejeição à pintura modernista brasileira, que era figurativa e nacionalista. Além da diversidade técnica e de materiais utilizados, não havia um estilo único em suas obras.

⁷⁹ FATORELLI, Antonio. **Op. Cit.**, pg. 146.

⁸⁰ OITICICA FILHO, José. **Recriação fotográfica**. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1958. pg 3.

masculino são evidentes, e podemos até mesmo deduzir que seja um auto-retrato ou uma fotografia de algum familiar, pois os formatos do rosto, olhos e nariz são nítidos e se assemelham muito à fisionomia de JOF.



Figura 53: José Oiticica Filho, *Derivação 3 A/60*, 1960

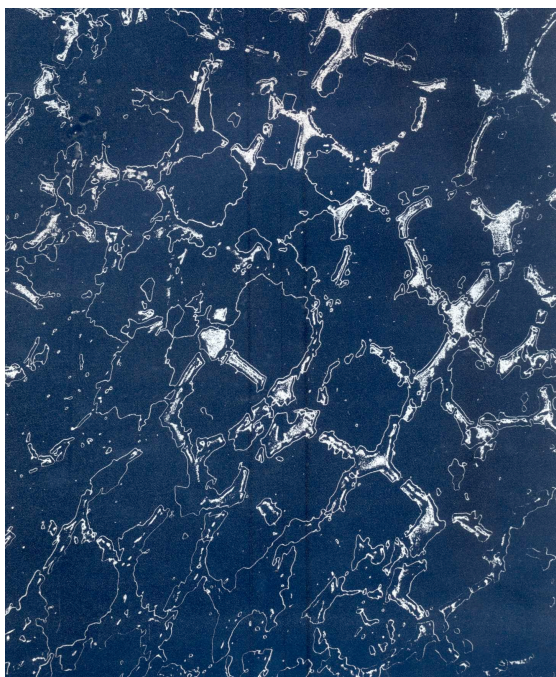


Figura 54: José Oiticica Filho, *Derivação 1-60*, 1960.



Figura 55: José Oiticica Filho, *Derivação 2 a/58*, 1958.

Em outros casos de fotografia desta série, porém, as formas apresentadas não nos apresentam quaisquer pistas sobre o seu referente, como em *Derivação 1-60* (1960) [figura 54], ou em *Derivação 2 a/58* (1958) [figura 55]. São formas orgânicas, que lembram imagens ampliadas por lentes de microscópios. Kátia Maciel analisa esta série:

As formas das suas *Derivações* são quase orgânicas, quase matemáticas, quase fractais, quase sistemas. São imagens que sintetizam o cientista e o fotógrafo na busca de uma fórmula equânime que aproxime ciência e arte.⁸¹

Outra série desta época é a *Abstração*, produzida em um curto período, somente em 1957, cujas obras também poderiam ser consideradas *Derivações*, pois, são produzidas através do mesmo processo de transformação da imagem. A *Abstração 5-57* [figura 56], por exemplo, foi obtida através de uma fotografia de uma renda, mas o rendado observado na imagem apresenta-se tão desfigurado que assemelha-se mais a desenhos gráficos feitos através de máquinas.

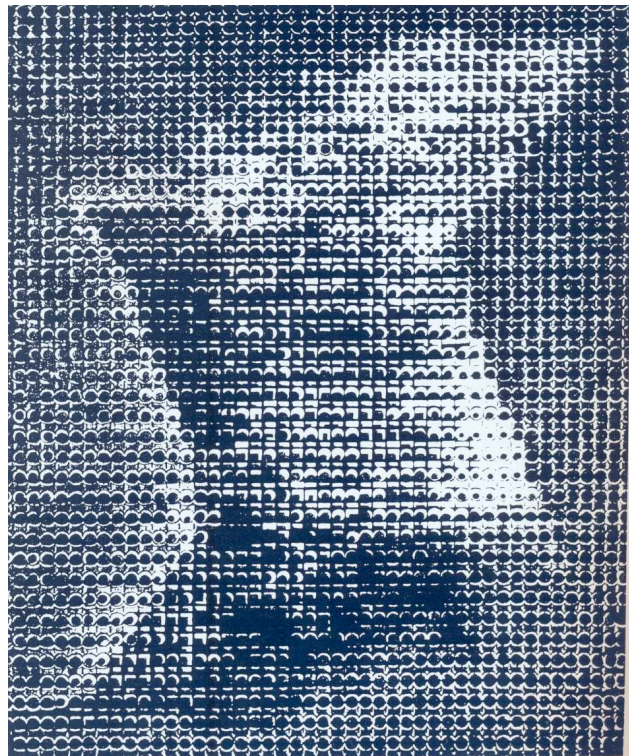


Figura 56: José Oiticica Filho, *Abstração 5-57*, 1957.

⁸¹ http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_borboletasEscuro.htm

Pelo título desta série, percebemos a intenção de José Oiticica Filho em produzir imagens abstratas na fotografia. No entanto, a abstração neste campo é algo muito discutido por diversos críticos, afinal a fotografia não deixa de documentar as formas de algo que reflete luz e sensibiliza o negativo, e mesmo que não reconheçamos o referente, ele ainda assim existiu para que a fotografia pudesse ser feita.

Arlindo Machado, por exemplo, não acredita na possibilidade de se produzir fotografias abstratas. Para ele a fotografia é mais figurativa que qualquer pintura, pois nela existem gestos e pinceladas que são marcas do autor, e já a fotografia, é puro processo mecânico. E afirma:

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”. Algumas chegam até a explorar distorções ópticas, como certas anamorfozes de André Kertész, mas ainda assim não lhes é possível desmaterializar os corpos até chegar à revolução do processo constituinte da imagem, a não ser através de expedientes extrafotográficos, como as colagens ou pintura sobre a foto, que não nos interessam aqui.⁸²

E sobre o trabalho com intenções abstratas de José Oiticica Filho, Machado critica a idéia que seja possível esta posição, fazendo alusão à idéia de uma pura abstração nas experimentações da série *Formas*:

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”⁸³

Ao contrário de Arlindo Machado, Paulo Herkenhoff não só distingue uma fase

⁸² MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984. P. 154-155.

