

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
ÁREA DE CONHECIMENTO DA COMUNICAÇÃO  
TECNOLOGIA EM FOTOGRAFIA**

**CAROLINA MUNIZ MOREIRA DA SILVA**

**GEOMETRIA SUBJETIVA: UM ESTUDO SOBRE GERALDO DE BARROS E A  
ABSTRAÇÃO**

**CAXIAS DO SUL  
2021**

**CAROLINA MUNIZ MOREIRA DA SILVA**

**GEOMETRIA SUBJETIVA: UM ESTUDO SOBRE GERALDO DE BARROS E A  
ABSTRAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Tecnologia em Fotografia da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Tecnólogo em Fotografia.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Luiz Pozza

**CAXIAS DO SUL**

**2021**

**CAROLINA MUNIZ MOREIRA DA SILVA**

**GEOMETRIA SUBJETIVA: UM ESTUDO SOBRE GERALDO DE BARROS E A  
ABSTRAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Tecnologia em Fotografia da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Tecnólogo em Fotografia.

**Caxias do Sul, 30 de novembro de 2021**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Gustavo Luiz Pozza - Orientador  
Universidade de Caxias do Sul - UCS

---

Prof. Me. Edson Luiz Scain Corrêa  
Universidade de Caxias do Sul - UCS

---

Profa. Ma. Flóra Simon da Silva  
Universidade de Caxias do Sul - UCS

*"A fotografia abstrata pode atingir alturas musicais."*

**Geraldo de Barros**

## RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre o fotógrafo Geraldo de Barros e o período modernista no qual ele se insere, marcado pela liberdade da experimentação de novas linguagens. O objetivo central deste estudo é analisar sua série fotográfica Fotoformas e investigar como, através das diferentes técnicas, o fotógrafo cria composições consideradas abstratas. A partir do embasamento teórico, foi produzida uma série fotográfica realizada através das técnicas estudadas, tendo como objetivo principal a abstração.

**Palavras-chave:** Fotografia Moderna; Geraldo de Barros; Abstração; Fotograma.

## **ABSTRACT**

This paper presents a study of the photographer Geraldo de Barros and the modernist period in which he is inserted, marked by the freedom of experimentation with new languages. The main objective of this study is to analyze his photographic series Fotoformas and investigate how, through different techniques, the photographer creates compositions considered abstract. Based on the theoretical background, a photographic series was produced using the techniques studied, with abstraction as the main objective.

**Keywords:** Modern photography; Geraldo de Barros; abstraction; photogram.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 — Forma 12, 1955, José Oiticica Filho.....	21
Imagem 2 — Abstração, tigelas, Twin Lakes, Connecticut, 1916.....	22
Imagem 3 — Autorretrato. Geraldo de Barros ao lado da obra Máscara africana (1949), na exposição Fotoforma, Masp, janeiro de 1951 .....	24
Imagem 4 — Abstrato [série Fotoforma], São Paulo-SP, 1949 [superposição de imagens no negativo] .....	26
Imagem 5 — A Menina do Sapato, 1949 [ponta-seca e nanquim sobre negativo]...	26
Imagem 6 — Exemplo de cartão perfurado.....	27
Imagem 7 — Fotoformas, 1949 (feita com o cartão perfurado).....	28
Imagem 8 — “O gato e eu” 1932.....	30
Imagem 9 — Cidade Crescendo - Dupla Exposição no Negativo, São Paulo SP, 1960 .....	31
Imagem 10 — John Heartfield. Fotomontagem dadá. 1920.....	32
Imagem 11 — Max Ernst. Fotomontagem Surrealista. 1920.....	32
Imagem 12 — Composição, 1957 .....	33
Imagem 13 — Imagens do livro de Anna Atkins: Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions – 1843.....	34
Imagem 14 — Rayograma - Man Ray.....	36
Imagem 15 — Fotograma - László Moholy-Nagy .....	36
Imagem 16 — Fotoforma, Estação da Luz, São Paulo, 1950 .....	39
Imagem 17 — Fotoforma, São Paulo, 1950 .....	40
Imagem 18 — Pampulha, Belo Horizonte, 1951 .....	40
Imagem 19 — Abstração, São Paulo, 1949 .....	41
Imagem 20 — Fotoforma, São Paulo, 1950 .....	41
Imagem 21 — Fotoforma, São Paulo, 1949 .....	42
Figura 1 — Fotograma 1 .....	45
Figura 2 — Fotograma 2 .....	46
Figura 3 — Fotograma 3 .....	47
Figura 4 — Fotograma 4 .....	48
Figura 5 — Fotograma 5 .....	49
Figura 6 — Fotograma 6 .....	50
Figura 7 — Fotograma 7 .....	51

Figura 8 — Fotograma 8 .....	52
Figura 9 — Fotograma 9 .....	53
Figura 10 — Fotomontagem 1.....	54
Figura 11 — Fotomontagem 2 (solarização) .....	55
Figura 12 — Fotomontagem 3.....	56
Figura 13 — Fotomontagem 4.....	57
Figura 14 — Fotomontagem 5.....	58
Figura 15 — Fotomontagem 6.....	59
Figura 16 — Fotomontagem 7.....	60



## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
2	<b>FOTOGRAFIA MODERNA</b> .....	12
2.1	GERALDO DE BARROS .....	14
3	<b>IMAGENS TÉCNICAS E FOTOGRAFIA ABSTRATA</b> .....	17
3.1	FOTOGRAFIA E ABSTRAÇÃO .....	19
4	<b>SÉRIE FOTOFORMAS</b> .....	24
5	<b>TÉCNICAS UTILIZADAS: MÚLTIPLA EXPOSIÇÃO, FOTOMONTAGEM, FOTOGRAMAS</b> .....	29
5.1	MÚLTIPLA EXPOSIÇÃO .....	29
5.2	FOTOMONTAGEM .....	31
5.3	FOTOGRAMA .....	34
6	<b>FOTOFORMAS SEGUNDO A LINGUAGEM VISUAL</b> .....	38
7	<b>PRODUÇÃO AUTORAL: GEOMETRIA SUBJETIVA</b> .....	43
8	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	63
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	65

## 1 INTRODUÇÃO

Devido ao processo de industrialização e o avanço da tecnologia no século XX, as possibilidades fotográficas causaram em alguns fotógrafos uma motivação para criar algo novo: imagens consideradas fora do comum. No Brasil, com a criação dos fotoclubes como exemplo, o Foto Cine Clube Bandeirantes fundado em 1939 na cidade de São Paulo, os membros do clube puderam usufruir de seu espaço para a experimentação na fotografia.

Geraldo de Barros, um de seus mais notórios membros, levava como lema a experimentação. Apesar de sua breve passagem pela fotografia, que após seguiu caminho na pintura e no design, Geraldo se propôs a fazer o diferente, manipulava das mais diversas maneiras as suas fotografias, chegando a criar fotografias abstratas através de fotogramas.

O tema deste TCC surgiu, portanto, da curiosidade particular da autora pelo período modernista brasileiro e pelo apreço ao trabalho de Geraldo de Barros. Num aprofundamento maior, foi percebido que o trabalho do fotógrafo, em específico Fotoformas, se dá a partir de determinadas técnicas fotográficas que causam a abstração do referente fotografado. A partir disso, se propôs como tema do trabalho a investigação dessas técnicas e como, através delas, Geraldo de Barros alcança a abstração de suas imagens.

Esse estudo torna-se relevante porque levanta questionamentos sobre a abstração na fotografia, além de enfatizar o trabalho de um grande colaborador para o período modernista brasileiro no qual, se caracterizou pelo surgimento de diversos meios para a inovação da fotografia como linguagem. E conhecer esse período da história da fotografia no Brasil, é de extrema importância para darmos relevância aos fotoclubes existentes na época, que foram responsáveis por oferecer espaço e estímulo aos fotógrafos para realizarem experimentações com suas fotografias.

Então, fez-se necessário a elaboração de uma questão para o aprofundamento do estudo: considerando as características da produção fotográfica

Fotoformas de Geraldo de Barros, é possível afirmar que o artista alcança a abstração nas suas imagens através da perda de um referente visível? Além de estabelecer objetivos específicos que delimitam a pesquisa: 1. Compreender o conceito de Fotografia Abstrata; 2. Analisar a obra Fotoformas de Geraldo de Barros; 3. Refletir sobre como Geraldo de Barros manipula as técnicas e realiza interferências na imagem.

Como metodologia, o presente estudo consiste em pesquisa aplicada de caráter exploratório, que segundo Gil (2002) este tipo de pesquisa visa o aprimoramento de ideias onde é possível ter familiaridade com o problema e analisar exemplos que estimulem seu entendimento. Utiliza-se também uma abordagem qualitativa, a partir da análise comparativa das diversas obras existentes sobre o tema proposto, Yin (2016) relata que utilizamos a pesquisa qualitativa como meio para explicar certos fenômenos através de conceitos que já existem ou que possam surgir.

A partir da pesquisa bibliográfica que abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo (LAKATOS; MARCONI, 2003, p.183) e a pesquisa documental através das fotografias, obteve-se uma compreensão de conceitos sobre o referente na fotografia e o período da fotografia moderna brasileira, pela visão de autores relacionados às ideias presentes no estudo, como: Vilém Flusser, Arlindo Machado, Rosalind Krauss e Helouise Costa e Renato Rodrigues Silva, além de realizar uma pesquisa sobre a bibliografia do fotógrafo Geraldo de Barros. Outros autores são também consultados para a tentativa de melhor compreensão dos temas relacionados com a fotografia abstrata.

No capítulo 2, temos um panorama do período modernista brasileiro que se tornou muito importante para os fotógrafos da época, no qual abriu espaços para novas formas de se criar fotografia. Além de apresentar a biografia de Geraldo de Barros e como ele percorreu sua vida sempre ligado à arte.

No capítulo 3, discorreremos sobre o conceito de imagem técnica do filósofo Vilém Flusser e outras questões sobre a imagem a partir de referências de outros

autores. Também entramos nos questionamentos sobre a abstração na fotografia e apresentamos outros artistas que se utilizam das composições abstratas.

No quarto capítulo, conhecemos a série fotográfica Fotoformas de Geraldo de Barros, série que contém as fotografias que são o foco do presente estudo e após, no quinto capítulo, discorremos sobre as técnicas por ele utilizadas em que se alcança a abstração.

No capítulo 6, separamos algumas obras da série Fotoformas e analisamos como podemos compreender essas imagens sob a ótica da Linguagem Visual. E no último capítulo apresenta-se uma série autoral criada após os estudos sobre abstração e as técnicas, na qual remete-se ao período moderno.

## 2 FOTOGRAFIA MODERNA

O presente capítulo tem como foco discorrer sobre o período da fotografia moderna brasileira, que ocorreu de forma mais significativa no período de 1940 à 1970. Para auxiliar na compreensão, este texto teve como consulta de acontecimentos a obra de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva: *A Fotografia Moderna no Brasil*, além de publicações sobre o período no site da Enciclopédia Itaú Cultural e na revista *Carcara Photo Art*.

Durante o século XX, o mundo passava por grandes acontecimentos e mudanças: aconteceram duas guerras mundiais, a Revolução Russa, o existencialismo, a psicanálise de Freud, o Marxismo, esses fatos trouxeram ao mundo grandes avanços tecnológicos e culturais. Segundo Helouise Costa e Renato Silva (2004), com esse processo de inovação e industrialização, e com o desenvolvimento dos equipamentos fotográficos, surgiu uma nova visão moderna que se tornava uma oposição ao pictorialismo praticado na época. Esse movimento foi denominado de modernismo, e seu principal objetivo era redefinir as bases estéticas por meio de explorações dos elementos presentes na operação da fotografia.

A modernidade trouxe uma nova percepção onde o ser humano poderia se harmonizar com a natureza de uma forma totalmente modificada, apesar de uma utopia, essa busca pelo desenvolvimento desenfreado mudou drasticamente nosso cotidiano. E com a chegada da sociedade burguesa, o fazer artístico se remodelou completamente, agora o artista burguês poderia vender seus trabalhos de forma livre sem ficar preso a classe dominante (COSTA; SILVA, 2004).

Ao afastar-se das belas-artes, a fotografia buscou por uma linguagem que a apresentava como um conteúdo que a afastava do papel da representação. A partir daí surgiram geometrismos e figurações, além de abstrações. A fotografia como arte subjetiva nesse período se consolidou, graças também ao avanço tecnológico, o trabalho dos fotógrafos modernistas foi facilitado, pois se tornaram mais acessível financeiramente os aparelhos fotográficos e também houveram reduções das

dimensões das câmeras, o que gerava uma maior exploração de ângulos e enquadramentos incomuns, contribuindo para saírem dos resultados convencionais já conhecidos (ENCICLOPÉDIA, 2021).

Pela década de 30, já tinham começado a surgir movimentos modernistas pela Europa e Estados Unidos, onde já se criava novas linguagens. Com essa ânsia por autonomia das práticas artísticas, surgiram por volta de 1940, no Brasil, os movimentos das vanguardas nos quais, de início, a principal característica era seu empenho em democratizar o ato estético e desmontar o esteticismo burguês. Para Costa e Silva (2004, p.77) a intenção dos artistas era a de “fugir da ilusão de profundidade e aludir à própria materialidade do espaço em que a obra se insere, [...] a arte se desligava das antigas convenções que impediam o seu livre desenvolvimento”.

Essa produção moderna alegava a tentativa de alargar as possibilidades estéticas do aparelho fotográfico e em certas ocasiões negar totalmente seu uso para a produção das imagens (COSTA; SILVA, 2004). Assim o fotógrafo começa a escolher se usa o aparelho, indo da captura tradicional de imagens até as intervenções nos negativos e nas cópias, ou se cria imagens independentemente do aparelho fotográfico. Começa-se então, uma ruptura com o que até então era o resultado esperado da fotografia: identificar aquilo que era fotografado.

A fotografia modernista nasce da exploração de ações e elementos próprios - a câmera, o negativo, a revelação. No princípio não tinha um grupo específico gerando essas transformações, pelo contrário, começaram a surgir pelo mundo, de forma isolada, artistas que estavam fazendo novos experimentos, entre eles os que ganharam mais destaques foram László Moholy-Nagy (1885-1946), Alfred Stieglitz (1864-1946) e Man Ray (1890-1976). As principais experimentações técnicas utilizadas por esses artistas foram o uso de múltiplas exposições, o alto-contraste, a solarização, recortes e montagens com os negativos, além de inúmeras outras intervenções.

Essa nova era modernista, quando chegou ao Brasil, se desenvolveu em grande parte dentro do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), um fotoclube criado em 1939, localizado na cidade de São Paulo. Era um local de pesquisa para fotógrafos profissionais e amadores que contava com laboratórios e estúdios (ENCICLOPÉDIA, 2021). No FCCB era organizado também Salões de Fotografia, baseados nos modelos de salões de arte já conhecidos, onde ocorriam premiações:

A iniciativa de construção do Bandeirante partiu de um grupo de aficionados que costumava se reunir em uma loja de material fotográfico no Centro de São Paulo, onde trocavam experiências, discutiam fotografia e inteiravam-se dos novos lançamentos da indústria especializada. (COSTA; SILVA, 2004, p.34)

Essa nova transformação da linguagem fotográfica brasileira contou com as experimentações individuais de fotógrafos membros do fotoclube, entre eles German Lorca (1922-2021), José Oiticica Filho (1906-1964), Thomaz Farkas (1924-2011), José Yalenti (1895-1967) e Geraldo de Barros (1923-1998). Através de suas experiências, esses artistas pioneiros abriram novas perspectivas no ato de fotografar.

Alguns anos depois, onde já estava mais estabelecida essa estética moderna, as críticas especializadas utilizavam o termo “Escola Paulista” para se referirem à produção modernista feita pelos fotógrafos do FCCB. Dentre as principais características dessa fotografia moderna, se destacam: o uso de sobreposições, o gosto pelas tonalidades de claro e escuro mais dramáticas, a quebra das regras clássicas de composição, a preferência por linhas e formas, e o potencial de abstração. O principal impulso era a exploração da própria técnica, que em alguns casos chegava a negar o referente (ENCICLOPÉDIA, 2021).

## 2.1 GERALDO DE BARROS

Geraldo de Barros (1923-1998) foi um importante fotógrafo brasileiro que atuou entre a década de 1940 e 1960, era um grande adepto da experimentação da fotografia, tanto que afirmava ter domínio da técnica apenas até onde ela permitia a

sua expressão (BARROS, 2006). Grande representante do movimento fotoclubista e concretista brasileiro.

Barros nasceu em 1923 em Chavantes, município do estado de São Paulo e em 1945 começou seus estudos de Artes Visuais na Associação Paulista de Belas Artes, em São Paulo, onde desenvolveu suas técnicas para desenho tradicional. Já em 1946 participou de sua primeira exposição, que foi no Salão Nacional de Belas Artes de São Paulo, mesmo período onde começou a fotografar. Desde seus primeiros contatos com a fotografia, já era previsto o caminho da experimentação, visto que ele mesmo construiu sua câmera (ETCHEVERRY, 2012).

No ano seguinte criou o Grupo XV, onde sua principal orientação era os estudos com o expressionismo (LIMA, 2006). Teve ajuda de outros pintores para a formação: Flávio Shiró (1928), Athayde de Barros (1920) e Antônio Carelli (1926-2021) são alguns deles. Foi com o auxílio de Athaíde de Barros que Geraldo montou um laboratório fotográfico pela primeira vez.

Em 17 de maio de 1949, ingressou no Foto Cine Clube Bandeirante e em 1962, Barros foi demitido do clube pois começou a se desinteressar pela atividade e deixou de pagar as mensalidades. Pelo tempo em que foi membro, sua trajetória foi muito significativa, já que houve bastante experimentação (ETCHEVERRY, 2012), além de uma sólida amizade com Gaspar Gasparian (1899-1966) e Thomaz Farkas (1924-2011). Em 1950, junto com Farkas, foi convidado a montar um laboratório de fotografia do Museu de Arte de São Paulo e organizar os cursos de fotografia. Entre o MASP e o Grupo XV, Barros pode aproximar seu trabalho das formas e ritmos planos, e em 1951 realiza no próprio museu a sua mais famosa exposição Fotoformas, cujo título faz referência a Gestalt, teoria que conheceu por intermédio do crítico Mário Pedrosa em 1948. Essa exposição abriu os olhares para a abstração na fotografia brasileira (LIMA, 2006).

Como prêmio por sua exposição, ganhou uma bolsa de estudos do governo Francês, em Paris, estudou litografia na Escola Nacional Superior de Belas Artes e gravura no ateliê do pintor inglês Stanley William Hayter (1901-1988). Na Alemanha



ele conhece o designer gráfico suíço Max Bill (1908-1994), na época um dos principais teóricos da arte concreta. E graças a esse encontro, Geraldo teve base para iniciar sua trajetória como artista concretista e assina o Manifesto Ruptura no qual apresenta as possibilidades de aplicação prática da arte (BARROS, 2015). Já de volta a São Paulo em 1952, começa a participar do grupo Ruptura que se tornou o marco da introdução da arte concreta no Brasil. Seus integrantes atuam profissionalmente nas áreas de desenho gráfico e industrial, paisagismo, ilustração e publicidade. A partir deste ano, Geraldo deixa de lado a fotografia e retoma seus trabalhos de gravura e desenho.