⁸³ Idem. P.155.

abstrata na obra de JOF, como também utiliza o termo “fotografia abstrata”, mas preocupa-se com o significado deste, e explica:

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 imagens fotográficas não-identificáveis com objetos naturais e artificiais, é um não verismo. [...] (São) 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 (introduzido por Man Ray, Moholy-Nagy, Rodchenko, Grosz, Heartfield, Haussmann, El Lissitzky, Ernst, Dali e outros). No Brasil, a fotografia abstrata, acompanhando a voga internacional das artes, viu-se transformada em norma aceita.”⁸⁴

É compreensível a interpretação tão diferente de ambos sobre este tema, pois Machado fez sua análise sob o ponto de vista da semiótica; já Herkenhoff, crítico de arte, coloca a fotografia abstrata em oposição à fotografia figurativa, reproduzindo o debate proveniente das artes visuais. O próprio Oiticica Filho, na verdade, demonstra não ter interesse em conceitos teóricos sobre fotografia quando afirma que o trabalho de Cartier-Bresson não seja artístico, mas sim um simples registro, como veremos a seguir. Veremos também que JOF distinguiu outro momento em seu trabalho, que se confunde entre a fotografia e a pintura.

⁸⁴ HERKENHOFF, Paulo. **Op. Cit.**, pg 13.

3.1 – O artista recriador

Com as séries *Formas* (1954-1956) e *Abstrações* (1957), José Oiticica Filho deu início a uma intensa pesquisa da forma, e as aprofundaria ainda mais quando começou a pintar, em 1957, criando a série *Pinturas Geométricas*. Interessante notar que foi no ano deste início de JOF na pintura que sua relação com Ivan Serpa ficou mais estreita, pois, segundo César Oiticica:

Por volta de 1957, Hélio e eu tínhamos aulas com (o concretista) Ivan Serpa. A casa dele entrou em obras e ele precisava de outro lugar pra trabalhar, então se mudou para nossa casa.⁸⁵

No ano seguinte, passou a fotografar essas pinturas, e como agora sua fotografia derivava de sua própria criação, JOF percebeu que o estas obras não cabiam mais no conceito das *Derivações*, e passou a distingui-las então em uma nova série, as *Recriações*, cujo sentido é este mesmo da palavra, o de criar de novo seu próprio feito. Mas apesar de apresentarem conceitos bem diferentes, as *Derivações* e *Recriações* são produzidas a partir de um mesmo procedimento, como explica o autor:

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 nova cópia positiva, não transparente, conhecida por todos, é a cópia que se mostra, que se expõe. 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

⁸⁵ FRADKIN, Eduardo. As fotos modernistas de Oiticica pai. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 15 de set. de 2007.

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: 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.⁸⁶

A diferença entre essas duas séries está na originalidade daquilo que é fotografado, pois se as *Derivações* são quase como um caso de releitura, como vimos anteriormente, as *Recriações* são fruto de um trabalho inteiramente produzido por Oiticica Filho:

A coisa fotografada é uma 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.⁸⁷

Estes relatos do procedimento das duas séries foi publicado no *Jornal do Brasil*, em 1958. Neste artigo, José Oiticica Filho parece querer defender o novo conceito que criou, contrapondo-o ao seu trabalho que já estava em andamento. Importante ressaltar que a criação destas séries não foi simultânea: JOF criou as *Derivações* em 1955 e, como se finalmente tivesse encontrado um resultado satisfatório, em 1958 distinguiu outra série, as *Recriações*. Se antes ele “copiava”, agora ele criava e recriava. Seu papel agora não era mais de fotógrafo, mas de “artista pesquisador” (termo que utilizou neste artigo de 1958), e agora sua relação com a arte concreta tornou-se ainda mais intensa, pois como na arte concreta, suas produções são obtidas através de cálculos rigorosos e disposições esquemáticas das formas, e a semelhança é tanta entre seu trabalho e o de seu filho, Hélio, que seria possível confundi-los, como podemos ver nas obras *Recriação (Forma D10)* [Figura 57], de JOF e *Metaesquema* [figura 58], de Hélio Oiticica, ambas produzidas em 1958.

⁸⁶ OITICICA FILHO, José. **Recriação fotográfica**. Op. Cit., pg 3.

⁸⁷ Idem.

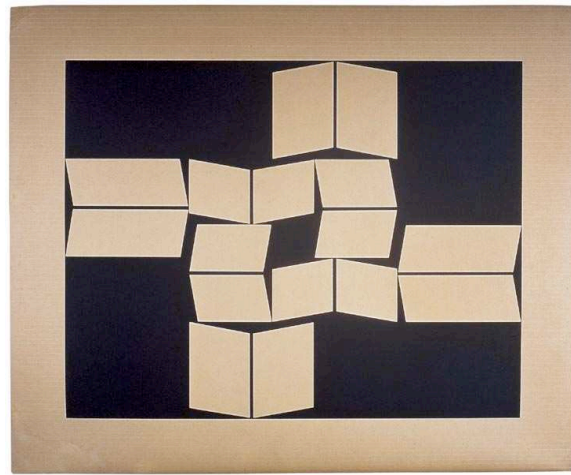
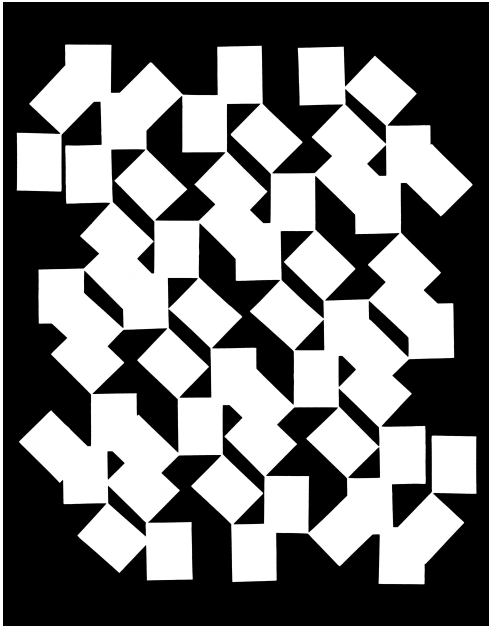


Figura 57: José Oiticica Filho, *Recriação (Forma D10)*, 1958. **Figura 58:** Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1958.

Tanto em JOF como em Hélio, há a preocupação com a relação entre forma e plano, e a investigação destas relações são impressas em retângulos pintados à mão, em diferentes tamanhos e disposições. Mas enquanto para Hélio estas pinturas são o resultado final de sua obra, Para JOF este é só o início, pois a partir da pintura **[figura 59]**, JOF produz negativos e positivos e realiza dupla exposição destes para obter a *Recriação (Forma D10)*, que também tem uma variação com as cores invertidas **[figura 60]**.