Em 1954 funda a cooperativa Unilabor junto com o Frei João Batista, ela foi uma fábrica de móveis modernos que funcionou na cidade de São Paulo, os móveis criados pela Unilabor eram exclusivamente residenciais. Geraldo era quem criava os desenhos das peças, utilizava formas geométricas simples, poucos materiais (madeira, ferro e revestimentos) e um conjunto reduzido de peças modulares (ETCHEVERRY, 2012). A cooperativa teve seu fim em 1964:

Podemos perceber que Barros é um artista plural, buscando reunir os preceitos aprendidos com o Concretismo também em outras áreas, como o design de móveis. Assim, o artista pôde unir arte e indústria, seguindo ideia de racionalidade na produção dos móveis, assim como fazia na criação das fotografias e das pinturas. (ETCHEVERRY, 2012, p.42)

Nos anos seguintes Barros retoma suas pesquisas com a arte concretista e realiza obras geométricas. Apenas em 1980, ele volta para seus estudos na fotografia e realiza a série Sobras, neste período Geraldo sofreu uma série de isquemias que prejudicou alguns de seus movimentos e precisou da ajuda de uma assistente para realizar o projeto. A série é o que sobrou de fotografias de outros trabalhos e do arquivo pessoal, onde ele criou diversas interferências nos negativos, recriando totalmente a imagem.

### 3 IMAGENS TÉCNICAS E FOTOGRAFIA ABSTRATA

A proposta do estudo é analisar a série fotográfica Fotoformas de Geraldo de Barros e como ele alcança a abstração em suas imagens. Inicialmente, é relevante que apresentemos alguns conceitos de autores importantes sobre o que é a imagem e a imagem fotográfica, além de fazer alguns questionamentos sobre a relação entre fotografia e realidade.

Apresentando um significado de forma básica, a imagem é o resultado da representação de algo ou alguém através das mais diversas técnicas como a pintura ou a fotografia. Flusser (2002) em seu livro Filosofia da Caixa Preta, explica que as imagens surgem através da vontade de se extrair duas das quatro dimensões do espaço-tempo, salvando assim apenas as dimensões planas.

Neiva Jr (1994) explica que a imagem é uma apresentação que procura ser fiel às características do objeto representado. Porém, cada imagem carrega algum significado, seja ele o mais simples possível. As imagens têm uma enorme capacidade de interpretação, e cada receptor ao analisá-la tende a interpretá-la das mais diversas formas, decodificando símbolos e conotações que já estão no subconsciente individual (FLUSSER, 2002). É importante ressaltar que as imagens são geradas das mais diversas maneiras, seja de forma ótica, refletida de um espelho, ou uma pintura feita por um artista, todas essas formas se resultam em imagens. Há vários motivos para criar uma imagem: transmitir uma ideia, arquitetar novas formas de alguma coisa ou simplesmente reproduzir algo que já existe:

A imagem cria a mais firme existência. Para que haja a imagem é preciso mais do que cores, formas e volumes; é preciso consciência. A imagem é o que resulta de um julgamento, reconhecê-la já é um modo de julgá-la. (NEIVA JR, 1994, pg.25)

Para Flusser (2002) existem dois tipos de imagens: tradicionais e técnicas. As imagens tradicionais são aquelas produzidas diretamente por um agente humano sem passar por um aparelho técnico, como um desenho ou uma pintura de um artista. Já as imagens técnicas tratam-se justamente daquelas que são produzidas

por aparelhos. “Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito.” (FLUSSER, 2002, p.13)

As imagens técnicas podem ser fixas, no caso da fotografia, ou estarem em movimento, como vemos nos filmes. Para que se tenha uma fotografia é necessário o uso de um aparelho mediador (não em todos os casos, como o fotograma) entre o fotógrafo e a imagem final. Através desse aparelho, o objeto ou o ser, que queremos representar, reflete seus raios luminosos diretamente para as superfícies sensíveis, gerando a imagem (FLUSSER, 2002). O termo caixa preta que utiliza no livro refere-se a esse aparelho que geram as imagens técnicas, e nele, tudo que é fotografado já está programado na máquina.

Desde a sua invenção, a fotografia foi vista, em sua maioria das vezes, apenas como uma representação do real. De fato, seu poder de mimese é incontestável, para Sontag (2004, p.14) “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento - e, portanto, ao poder.” Sempre houve um grande debate, sobre a relação da fotografia com a realidade. Será a fotografia um grande resultado da imparcialidade, onde o que vemos é exatamente a realidade imposta sobre nossos olhos? É justamente esse poder de representar o mundo da forma mais real possível, que durante muito tempo a fotografia foi considerada apenas como uma cópia do real, sem muito espaço para a subjetividade. O que importava era que fosse o mais igual possível ao que o olho humano vê, e a partir daí era estabelecido seu valor.

Flusser (2002, p.31) ressalta: “O fotógrafo registra tudo [...]. De maneira que o fotógrafo crê que está escolhendo livremente. Na realidade, porém, o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho”. Mas existe uma possibilidade de quebrar esse automatismo: a fotografia experimental. O fotógrafo experimental, procura novas formas de interromper o processo do aparelho e o faz de forma consciente. Esse experimentalismo na fotografia, surge por volta de

1920, e teve suas inspirações em diversos movimentos artísticos como o surrealismo, dadaísmo e construtivismo<sup>1</sup> inseridos nos movimentos de vanguardas. Com o aparecimento também das vanguardas fotográficas, se propôs uma nova forma de pensar a fotografia de maneira a se misturar com as artes plásticas. Assim, misturavam a composição clássica da imagem com os processos técnicos fotográficos como fotomontagens e fotogramas (ETCHEVERRY, 2012).

A reivindicação de muitos fotógrafos profissionais de que fazem algo totalmente distinto de simplesmente registrar a realidade é o sinal mais claro da imensa contra influência que a pintura exerceu sobre a fotografia. (SONTAG, 2004, pg.111)

Na produção experimental, os fotógrafos começaram a fazer questionamentos em relação ao mundo, deixando o tradicional belo de lado e buscando por objetos cotidianos e da natureza que antes não saltavam aos olhos. Para isso, o meio técnico precisou se adaptar às vontades do artista, o aparelho fotográfico, que antes, produzia uma concepção do mundo já predeterminada em seu código, virou um mediador entre o fotógrafo e a natureza. A visão mimética foi deixada de lado e se trouxe a subjetividade para o olhar, que questionava a estetização do cotidiano através do construtivismo, da expressividade e da abstração.

### 3.1 FOTOGRAFIA E ABSTRAÇÃO

A palavra abstração significa um afastamento da realidade, é o contrário de uma relação concreta com o mundo, o que causa na grande maioria das vezes a perda de um referente direto na imagem (AUMONT, 1993). Os fotógrafos se utilizam da abstração como uma linguagem de signos, onde o observador deve interpretá-los.

---

<sup>1</sup>O construtivismo foi um movimento estético que iniciou na Rússia, logo após a Revolução Russa de 1917. Entre os seus princípios construtivistas estava a negação de uma forma de arte “pura” e a contestação da ideia de que a arte era um elemento de criação separado do cotidiano. A arte, movida pela esperança dos novos ares do socialismo, tinha que ser elaborada por técnicas e materiais modernos e apresentar objetivos sociais. Fonte: <http://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/construtivismo-nas-artes>

O termo fotografia abstrata foi cunhado por Alfred Barr em um catálogo publicado em 1936, para a exposição *Cubism and abstract art* no MoMA no texto ele explica o que seria a fotografia abstrata e exemplifica citando os artistas Man Ray, Moholy-Nagy e Bruguère (ETCHEVERRY, 2012).

“Man Ray foi também um pioneiro na fotografia abstrata. Ele foi provavelmente o primeiro a fazer uso da técnica rayográfica para fazer composições abstratas. Ao fazer uma rayografia, nenhuma câmera é usada; objetos são colocados diretamente sobre o papel sensível que então é revelado. Com objetos como um matador de moscas, um ovo de cerzir, anéis de metal e um cacho de cabelo, Man Ray obteve composições de grande sutileza. Elas foram aclamadas pelos companheiros dadaístas de Man Ray pela sua técnica anti-“artística” e aparentemente casual, mas muitas delas são, de fato, trabalhos de arte completos diretamente relacionados com a pintura abstrata e não ultrapassados no seu medium. O húngaro Moholy-Nagy, antigo professor da Bauhaus de Dessau, foi, até sua recente mudança para Londres, um dos mais inventivos e originais mestres do fotograma, outro nome do rayograma. Francis Bruguere, um americano morando em Londres, usa a câmera na feitura de fotografias abstratas de luz caindo em papel branco dobrado ou amassado”. (BARR, 1974, p. 170, apud ETCHEVERRY, 2012, p. 132 ).

Para a criação das chamadas imagens abstratas, os artistas operavam na própria estrutura da imagem fotográfica, negando seu poder de representação e criando uma ordem plástica livre do caráter estético (COSTA; SILVA, 2004). Com esse experimentalismo moderno, a realidade passou a ser um estímulo da criação e a partir dela, o fotógrafo a reduzia em linhas e formas causando a abstração.

Mas esse conceito de fotografia abstrata ainda é bastante dúbio entre os autores. Arlindo Machado (1984) em seu livro *A Ilusão Especular* defende a ideia de que é impossível existir uma fotografia abstrata já que para que ela exista, se faz necessário que exista um referente diante da objetiva, para que reflita os raios luminosos que incidem sobre ele. O autor cita José Oiticica Filho, fotógrafo também membro do FCCB, e fala que a sua ideia de fazer fotografias abstratas é equivocada. Para ele, o ato da abstração se dá antes da tomada da fotografia, e a imagem final nada mais é do que apenas um ilusionismo do real.

Imagem 1 — Forma 12, 1955, José Oiticica Filho



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/jose-oiticica-filho-forma-12>

Também acrescenta que, o signo fotográfico é motivado e arbitrário. Ao ser motivado ele volta à questão: para que se tenha uma fotografia, necessariamente precisa estar diante da objetiva algum objeto. E arbitrário, porque essa luz que reflete para a câmera é codificada pelo recorte, perspectiva, campo focal e todos os outros elementos possíveis de manipulação da imagem. Com isso, conclui-se que existe um referente, ele apenas está codificado pela câmera.

Rosalind Krauss (2004), também é contrária a existência de uma fotografia abstrata, para ela, apesar de não identificarmos qual o referente logo à primeira vista, há sempre um referente na fotografia. Ela cita o isto é/isto foi analisado por Barthes para embasar essa ideia de que a fotografia sempre será de alguma coisa e declara: “Esta fotografia não é a demonstração das condições abstratas da visão. Ela o é de algo, é a marca documental daquela coisa que foi registrada fotoquimicamente na película, [...]. Não pode livrar-se desta condição. (2004, p. 231, trad. nossa)”.

Apesar da fotografia ser um índice de luz, a fotografia abstrata carrega uma simbologia maior. Barbara Savedoff (2010) faz um comparativo entre a pintura abstrata e a fotografia abstrata: o primeiro é um termo amplo que engloba vários estilos desde as pinturas cubistas até as não figurações, já o segundo se refere à algo mais fechado - são imagens que “ênfatizam a composição formal, linha e textura, em vez da apresentação de qualquer objeto facilmente reconhecível” (p.19).

O fato de a fotografia ser sempre de algo, não tira seu poder de abstração, para Savedoff (2010) isso a torna mais interessante, pois damos mais atenção à imagem quando tentamos descobrir o que foi fotografado. Quando temos uma composição que foi reduzida em apenas linhas e formas, sabemos que elas são de algum objeto, portanto é um registro do real, mas também é abstrato porque não conseguimos identificá-los, apesar de ali estarem.

O fotógrafo Paul Strand é citado como exemplo de fotografia abstrata. Nas obras dele, “as composições abstratas são sustentadas por pedaços do mundo: pedras, janelas, paredes, plantas” (SAVEDOFF, 2010, p. 121, trad. nossa). E é isso que a atribui a beleza, o fato de sabermos que é alguma coisa e tentarmos descobrir, nos faz observarmos muito mais fundo a imagem. A fotografia não pode limitar o assunto fotografado em apenas um registro mimético.

Imagem 2 — Abstração, tigelas, Twin Lakes, Connecticut, 1916



Fonte: <https://www.ideelart.com/magazine/paul-strand-photography>

A fotografia abstrata é isso: sabemos que ela representa a luz de algum objeto, mas ele é transformado, é reduzido a um jogo de luz e sombra, forma e linha, que faz com que o espectador da imagem a interprete conforme as suas vivências, tentando identificar um referente ou não.

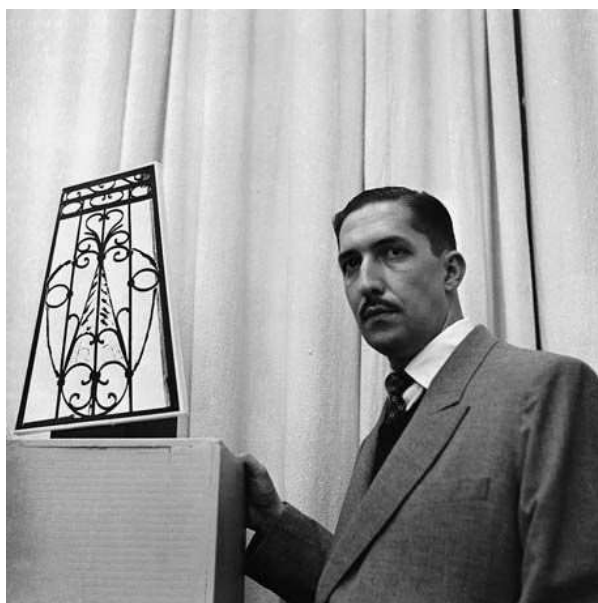


#### 4 SÉRIE FOTOFORMAS

As fotografias de Fotoformas, exposição realizada por Geraldo em 1950 no Masp, marcaram um avanço da fotografia brasileira e um marco na carreira do artista. A presença de técnicas diferentes e as composições com diversas formas e referentes que não conseguimos identificar, refletem diretamente nos experimentos de Man Ray, anos antes. Por usarem a mesma técnica, pode-se pensar que Geraldo se inspirou em Ray, mas ele não o conhecia e só fora descobrir seus trabalhos anos depois que Fotoformas já existia (BURBANO in BARROS, 2015).

Geraldo nunca comentou o porquê do nome Fotoformas, mas analisando seu trabalho, é possível compreender que ele, através da não-figuração de suas imagens, queria que a luz fosse captada através das formas dos objetos e não os objetos em si (BARROS, 2006). Também podemos entender a série analisando o título fotoforma: forma da luz.

Imagem 3 — Autorretrato. Geraldo de Barros ao lado da obra Máscara africana (1949), na exposição Fotoforma, Masp, janeiro de 1951



Fonte: <https://blogdoims.com.br/verdadeira-so-a-arte-concreta/>

É importante ressaltar que Geraldo nunca viu a fotografia como forma de representar o real, e fazia tudo ao contrário do que dizia no manual da sua Rolleiflex

sobre como tirar uma boa fotografia. Lá, dava-se dicas para que a foto saísse boa como: não fotografar contra a luz e não sobrepor duas fotos no mesmo negativo, mas ele fazia o que não era para fazer de propósito, a criatividade dele nascia quando quebrava as regras (BARROS, 2015).

Em algumas das imagens na série, é possível ver o poder de abstração do artista, a intenção dele não era de captar o referente tal e qual ele é, mas de capturar a essência desse referente e revelar suas formas. Em um dos textos no livro *Fotoformas*, é comentado que Geraldo atacava as características realistas da fotografia, e usava o próprio aparelho fotográfico para trazer essa discussão (PERES in BARROS, 2006), além de realizar intervenções no processo tradicional que era de fotografar/ampliar/revelar.

Suas experimentações nessas fotografias foram diversas, as fazia direto na câmera e realizava interferências no negativo. Fabiana de Barros (2015), filha do artista, comenta que com a câmera, Geraldo fazia várias exposições em uma única tomada, nesse processo, ele pensava em como queria o resultado final da imagem, mentalizava em sua cabeça enquanto realizava as exposições e girava a câmera para mudar as perspectivas. Já no negativo, soltava ainda mais sua criatividade, fazia recortes no negativo e realizava montagens, desenhava neles através de riscos com ponta seca e com nanquim:

Partindo de imagens captadas da natureza, Geraldo de Barros transgredia a realidade da cena fotografada através de inúmeras intervenções. Múltiplas exposições em uma mesma chapa, recortes, superposições e desenhos executados diretamente sobre o negativo, montagens fotográficas, cortes nas cópias já prontas, enfim, procedimentos que denotavam sua vontade de criar uma ordem autônoma para a fotografia". (COSTA e SILVA, 2004, p. 43)

Imagem 4 — Abstrato [série Fotoforma], São Paulo-SP, 1949 [superposição de imagens no negativo]



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra53278/abstrato-serie-fotoforma-estacao-da-luz-saopaulo-sp>

Imagem 5 — A Menina do Sapato, 1949 [ponta-seca e nanquim sobre negativo]



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28788/a-menina-do-sapato>

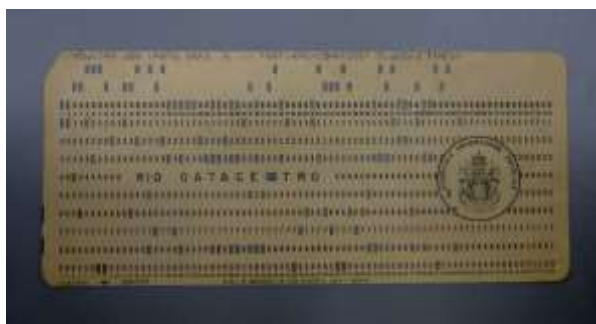
Geraldo, por causa de suas experimentações, assimilava a fotografia à gravura, e trazia as questões sobre a reprodutibilidade da obra em seus trabalhos. A

“aura”, conceito proposto por Walter Benjamin (1955), da maioria de suas fotografias era preservada, já que algumas das técnicas usadas impedia a reprodução da imagem. Além das interferências direto da câmera, já comentadas acima, os fotogramas realizados também não conseguiam ser reproduzidos.

Geraldo produziu alguns fotogramas para sua série, e são as imagens que mais o caracterizam. Essas fotografias apesar de serem criadas a partir de um referente real, qualquer resquício dele nada mais é que apenas linhas e formas (HERKENHOFF in BARROS, 2006). É uma busca pela percepção da construção abstrata declarando a abstração como uma oposição à fotografia realista.