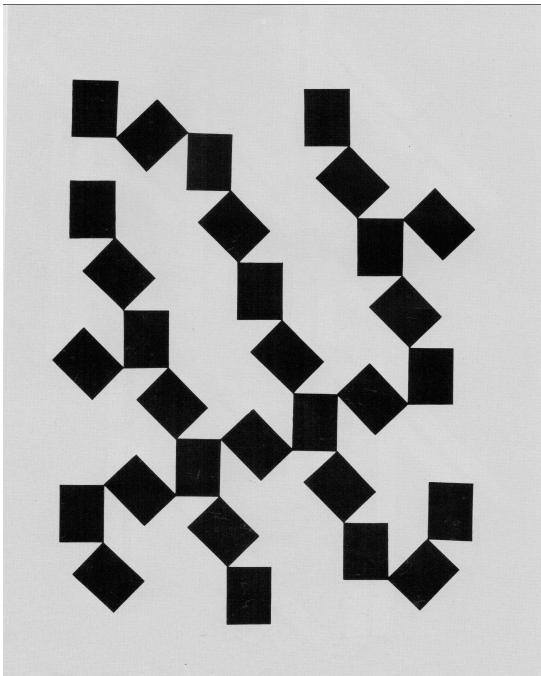


Figura 59: Pintura Geométrica utilizada para a produção de *Recriação (Forma D 10)*.

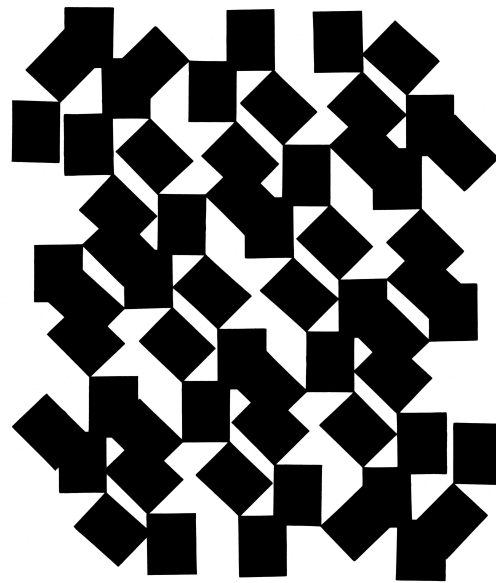


Figura 60: José Oiticica Filho, *Recriação (Forma D 10)*, 1958.

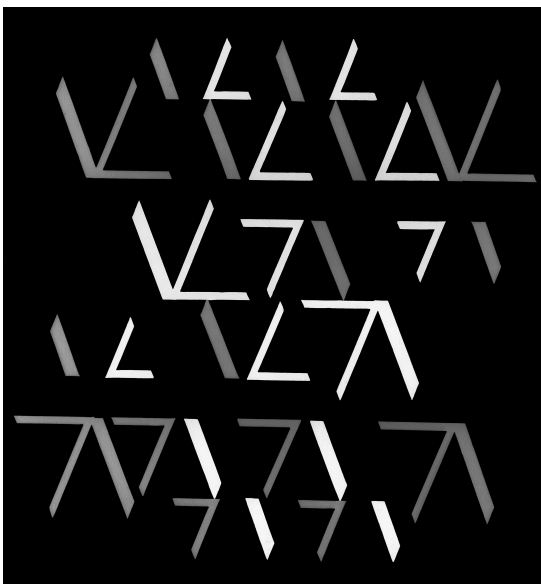


Figura 61: José Oiticica Filho, *Recriação (Forma D5)*, 1958.

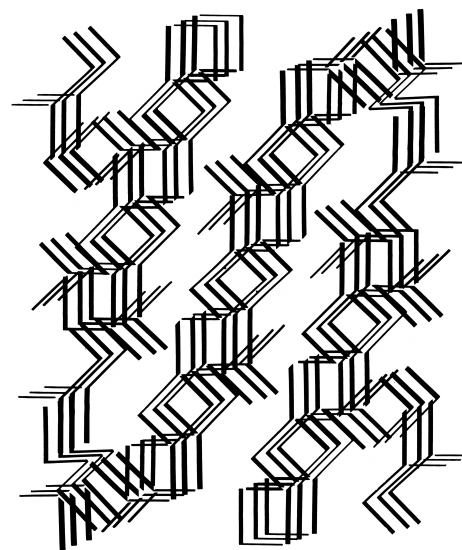


Figura 62: José Oiticica Filho, *Recriação (Forma D11)*, 1958.

Outros exemplos de fotografias obtidas através das *Pinturas Geométricas* são as obras *Recriação (Forma D5)* (1958) [figura 61] e *Recriação (Forma D11)* (1958) [figura 62], ambas resultado de múltiplas exposições de um mesmo negativo ou positivo. Nestas obras, a figura geométrica é vazada, somente os contornos delas aparecem, através de linhas ritmadas e harmoniosas. Porém, se algumas *Pinturas Geométricas* serviram de base para a produção das *Recriações*, em outros casos Oiticica Filho inspira-se no resultado destas fotografias para produzir novas pinturas. Em entrevista concedida a Ferreira Gullar, que foi publicada juntamente ao seu artigo no *Jornal do Brasil*, em 1958, JOF explica o que entende por suas *Recriações*:

Considero-as fotografias se as exponho como cópia fotográfica, mas às vezes uso as formas conseguidas pelas combinações de positivo e negativo 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 de fazer.⁸⁸

Quando questionado por Gullar se encontra diferença entre suas *Recriações* quando feitas como fotografia ou como pintura, JOF responde: “não encontro diferença nenhuma”⁸⁹. Portanto, o artista pesquisador reconhece sua nova série como um conjunto artístico, não distinguindo mais as fotografias das pinturas, e desta maneira aproxima-se dos ideais de Man Ray, que, ao ser questionado se faz arte utilizando um passado fotográfico, ele responde:

Tudo é arte. Já não discuto estas coisas. Todo este assunto de anti-arte é uma insensatez. Se devemos utilizar uma palavra para isso, chamemos de arte.⁹⁰

Se no início da produção da série *Recriações* podemos encontrar estreitas ligações com a abstração geométrica concretista, algum tempo depois as formas geométricas já não mais compunham as fotografias de Oiticica Filho. O objetivo principal de JOF nesta fase é o de produzir abstrações, independente de serem geométricas ou não, e ao fugir de representações figurativas, sua pesquisa se assemelhava cada vez mais ao

⁸⁸ GULLAR, Ferreira. **Oiticica: fotografia se faz no laboratório**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1958. Suplemento Dominical.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ HILL, Paul; COOPER, Thomas. **Diálogo con la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli SA, 1979. P. 21. Tradução da autora.

movimento concretista carioca, do Grupo Frente, que não manteve uma posição única quanto ao estilo que deveria ser produzido, como o grupo concreto de São Paulo. Em rejeição à pintura modernista brasileira, os membros deste grupo buscavam romper com o figurativo, tendo a liberdade de apresentar abstrações nas mais diversas formas.

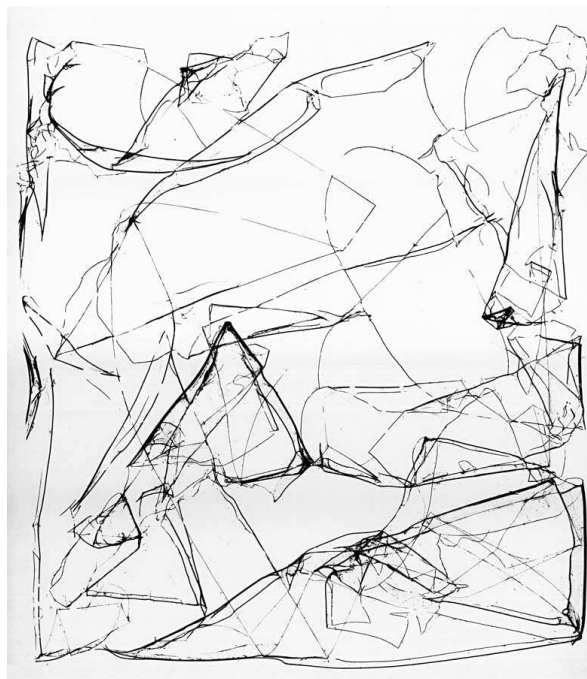


Figura 63: José Oiticica Filho, *Recriação 77 (0)/62*, 1962.

Assim, a partir de 1962 o pesquisador “sempre insatisfeito” deixou o pincel e a tinta para experimentar outros materiais para produzir abstrações, como podemos ver em *Recriação 77 (0)/62* [figura 63]. Esta fotografia foi feita a partir de um fotograma de colagens de pedaços de fita adesiva transparente sobre uma superfície de vidro, e depois JOF obteve um positivo desta imagem para produzir outra fotografia com as cores invertidas, resultando nesta imagem branca com traços pretos. As formas já não são mais rígidas e ritmadas, e a composição agora apresenta traços livres, como em um desenho a lápis sobre papel branco. JOF continuou realizando fotogramas de fitas adesivas durante algum tempo, e em 1964 as linhas já não aparecem mais desordenadas, e formas definidas voltam a aparecer. Em *Recriação 29/64* (1964) [figura 64], por exemplo, duas grandes figuras disformes tomam conta da imagem, e algumas manchas brancas dentro destas formas as destacam do fundo negro.

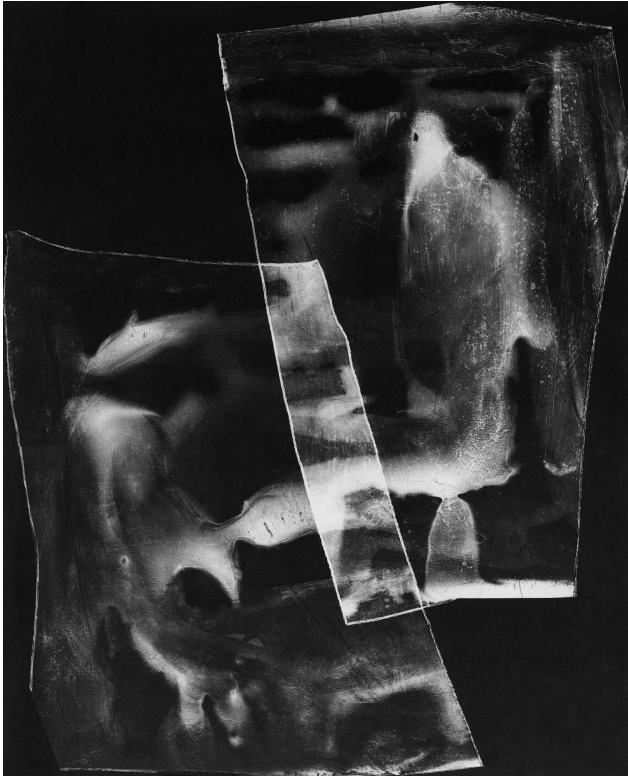


Figura 64: José Oiticica Filho, *Recriação 29/64*, 1964

A pintura, JOF não a abandonou, mas transformou-a em gesto, deixando de lado sua tensão de pintar formas geométricas perfeitas para deixar a tinta escorrer do pincel e cair livremente sobre o papel, como em *Recriação 88/62* (1962) [figura 65]. O gesto também surge em pinceladas que mostram as marcas do rastro do pincel em contraste com a tinta, denunciando os movimentos da mão do pintor, como em *Recriação 38 A/64* (1964) [figura 66].

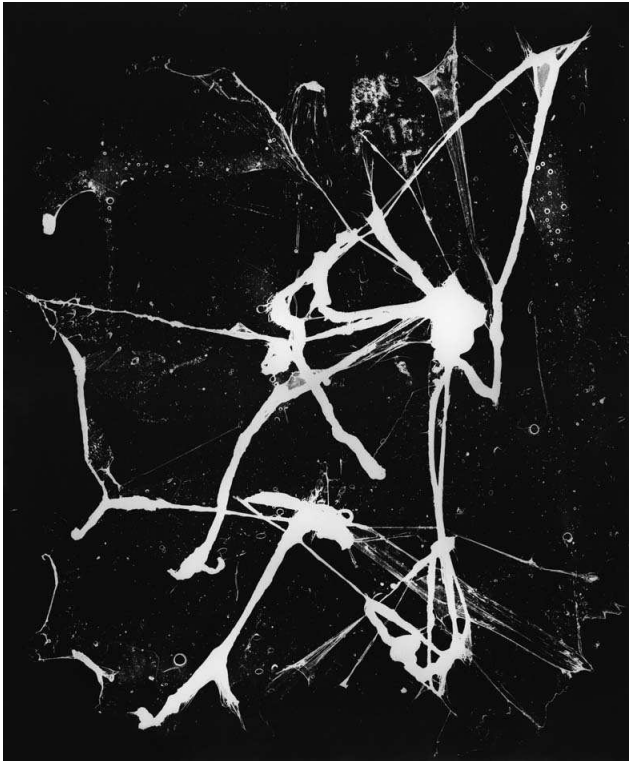


Figura 65: José Oiticica Filho, *Recriação 88/62*, 1962.



Figura 66: José Oiticica Filho, *Recriação 38 a/64*, 1964.