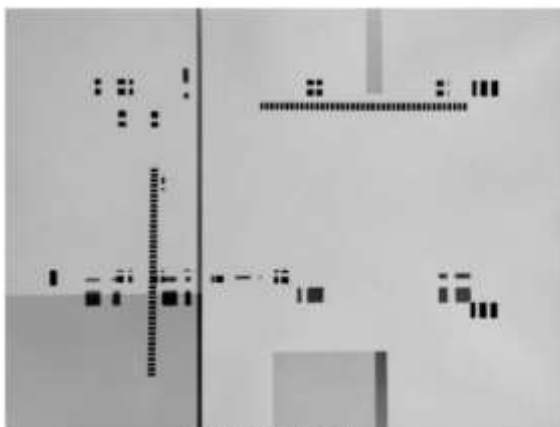
E há também uma outra forma que Barros utilizava para criar suas fotografias: através de cartões perfurados. Esses cartões continham a informação digital dos primeiros computadores, essa informação era representada pela presença ou ausência de furos em posições predefinidas. Era bastante usado em bancos, e como Geraldo trabalhou um período como bancário, mais uma vez ele usou de sua criatividade para criar. Esses cartões funcionavam como um negativo, ele o colocava no revelador e expunha o papel diversas vezes enquanto ia virando o cartão e criando sua composição (BURBANO in BARROS, 2015).

Imagem 6 — Exemplo de cartão perfurado



Fonte: sites.unoeste.br/

Imagem 7 — Fotoformas, 1949 (feita com o cartão perfurado)



Fotoformas © Gerardo de Barros

Fonte: BARROS (2006)

## 5 TÉCNICAS UTILIZADAS: MÚLTIPLA EXPOSIÇÃO, FOTOMONTAGEM, FOTOGRAMAS

Na série Fotoformas de Geraldo de Barros, podemos observar diversas técnicas que ele utilizou para criar as suas fotografias, desde o próprio fotograma à intervenções direto sobre o negativo criando desenhos. Neste capítulo, mostraremos as técnicas nas quais ele alcançou um resultado abstrato em suas composições.

### 5.1 MÚLTIPLA EXPOSIÇÃO

Esta técnica consiste em fazer duas ou várias exposições em um mesmo fotograma. Inicialmente as câmeras analógicas permitiam que fotos fossem sobrepostas em um único negativo, mas com o tempo, esse recurso foi tirado das primeiras câmeras compactas automáticas para evitar que as pessoas fizessem isso sem querer. Até então, considerado por muitos um erro gravíssimo, diversos fotógrafos experimentaram essa possibilidade para criar composições mais artísticas.

Durante o período do modernismo e futurismo, várias obras com essa técnica começaram a aparecer. No Futurismo<sup>2</sup> as obras criadas a partir da múltipla exposição geralmente eram para indicar o movimento ou para fazer uma crítica sobre a noção do eu, que estava sendo bastante discutido desde a disseminação das teorias de Sigmund Freud. Em 1932 a fotógrafa Wanda Wulz (1903-1984) criou a composição *O gato e eu* onde aludia a uma outra personalidade sua, seu rosto se fundia com a figura de um gato, metamorfoseando-se.

---

<sup>2</sup>O futurismo é um dos movimentos artísticos de vanguarda ocorridos na Europa do início do século XX. Ele surgiu em 1909, com a publicação do Manifesto futurista, de Filippo Tommaso Marinetti, em um contexto de tensão política entre as grandes potências que antecedeu a Primeira Guerra Mundial. O antitradicionalismo e o culto à guerra e à velocidade são características do período. Fonte: <https://mundoeducacao.uol.com.br/artes/futurismo.htm>

Imagem 8 — “O gato e eu” 1932



Fonte: <https://www.barnebys.com/auctions/lot/wanda-wulz-1903-1984-io-gatto-cat-and-i-rxwa9tqlr>

No modernismo o uso da técnica procurava realçar as linhas e formas e causar a abstração da imagem. German Lorca<sup>3</sup> foi um grande representante do modernismo no Brasil, em suas composições ele debate o conceito de fotografia relacionado ao registro mimético. Nesta imagem, ele registra o crescimento da cidade de São Paulo, mas procura com a dupla exposição ressaltar as formas dos prédios.

---

<sup>3</sup>German Lorca (São Paulo, São Paulo, 1922 - idem, 2021). Fotógrafo. Lorca cria imagens poéticas de São Paulo, ao mesclar registros fotográficos de um momento de intensa modernização da cidade com experimentações dadaístas e surrealistas, elevando a fotografia a um status artístico ainda inédito na época. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21819/german-lorca>

Imagem 9 — Cidade Crescendo - Dupla Exposição no Negativo, São Paulo SP, 1960



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28984/cidade-crescendo-dupla-exposicao-nonegativo-sao-paulo-sp>

## 5.2 FOTOMONTAGEM

A fotomontagem é uma técnica antiga que se tem registro desde 1840, consiste em criar uma imagem fotográfica a partir da união de outras fotografias. (MARINHO, 2020). Existem diversos processos para criar essas imagens, entre eles: a colagem propriamente dita de imagens recortadas, e a montagem com negativos recortados prensados entre duas placas de vidro:

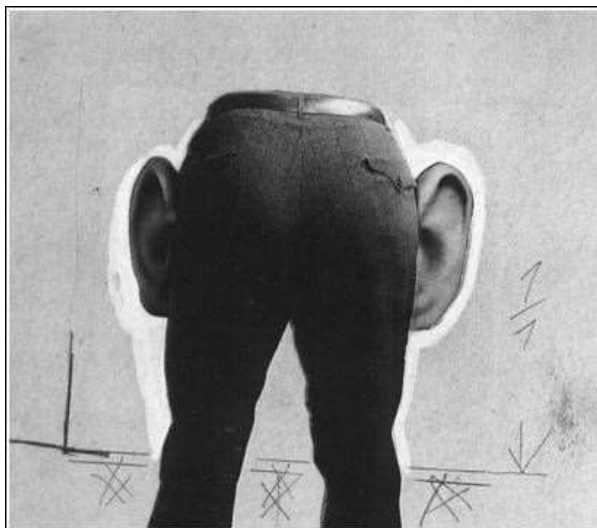
O termo, como conhecemos hoje, foi inventado depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando os dadaístas de Berlim necessitaram de um novo nome para designar a técnica que utilizava fotografias em suas obras. Os dadaístas relacionavam o método de compor com recortes pré-fabricados a profissões das ciências exatas, como engenheiro ou mecânico. O objetivo dessas experimentações era unir fotografias, não importando a autoria, em uma nova composição. (SILVA, 2014, p.27)

Foi no século XX que o conceito de fotomontagem foi associado aos movimentos artísticos de vanguardas, onde o objetivo era realizar críticas e dar espaço ao diálogo perante as diversas formas de percepções sobre a vida e a urbanização das cidades (SILVA, 2014). Duas vanguardas se destacam: dadaísta e surrealista, a primeira utilizava a fotomontagem como uma forma de negar a estética burguesa imposta sobre a fotografia e mostrar que ela pode ser um produto da



massa passível de reprodução. E a segunda, era focada na construção de cenários irreais, onde a percepção do mundo real era deturpada.

Imagem 10 — John Heartfield. Fotomontagem dadá. 1920



Fonte: <http://www.caleidoscopio.art.br/>

Imagem 11 — Max Ernst. Fotomontagem Surrealista. 1920



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8XYK4B-Max-Ernst-O-rouxinol-chin%C3%AAs>

No Brasil, já era comum, desde o século XIX, as fotomontagens de retratos e paisagens nos cartes-de-visite<sup>4</sup>. No século XX, com o nascimento do modernismo, vemos novas experimentações com a fotomontagem dentro dos fotoclubes. Gertrudes Altschul<sup>5</sup> foi uma das primeiras mulheres como membro do FCCB, em suas imagens ela explora a arquitetura e dilui o referente enfatizando as formas.

Na fotomontagem *Composição* de 1957, Gertrudes compõe em uma única imagem três edifícios em ângulos diferentes e os organiza de maneira que aparece um triângulo no centro. Na obra, a geometrização é uma das primeiras coisas que salta aos olhos, seguida por um sentimento de confusão criado pelos ângulos inusitados dos prédios.

Imagem 12 — *Composição*, 1957



Fonte: <https://cultura.estadao.com.br/fotos/artes,masp-mostra-olhar-moderno-de-gertrudesaltschul,1192579>

---

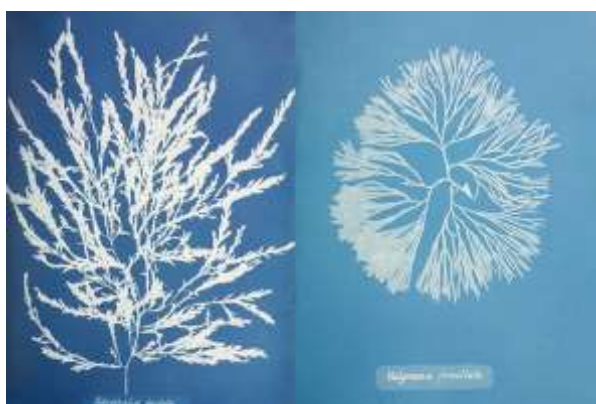
<sup>4</sup>Formato de apresentação de fotografias inventado pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) em 1854 e assim denominado em virtude de seu tamanho reduzido (apresentava uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm). Fonte: [enciclopedia.itaucultural.org.br/](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/)

<sup>5</sup>Martha Gertrud Altschul (Alemanha, 1904 – São Paulo, São Paulo, 1962). Fotógrafa. Uma das primeiras mulheres a trabalhar com fotografia e ter sua produção reconhecida no Brasil. Fonte: [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/)

### 5.3 FOTOGRAMA

Com o avanço dos estudos pela abstração certos fotógrafos começaram a negar o uso do aparelho fotográfico para a criação de suas imagens, para isso eles expunham os papéis fotográficos diretamente à luz e em seguida os revelavam. O princípio do fotograma já era conhecido desde o século XIX, pelos pioneiros da fotografia e ao longo da história já recebeu diversos nomes como “heliografia” por Niépce, “desenhos fotogênicos” por Talbot e o mais recente “rayograma” por Man Ray (MONFORTE, 1996). É interessante lembrar também da botânica Anna Atkins (1799-1871), ela foi a primeira pessoa a publicar um livro ilustrado com fotografias: *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843). Escrito a mão, ela também se utilizou da Cianotipia e trouxe em seu livro mais de 300 imagens feitas com a técnica, para a documentação das algas britânicas.