JOF fotografou estas pinturas, e trabalhou nestas cópias para que o contraste fosse acentuado, valorizando o gestual destas pinceladas. O debate com o abstracionismo informal brasileiro é evidente, mas a diferença está na materialidade, pois na pintura a tinta densa salta da tela, apresentando texturas e, por vezes, denunciando transparências de cor, enquanto que as fotografias se limitavam ao plano que somente mostram o gestual. Sobre a semelhança com esta corrente artística, comenta Annateresa Fabris:

Derivações e Recriações exibem, por vezes, parentesco com a abstração informal dos anos 50. (...) Oiticica fotografa pinceladas em alto contraste, conseguindo um resultado de intensa dramaticidade, que evoca alguns dos êxitos do Expressionismo abstrato. O contraste de branco e preto que domina as composições aproxima-as de resultados antes gráficos do que fotográficos. Oiticica parece materializar diante do espectador o gesto pulsional do pintor em busca de uma expressão que brota do interior do ato formador, quase confundindo-se com ele. Tem-se a impressão de que Oiticica assume diante dessas composições o papel do crítico moderno, sabedor de que o gesto integra a obra de arte, de que esta é a narrativa daquele. Do mesmo modo que a crítica, o fotógrafo das *Recriações* informais sabe “fazer reviver aquele gesto, na medida em que a obra, após tê-lo petrificado, entende, de fato, fazê-lo viver em suspenso, como se repetisse a todo momento.”⁹¹

⁹¹ FABRIS, Annateresa. **Op. Cit.**, pg.76.

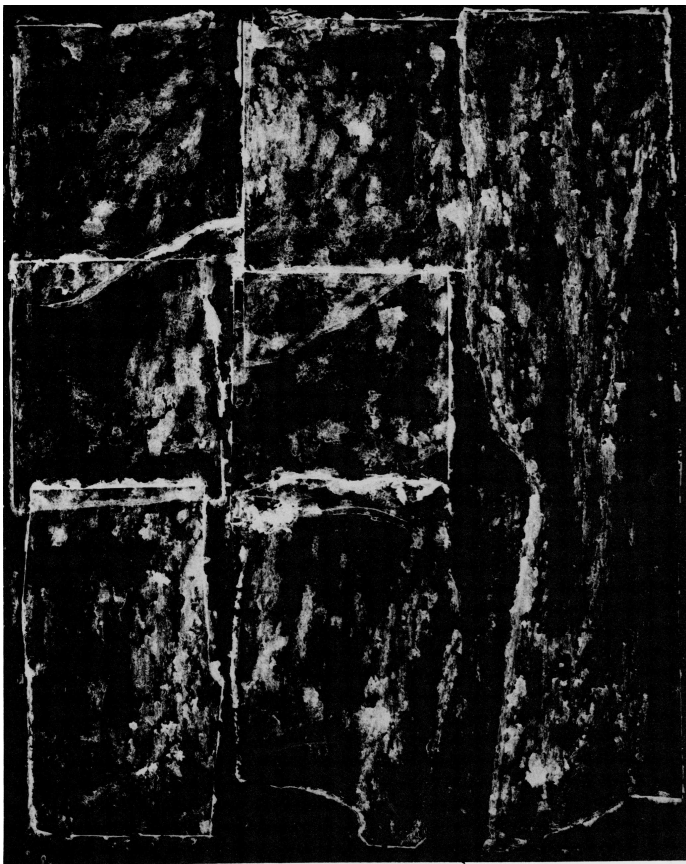


Figura 67: José Oiticica Filho, *Recriação 48/64*, 1964.

Outro caso de *Recriação* é o que Oiticica Filho utiliza sabonete para marcar uma superfície lisa, produzindo leves sombras brancas no fotograma, e este novo processo resulta em fotografias com uma leveza nas formas que não era característica das *Recriações*. Em *Recriação 48/64* (1964) [figura 67], por exemplo, a textura é a característica mais marcante da imagem, e alguns contornos são dados para acentuar e tornar ainda mais interessantes estas manchas disformes, quase táteis. Katia Maciel faz uma observação sobre as *Recriações* feitas com sabonete:

O requinte e sutileza da imagem antecedem em muitos anos as experiências contemporâneas do uso e mistura de matérias na produção fotográfica.⁹²

Na mesma entrevista a Ferreira Gullar, JOF explica seus questionamentos a

⁹² http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_borboletasEscuro.htm

partir deste momento, iniciando com críticas às produções de fotógrafos consagrados:

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 como ficou denominado! Mas que há ali de expressão pessoal, de criação, de arte enfim? (...) 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. (...) As possibilidades de composição dentro do retângulo já foram praticamente esgotadas, donde resulta que o fotógrafos sob esse aspecto, apenas repete, academiza-se.⁹³

Gullar, incomodado com este posicionamento de JOF, argumenta:

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. (...) Pela nossa conversa, concluo que para você a máquina fotográfica tem um papel relativo no que chama de fotografia.⁹⁴

E, de fato, José Oiticica Filho passou a considerar a máquina fotográfica apenas como um instrumento de produzir imagens, como o pincel e a tinta. O resultado final seria para ele o mais importante, e a fotografia só poderia ser considerada artística se nela houvesse alguma expressão pessoal do autor, não bastando escolher somente o ângulo e o enquadramento, era preciso criar algo novo. As características do fotográfico já não mais interessavam a JOF, e tal postura é analisada por Annateresa Fabris como um retorno à ideologia pictorialista:

Quando, no entanto, Oiticica tenta elevar-se acima da fotografia, justificando estar no processo fotográfico por expor as *Recriações* como “cópia fotográfica”, está, na verdade, criando um impasse para si mesmo. A fotografia não existe apenas enquanto resultado, como pensava Oiticica, deixando de levar em conta seu processo constitutivo. Se há um elemento que não pode ser eludido no caso da fotografia é justamente o processo, o momento no qual referente e signo se enfrentam sem se confundirem. Se um e outro não

⁹³ GULLAR, Ferreira. **Op. Cit.**

⁹⁴ *Idem.*

são iguais, é possível justificar a fotografia para além da fotografia, como pretendia o fotógrafo brasileiro? E o que significa fugir da fotografia, recorrendo à construção artificial, se a “realidade irreal” é o resultado fundamental do nosso processo produtor da imagem técnica?⁹⁵

Maria Teresa Bandeira de Melo, como Fabris, também observa que o caráter pictorialista continuou presente em obras de Oiticica Filho, mesmo quando seu trabalho apresenta propostas modernas:

É curioso observar que, mesmo depois de se libertar dos cânones fotoclubistas e de se entregar a experimentações modernizadoras, ainda podem ser encontradas em sua obra semelhanças com a concepção da fotografia pictorialista.⁹⁶

Este debate sobre um possível retorno ao pictorialismo demonstra que, neste momento de intensa criatividade, JOF encontra-se em um impasse: quer produzir fotografias artísticas, mas o faz fotografando pinturas. Se a inovação em *Recriações* está no referente, que agora é totalmente original, então a proposta não seria mais interessante se o autor mostrasse somente a pintura, o gesto, a colagem? Para JOF não, pois as *Recriações* parecem significar para ele produções artísticas apresentadas em uma técnica de impressão diferente das usuais em artes plásticas. José Oiticica Filho defende que as *Recriações* são sim fotografias, pois as obtém pelo processo fotográfico:

Há quem não considere como foto minhas “recriações” porque não uso nelas os 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 fotografia 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 preto-e-branco confundam minhas “recriações” com desenho que, em geral, é em preto-e-branco também...⁹⁷

Mas, ao mesmo tempo, percebe que há neste processo um encaminhamento às artes plásticas:

⁹⁵ FABRIS, Annateresa. **Op. Cit.**, pg. 79.

⁹⁶ MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Op. Cit.**, P. 120.

⁹⁷ GULLAR, Ferreira. **Op. Cit.**

A recriação fotográfica é, ao meu ver, um método interessantíssimo para estudos e pesquisas em artes visuais, sob um ponto de vista geral, e não apenas fotográfico.⁹⁸

Portanto, apesar de questionar o fazer artístico na fotografia, a intenção de JOF vai além de querer produzir arte neste meio. Seus anseios agora estão em produzir arte de um modo geral. Ele afirma que “claro que são fotografias” e “claro que são pinturas”, mas não busca mais classificá-las, o que interessa agora são suas pesquisas e experimentações no campo das artes. Desta maneira, JOF não retorna ao pictorialismo, apenas busca produzir arte, como observa Antonio Fatorelli:

(...) sua inserção é, neste momento, a de um fazedor de imagens em sentido amplo, que não mais se restringe à cultura do meio ou à celebração dos seus procedimentos específicos. Fala ele de um lugar, portanto, que não mais se confunde com aquele do fotógrafo ressentido que pretende ocupar a posição do artista.⁹⁹

Helouise Costa e Renato Rodrigues também notam que seu trabalho pode ser classificado como artístico, e não apenas fotográfico:

É interessante observar que a pesquisa abstracionista de José Oiticica Filho é contemporânea à produção de fotogramas construtivos na Escola Paulista. Uma distinção: enquanto os fotogramas produzidos pelos bandeirantes foram, no geral, resultado de um formalismo sem vida, o mesmo não aconteceu no trabalho de Oiticica, no qual a forma nunca era articulada de maneira óbvia. O trabalho do artista deve ser localizado a partir de sua aguçada sensibilidade plástica, materializada numa pesquisa de grande potencial reformulador no universo mais amplo das artes plásticas no Brasil. Sem dúvida, no campo geral das artes plásticas o trabalho de Oiticica ganha uma nova coloração, devendo ser lido como uma contribuição valiosa, assumindo ora características impressionistas, ora construtivistas.¹⁰⁰

E Annateresa Fabris observa que as características das fotografias experimentais de JOF, além da abstração informal, também se assemelham com os ideais do movimento concretista desta época:

⁹⁸ OITICICA FILHO, José. **Recriação fotográfica. Op. Cit.**

⁹⁹ FATORELLI, Antonio. José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira. **Lugar Comum (UFRJ)**, Rio de Janeiro, v. 11, 2000. Pgs 144.

¹⁰⁰ COSTA, Helouise, SILVA, Renato Rodrigues da. **Fotografia Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ : IPHAN : FUNARTE, 1995. pg. 87.

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 uma superfície absolutamente plana e modular, ritmada, porém, por soluções diversificadas.¹⁰¹

Os membros do Foto Cine Clube Bandeirante mostraram-se surpresos com as *Derivações* e *Recriações* de José Oiticica Filho, pois, se no início ele relutava em continuar no pictorialismo no momento em que experiências renovadoras já ocorriam neste clube, mais tarde ele realizaria estes trabalhos experimentais que vão além do que estava sendo produzido na Escola Paulista:

Quem não se recorda, por exemplo, das formidáveis discussões de todos os anos nos Salões de São Paulo entre o tonitruante Oiticica Filho (então um dos maiores expoentes do pictorialismo em fotografia) e os bandeirantes? E quem diria, ouvindo-o, que, mais tarde, Oiticica daria razão aos bandeirantes e se tornaria um dos mais destacados mestres do abstracionismo fotográfico com suas derivações e recriações?¹⁰²

Analisando toda a trajetória de José Oiticica Filho no campo da fotografia, percebemos que houve um desejo constante de experimentação, e a cada etapa novas mudanças eram implementadas. JOF nunca se prendia por muito tempo a um único tipo de produção, e em 1963, por exemplo, interrompeu a produção de *Derivações* e começou uma nova série de pinturas, nas quais utilizava cor e produzia superfícies com relevos, intitulada *Pinturas Relevo*. Mas ao contrário das *Pinturas Geométricas*, neste novo momento a tela e a tinta não compõem só o processo, elas são agora o resultado final. Logo, a pintura surgiu como um novo meio a ser explorado, e *Recriações* talvez tenha representado para ele o esgotamento das possibilidades do fazer fotográfico, pois na nova série de pinturas JOF não utilizou mais a fotografia, e recorreu às técnicas das artes plásticas para apresentar novas formas. Mas é importante lembrar que JOF não parou de fotografar, e continuou produzindo as *Recriações* até 1964, quando faleceu.

¹⁰¹ FABRIS, Annateresa. **Op. Cit.**, pg. 76.

¹⁰² **25 anos de fotografia**, BFC n.143, jun./jul. 1964.