Imagem 13 — Imagens do livro de Anna Atkins: *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* – 1843.



Fonte: <https://www.fundacaostickel.org.br/>

Por volta de 1920, com Man Ray (1890-1976) e László Moholy-Nagy (1895-1946), o fotograma popularizou e caracterizou-se como um novo meio de produzir fotografias, surgindo também novos questionamentos sobre a representação. Se tornou uma pesquisa para caracterizar a imagem “como forma autônoma de existência estética” (COSTA;SILVA, 2004, p. 86). Por um período o fotograma não foi considerado uma experiência legítima de fotografia por críticos conservadores, os que defendiam isso alegavam que para ser uma fotografia autêntica deveria ser feita

por um aparelho fotográfico. Mas o fotograma vai muito além, para Costa e Silva “a técnica não pode ser vista como base definidora que enclausura a expressão artística” (2004, p.87), criar um fotograma é materializar o contato físico sobre a imagem, é fazer uma alusão à sua própria realidade.

Ray e Moholy-Nagy fizeram diversos experimentos com os fotogramas, suas imagens trazem a forma de diversos objetos do cotidiano como pentes, papéis recortados e peneiras. Transformados em um único plano esses objetos se tornam instigantes a quem observa, “são limites difusos entre a representação e a existência mesma dos objetos” (COSTA;SILVA, 2004, p.88).

Dubois (2001, p. 70) define o fotograma como uma “impressão luminosa por contato” onde realiza a definição mínima da fotografia. Assim, essa técnica não carrega a proposta de ser semelhante, de ser uma reprodução fiel, mas sim de se afastar de qualquer menção sobre a mimese realista. O fotograma, então, se torna livre das potencialidades que estão inscritas no aparelho comentadas por Flusser (2002), mas apesar de toda abstração, é preciso ainda de objetos referentes para a criação de linhas e formas, mesmo que seja impossível reconhecê-los. O resultado da técnica se reduz a sombra e luz, que camufla o real garantindo ao fotograma grande poder de abstração.

Imagem 14 — Rayograma - Man Ray



Fonte: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/283277>

Imagem 15 — Fotograma - László Moholy-Nagy



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/353462270738821261/>

No Brasil, essa técnica foi bastante utilizada por alguns dos fotógrafos membros do FCCB, já que a fotografia moderna os libertava da técnica tradicional

do ato fotográfico. Porém a maioria deles usava o fotograma como forma de se especializar no laboratório e assim que conseguiam imagens satisfatórias voltavam ao aparelho e a técnica tradicional. Não tinham a mesma intenção que os fotógrafos vanguardistas de transformar a estética fotográfica, os únicos que se libertaram da especialização e utilizaram como uma ferramenta de experimentação foram José Oiticica Filho (1906-1964) e o próprio Geraldo de Barros.

## 6 FOTOFORMAS SEGUNDO A LINGUAGEM VISUAL

Grande parte das fotografias da série Fotoforma, podem ser classificadas como composições abstratas, onde se perde a referência dos objetos reais. Nessas imagens o que prevalece para a leitura das mesmas é o conjunto das formas e das linhas que possuem significados diferentes dependendo de como aparecem, e para entender melhor essas composições, é importante conhecer os conceitos da linguagem visual, e entender o que seus elementos transmitem.

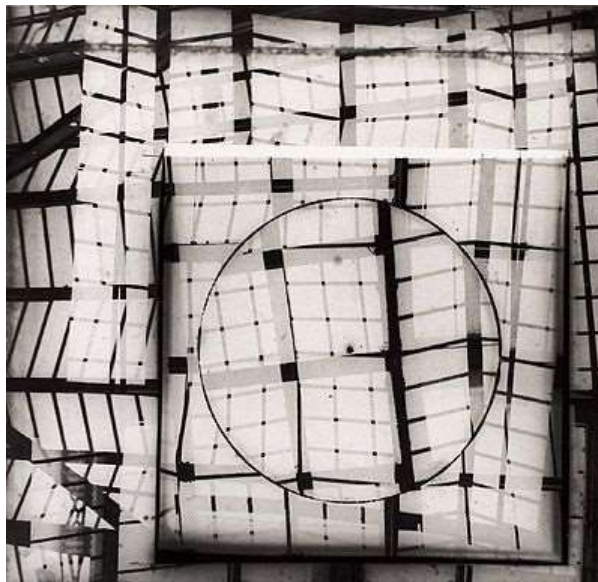
Inicialmente, é importante destacar os elementos básicos da linguagem visual: ponto, linha, forma, direção, cor, tom, textura, dimensão, escala e movimento. Segundo Dondis, “para analisar e compreender a estrutura total de uma linguagem visual, é conveniente concentrar-se nos elementos visuais individuais, um por um, para um conhecimento mais aprofundado de suas qualidades específicas.” (1997 p.53). Portanto:

- Ponto: unidade mais simples e mínima;
- Linha: conjunto de pontos, possibilita novas formas;
- Forma: são as três formas básicas (quadrado, círculo, triângulo);
- Direção: movimento das formas básicas, trazem ou não sentimento de equilíbrio;
- Cor: elemento que carrega significado e emoção;
- Tom: se forma pela luz e a ausência da mesma;
- Textura: transmite de forma visual as características táteis;
- Dimensão: perspectiva e profundidade;
- Escala: relação espacial entre objetos;
- Movimento: relacionado a leitura da imagem.

Esses são os elementos básicos que quando combinados em uma composição se harmonizam, de forma a tornar uma imagem leve, ou se contrastam criando ritmo à leitura. Quando vemos uma imagem, nós identificamos seus elementos e os interpretamos de maneira subjetiva própria de cada ser, mas

também os entendemos de uma maneira que é inerente ao ser humano. É o que veremos nas imagens a seguir de Geraldo de Barros:

Imagem 16 — Fotoforma, Estação da Luz, São Paulo, 1950



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61241/fotoforma-estacao-da-luz-sao-paulo-sp>

Nesta composição (imagem 16) há um emaranhado de formas, linhas, e pontos, todo esse conjunto de elementos causa uma tensão na imagem, esse contraste entre formas aguçada a leitura através de um efeito dramático. As linhas diagonais colaboram para o sentimento de inquietude, o círculo em destaque acompanhado do quadrado logo atrás, faz com que a imagem pese para o lado inferior direito.



Imagem 17 — Fotoforma, São Paulo, 1950



Fonte: BARROS (2006)

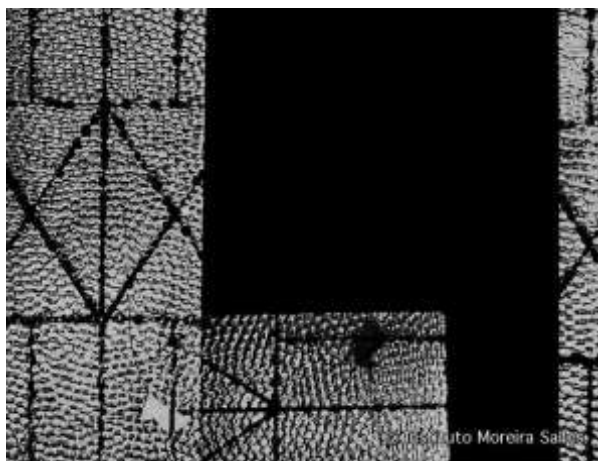
Imagem 18 — Pampulha, Belo Horizonte, 1951



Fonte: BARROS (2006)

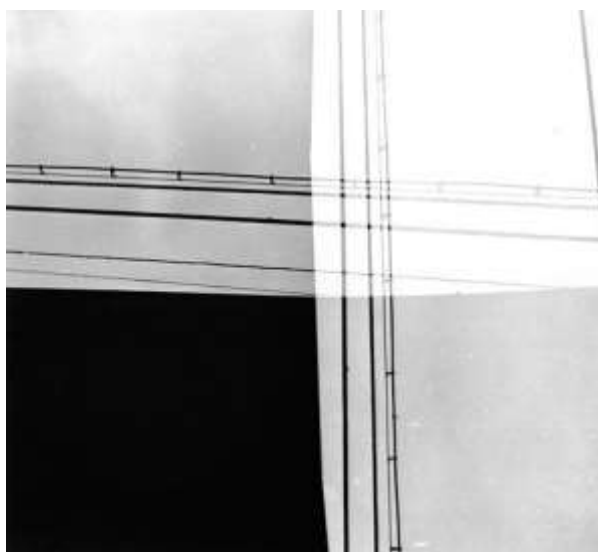
Nestas duas composições podemos ressaltar a questão sobre o equilíbrio, na primeira imagem vemos a utilização de linhas retas verticais e horizontais que trazem ritmo de forma linear a imagem, apesar de ter pequenas linhas nas diagonais, elas não interferem na leitura por causa de seu tamanho, é uma composição harmoniosa. Na imagem 18, temos também a presença de linhas mas, nesse caso, elas não são retas e lineares, não enxergamos seu começo e nem seu fim, são linhas emaranhadas que nos fazem sair do estado de relaxamento que a outra composição nos coloca, nos desorienta.

Imagem 19 — Abstração, São Paulo, 1949



Fonte: BARROS (2006)

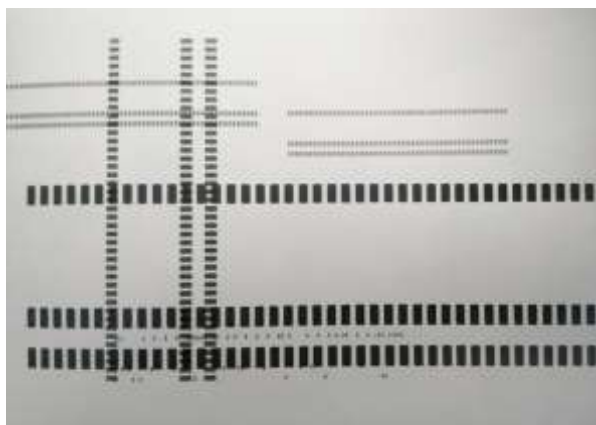
Imagem 20 — Fotoforma, São Paulo, 1950



Fonte: BARROS (2006)

O tom é outro fator importante ao se analisar uma imagem, nestas duas composições podemos observar como ele se transforma. O tom escuro pesa mais que o claro, nestas imagens a parte preta é enviada para trás, como se estivesse em segundo plano, o tom claro salta para frente como se fosse leve. Na imagem 20 vemos a distribuição do peso de forma interessante, parece que temos três níveis onde os tons mais claros vão se sobrepondo ao tom mais escuro.

Imagem 21 — Fotoforma, São Paulo, 1949



Fonte: BARROS (2006)

Uma imagem equilibrada não significa que ela é simétrica, podemos balancear o equilíbrio a partir da maneira como lemos uma imagem - da esquerda para a direita - assim elementos colocados na esquerda pesam menos do que colocados na direita, da mesma forma que o tom escuro pesa mais que o claro. Nesta composição os elementos não estão simétricos, mas estão equilibrados, pois há uma concentração maior no canto inferior esquerdo. E vemos também a capacidade da unidade mínima, o ponto, se ligando e criando a sensação de direção, que leva os olhos a correr a imagem.

## 7 PRODUÇÃO AUTORAL: GEOMETRIA SUBJETIVA

A partir do estudo sobre o trabalho abstrato de Geraldo de Barros, desenvolveu-se a produção de uma série fotográfica com a proposta de ser feita através das técnicas por ele utilizadas e nas mesmas características do período modernista. Primeiramente, houve um estudo sobre o trabalho utilizado como inspiração, para que fosse possível compreender como o fotógrafo manuseou os elementos para criar as composições de suas imagens.

Após, houve um planejamento das imagens a serem feitas, dos materiais utilizados e dos lugares que poderiam ser propícios para a captura. Com todo o planejamento em mãos, começou-se em primeiro lugar a captura das imagens que iriam ser utilizadas para a criação a partir da montagem com os negativos. As fotografias foram tiradas com a câmera analógica Nikon FM10, com dois filmes de 24 poses cada um.

Com os filmes revelados e os objetos a serem usados separados, se deu início a criação das imagens a partir das técnicas do fotograma e da montagem com os negativos. Inicialmente foram feitos os fotogramas, que são as imagens criadas sem a utilização da câmera, onde os objetos selecionados são expostos em cima do papel fotográfico, segue roteiro de criação:

- 1 Fazer teste com a ampliador para ver quantos segundos eram necessários para expor o papel.

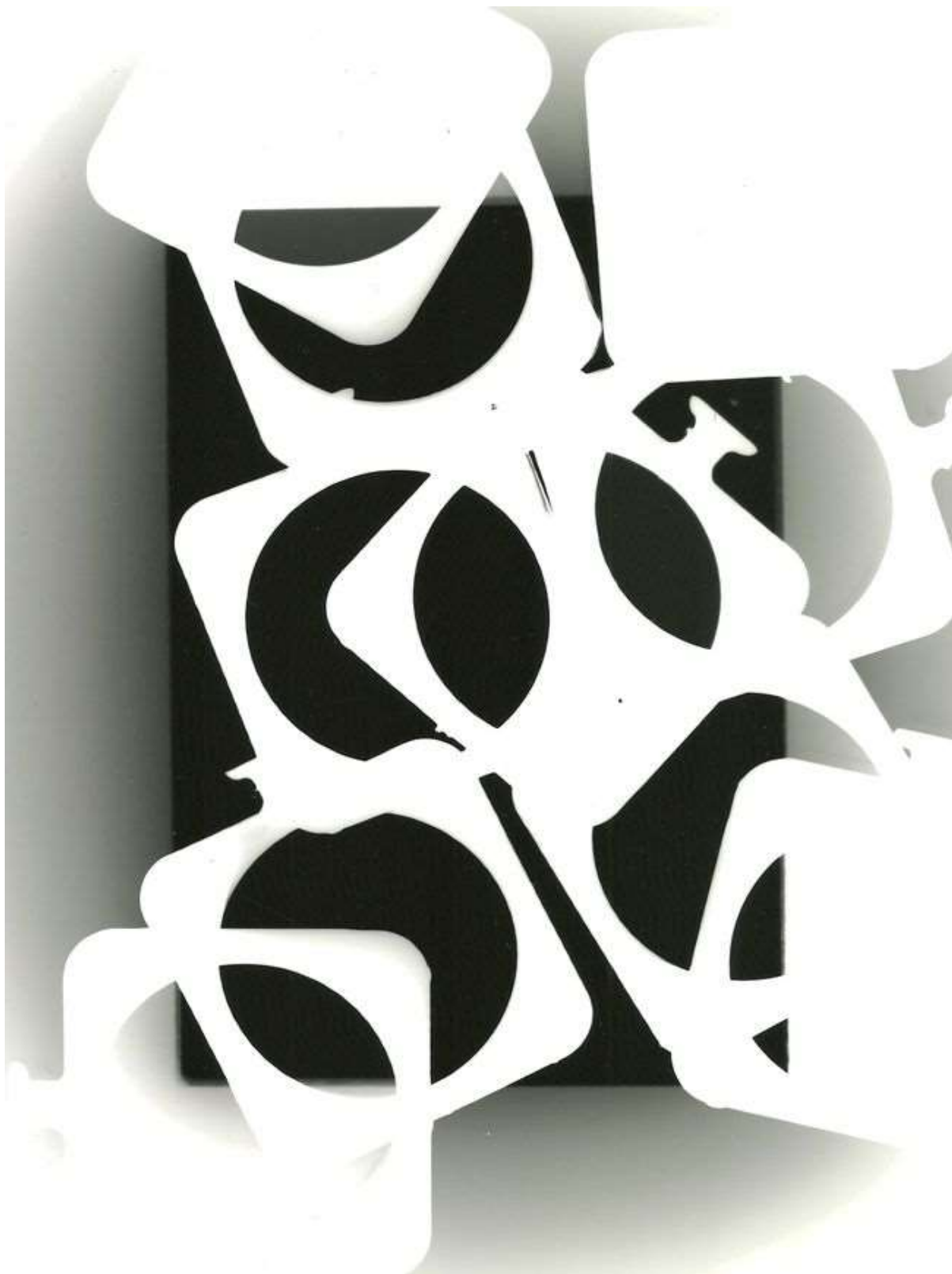
- 2 Fazer teste de objetos para identificar quais ficariam translúcidos e quais não deixariam a luz passar para criar assim composições com faixas de tons e não somente preto e branco.

- 3 Após todos os testes se deu início à criação dos fotogramas, ao todo são nove composições que partem de imagens abstratas em que parcialmente consegue-se identificar o referente para imagens em que ele se perde totalmente, além de ter imagens com diferentes variações tonais.

Com os fotogramas prontos, se iniciou a seleção dos negativos para as fotomontagens. Na captura, já foram pensadas em como essas imagens poderiam ser sobrepostas, o que facilitou o processo na hora da ampliação. Com eles escolhidos, o processo de ampliação seguiu como o normal - ampliação e revelação. Ao final, teve-se sete montagens.