Figura 68: José Oiticica Filho, *Pintura relevo 19/63*, 1963. Acrílica sobre madeira (100,8 x 79 cm)

Em *Pinturas Relevo* [figuras 68 e 69], novamente o título já demonstra qual o interesse de JOF: explorar a pintura em outros suportes, fugindo da pintura tradicional no plano. As dimensões destas obras eram muito maiores que as das fotografias, como nesta *Pintura Relevo 19/63*, que mede 100,8 x 79 cm. Pintadas em placas de madeira, o relevo nunca estava pronto, era composto por JOF com folhas, flocos, tiras de madeira e massa corrida, e em seguida esta superfície era pintada com tons que vão do marrom ao amarelo. Segundo Hélio Oiticica:

De 1961¹⁰³ em diante constrói seus relevos de madeira, pintados, chegando à fase final, mais importante, onde cor e o espaço visual passam a ser problemas e, de muitos modos, o colocam entre as pesquisas mais autênticas de vanguarda. A maioria desses trabalhos permanece inédita. O problema plástico que os envolve ainda é de grande atualidade (cor-luz, quadro-objeto, espaço ilimitado) e são, sem dúvida, obras ímpares no nosso contexto artístico de vanguarda.¹⁰⁴

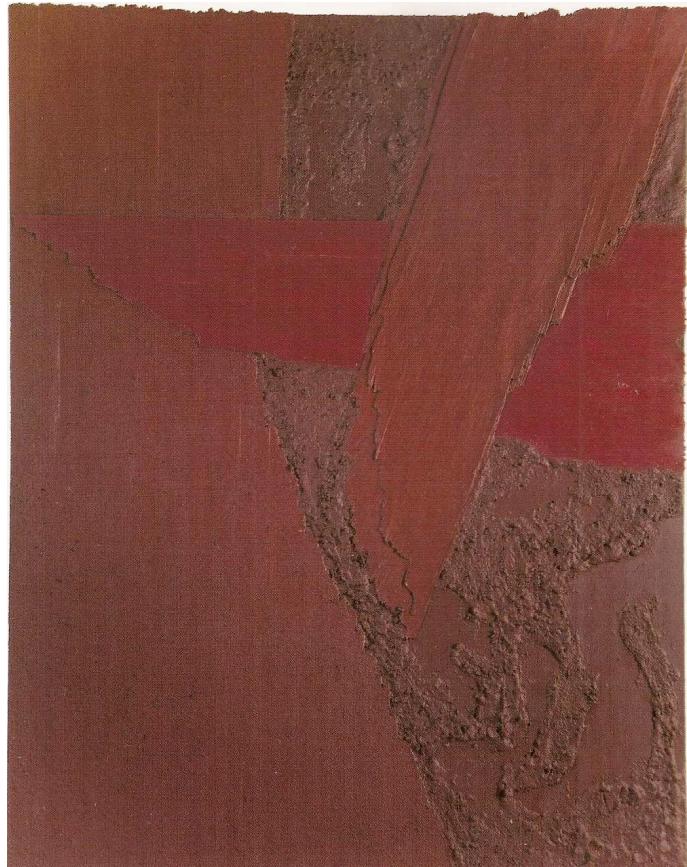


Figura 69: José Oiticica Filho, *Pintura relevo 12/63*, 1963. Acrílica sobre madeira (100x78,7 cm)

¹⁰³ De acordo com a cronologia fornecida pelo Projeto Hélio Oiticica, a data correta é 1963, porém em 1961 José Oiticica Filho inscreveu na Bienal de São Paulo três pinturas com o título *Obra* inseridas na categoria “Pintura (Relevo)”. Talvez a partir de 1961 já estivesse buscando pintar em superfícies com relevo, mas somente em 1963 distingue a série *Pinturas Relevo*.

¹⁰⁴ **José Oiticica Filho: fotografia e invenção.** Op. Cit., pg 07.



Figura 70: Hélio Oiticica, *Invenção no I-40*, 1956, óleo e misturas de resina sobre compensado.

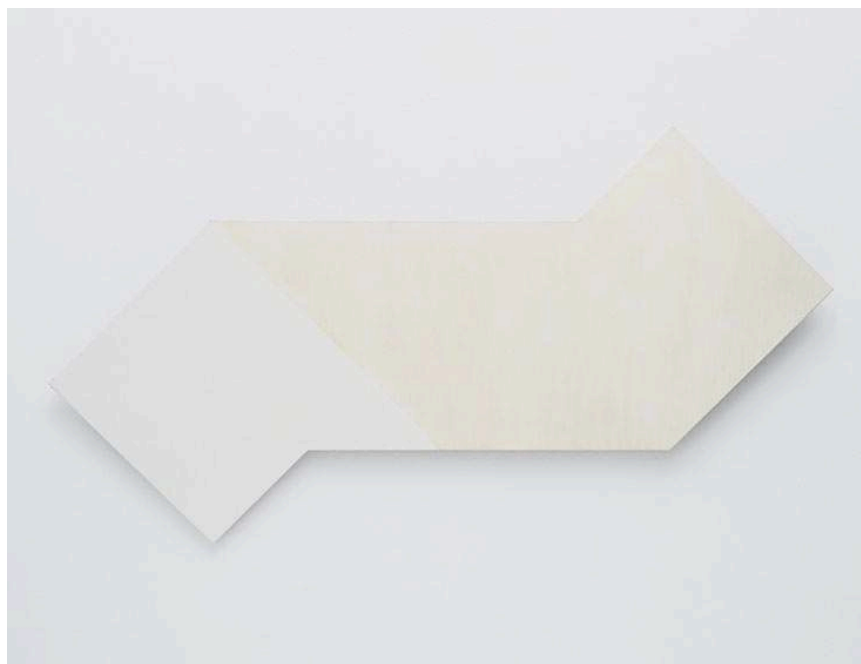


Figura 71: Hélio Oiticica, *Relevo Neoconcreto, Série Branca*, 1959, óleo sobre madeira, 830 x 1600 x 35 mm.

Novamente podemos notar certas semelhanças entre o trabalho de pai e filho, não tanto na obra, mas principalmente em suas pesquisas de cor e espacialidade. A exploração da cor em Hélio pode ser notada na série *Invenção* [figura 70], composta por grandes pinturas monocromáticas. Em outra série, intitulada *Relevo Neoconcreto* [figura 71], Hélio produz telas nos mais variados formatos geométricos, e os pendura ligeiramente saltados da parede, como se quisesse tirar a pintura do plano e colocar no espaço, assim como seu pai, que busca sair do plano através da textura. O resultado final de Hélio e seu pai é diferente, mas suas inquietações quanto à cor e o espaço são semelhantes/similares.

Desde a IV Bienal (1957), José Oiticica Filho inscreveu seus trabalhos de *Pinturas Geométricas*, mas foi recusado sucessivamente na IV, V e VI Bienais. Somente na VII Bienal (1963) cinco de suas *Pinturas Relevo* são aceitas.

A intensa pesquisa de JOF foi interrompida por um AVC e Oiticica Filho falece em julho de 1964, deixando uma enorme contribuição para a fotografia moderna e a arte brasileira.

Sempre inquieto e incansável em suas pesquisas, a criatividade de José Oiticica Filho não se limitou apenas às formas e cores, mas à maneira de produzir suas obras. O pesquisador aliou-se muitas vezes ao artista para buscar novas maneiras de produzir fotografias, obtendo resultados expressivos, repletos de novidades técnicas.

Conclusão

Conclusão

A educação libertária anarquista que José Oiticica Filho recebeu de seu pai, José Oiticica, marcou sua produção artística. No discurso de JOF de que tudo pode ser feito, e que não se deve prender ao “não pode”, havia um artista extremamente curioso, inquieto, que queria experimentar todos os materiais e formas possíveis. Livre de regras e padrões, talvez por isso Oiticica Filho não tenha se associado aos grupos concretistas, pois apesar de algumas de suas fotografias apresentarem semelhanças com o concretismo, pouco tempo depois já começaria a realizar novas composições não geométricas.

Mas este artista também era um pesquisador centrado, rigoroso, que explorava o objeto de estudo até encerrar seus questionamentos e extrair de sua pesquisa o máximo que ela puder oferecer. JOF documentava e fazia relatórios sobre cada obra sua, mostrando ser, além de tudo, um pesquisador disciplinado.

Recebeu diversos prêmios no campo da fotografia, todos em associações de fotógrafos amadores, e somente depois de realizar neste campo todas as possibilidades de composição visual, passou a pintar e imediatamente tentou ingressar em Bienais de Arte. Como pesquisador atento que era, buscava sempre expor sua produção como maneira de entrar nos debates e enriquecer sua pesquisa, que estava em constante reformulação. Se não podemos afirmar que ele revolucionou o campo da fotografia moderna no Brasil, nem tampouco afirmar que ele possuía pleno conhecimento do que fazia, ou ainda que não tinha clareza das conseqüências de suas experimentações, é inegável que ele desempenhou papel relevante no cenário fotográfico brasileiro.

Referências

Referências

Catálogos:

Cronologia José Oiticica Filho. 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.

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.

Livros:

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, a vida como arte.** São Paulo: Editora Imaginário. FAPESP. 2004.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A Fotografia moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE. 1995.

_____. **A fotografia moderna no Brasil.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** São Paulo: Papyrus, 2001.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FERNADES JUNIOR, Rubens. **Labirintos e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946 – 98]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

HILL, Paul; COOPER, Thomas. **Diálogo con la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli SA, 1979.

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

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonsêca. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2003.

VARGAS, Maria Theresa. **Sônia Oiticica: uma atriz Rodrigueana?**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

Periódicos:

25 anos de fotografia, BFC, n. 143, jun./jul. 1964, p. 8-15.

COUTINHO, Wilson. **A câmara clara de José Oiticica Filho**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 de fev. 1983, Caderno B.

ETCHEVERRY, Carolina. **Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950-1964)**. In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, v.18, n.1, p. 207-228, jan.-jul. 2010.

Exposição de José Oiticica Filho. Boletim Foto Cine, São Paulo, Foto Cine Clube Bandeirante, ano VIII, nº 80, abr. 1954.

FABRIS, Annateresa. **A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947 – 1995)**. In: Imagens, Campinas, n. 8, maio-agosto 1998.

FATORELLI, Antonio. **José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira**. Lugar Comum (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 11, p. 141-158, 2000.

FRADKIN, Eduardo. **As fotos modernistas de Oiticica pai**. O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 15 de set. de 2007.

Gazeta de Alagoas, Alagoas, 23 de jan. de 1953.

GULLAR, Ferreira. **Oiticica: fotografia se faz no laboratório**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 ago. 1958. Suplemento Dominical.

OITICICA FILHO, José. **Recriação fotográfica**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 ago. 1958. Suplemento Dominical.

OITICICA FILHO, José. **Cartas de Washington**. Boletim Foto Cine, São Paulo, Foto Cine Clube Bandeirante, ano IV, nº 43, nov. 1949.

_____ . **Cartas de Washington**. Boletim Foto Cine, São Paulo, Foto Cine Clube Bandeirante, ano IV, nº 44, dez. 1949.

_____ . **Cartas de Washington**. Boletim Foto Cine, São Paulo, Foto Cine Clube Bandeirante, ano IV, nº 46, fev. 1950.

_____ . **Cartas de Washington.** Boletim Foto Cine, São Paulo, Foto Cine Clube Bandeirante, ano IV, nº 47, mar. 1950.

_____ . **Os Brasileiros no 9º Salão Internacional de São Paulo.** Boletim Foto Cine, São Paulo, Foto Cine Clube Bandeirante, ano V, nº 54, out. 1950.

_____ . **Reforçando os pontos dos ii.** Boletim Foto Cine, São Paulo, Foto Cine Clube Bandeirante, ano V, nº 58, fev. 1951.

_____ . **Reforçando os pontos dos ii (2ª parte).** Boletim Foto Cine, São Paulo, Foto Cine Clube Bandeirante, ano V, nº 59, mar. 1951.

_____ . **Reforçando os pontos dos ii (conclusão).** Boletim Foto Cine, São Paulo, Foto Cine Clube Bandeirante, ano V, nº 60, abr. 1951.

Seminário de arte fotográfica, BFC, n. 48, abr. 1950, p. 15-18.

Teses e dissertações:

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. **Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros.** São Paulo: ECA - USP, 2006, Dissertação de Mestrado.

TROVÃO, Ana Carolina Rubini. **Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica.** Curitiba – Universidade Federal do Paraná, Dissertação de Mestrado, 2006.

Internet:

http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_borboletasEscuro.htm

<http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n6/artigos/htm/pv6-10-beatriz.htm>

<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/2.html>

Referências das imagens

Figuras 1 a 6, 10, 12 a 15, 38, 48 a 51, 54, 56 e 67: José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.

Figuras 9, 25, 27 a 29, 33, 34, 41, 42, 52, 53, 57, 59, 60 a 66 e imagem da página 6: Digitalizações em alta resolução do arquivo do Projeto Hélio Oiticica.

Figuras 11, 26, 30 e 31: Artigo de Andreas Valentim, no link:
<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/2.html>

Figuras 16 a 18 e 32: COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A Fotografia moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE. 1995.

Figuras 68 e 69: José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Catálogo da exposição José Oiticica Filho: fotografia e invenção. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.

Figura da página 13: Folder Cronologia de Hélio Oiticica do Projeto Hélio Oiticica.

Figuras 7, 8, 19, 20, 21 a 24, 35 a 37, 39, 40, 43 a 47, 55, 58, 70, 71 e imagem da página 10: Internet.