**GEOMETRIA SUBJETIVA**

Figura 1 — Fotograma 1



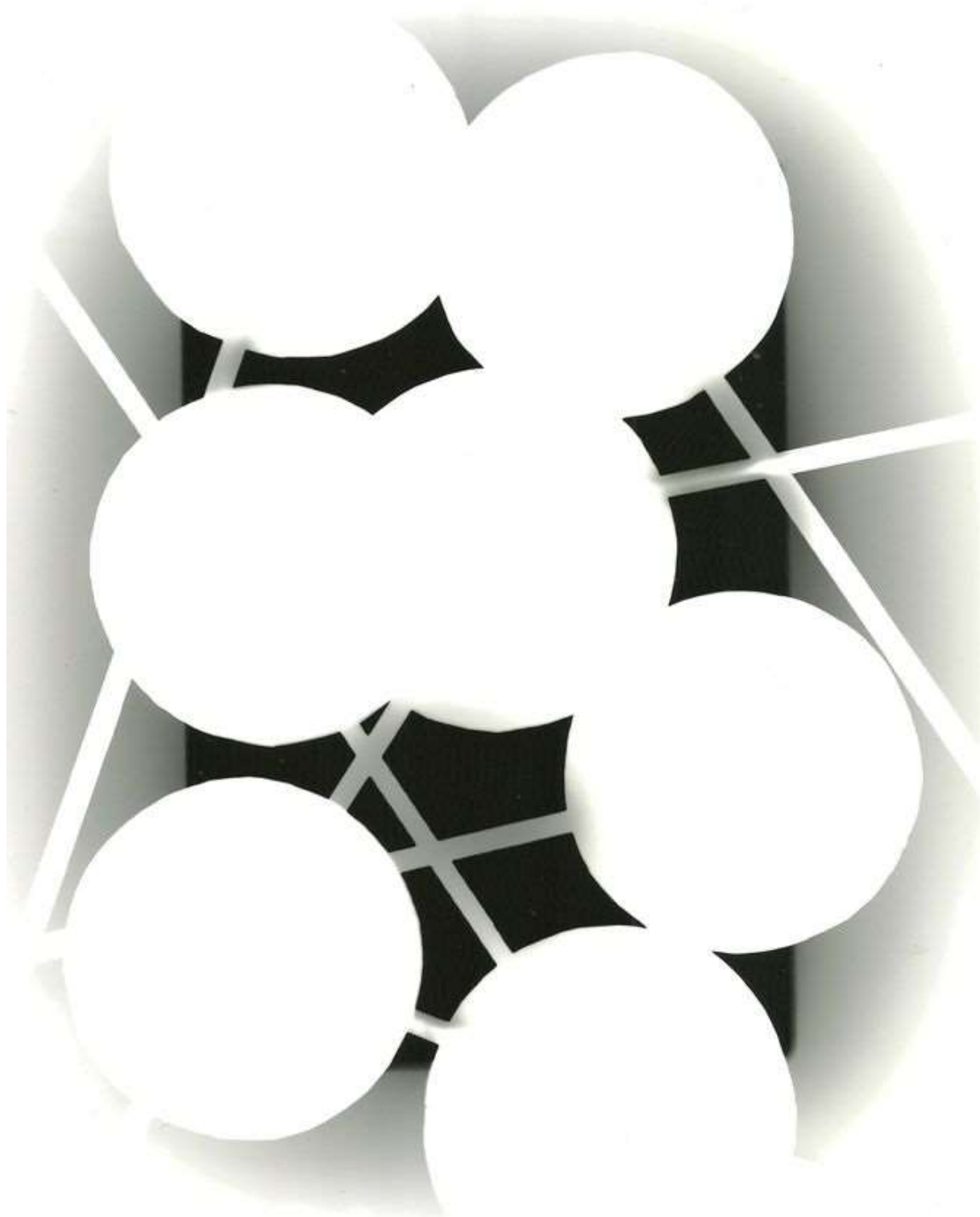
Fonte: Autoria Própria

Figura 2 — Fotograma 2



Fonte: Autoria Própria

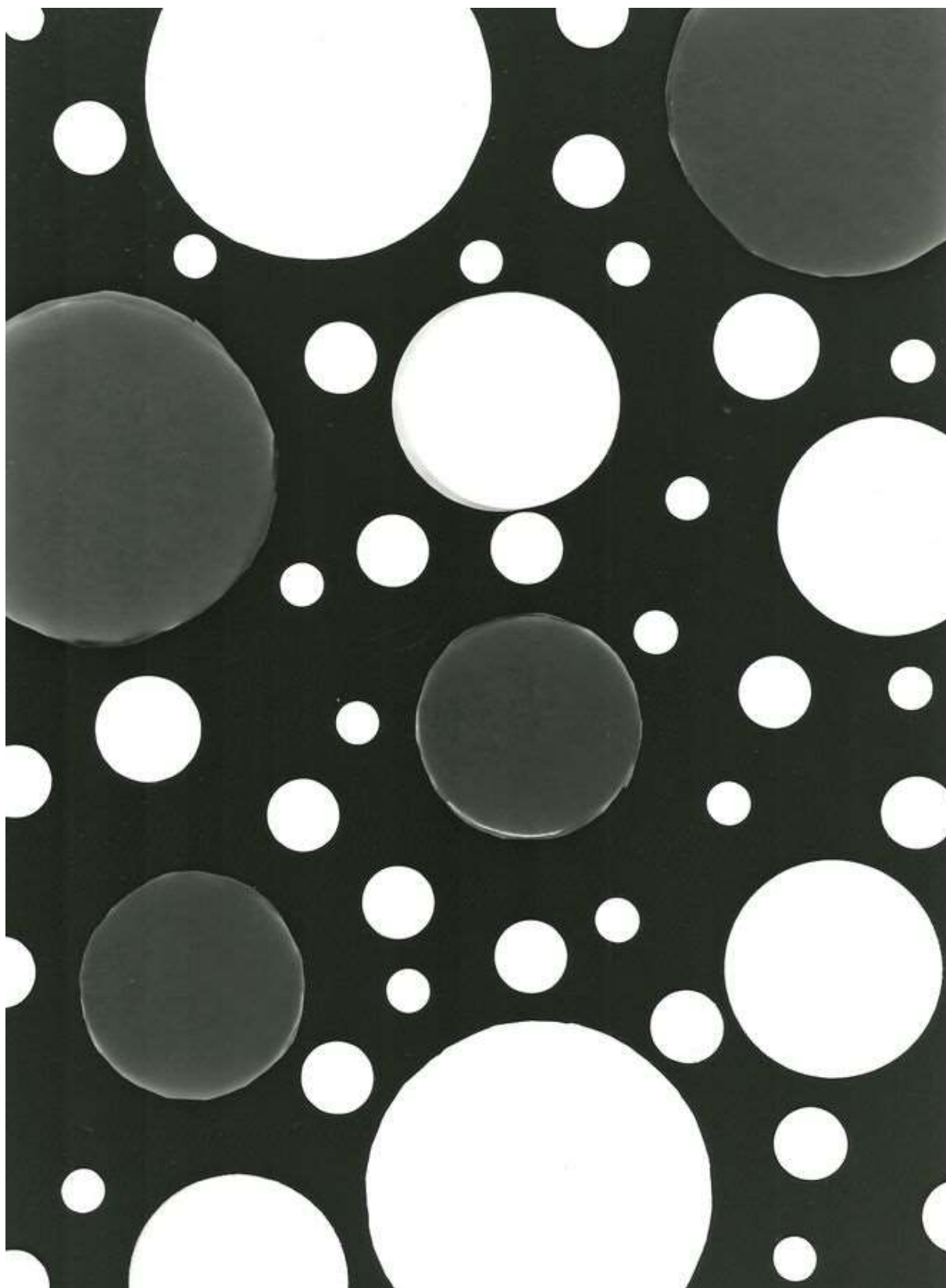
Figura 3 — Fotograma 3



Fonte: Autoria Própria

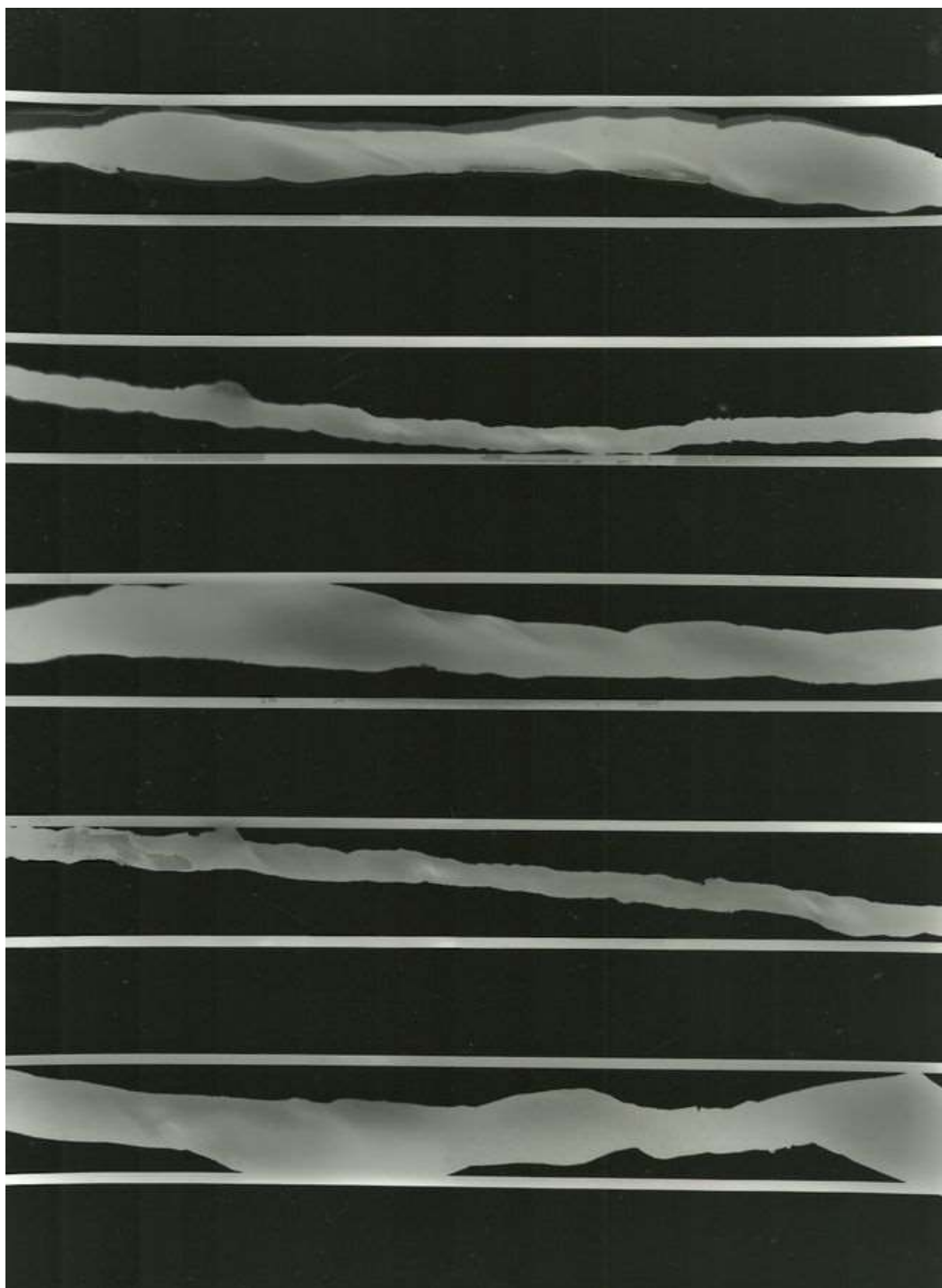


Figura 4 — Fotograma 4



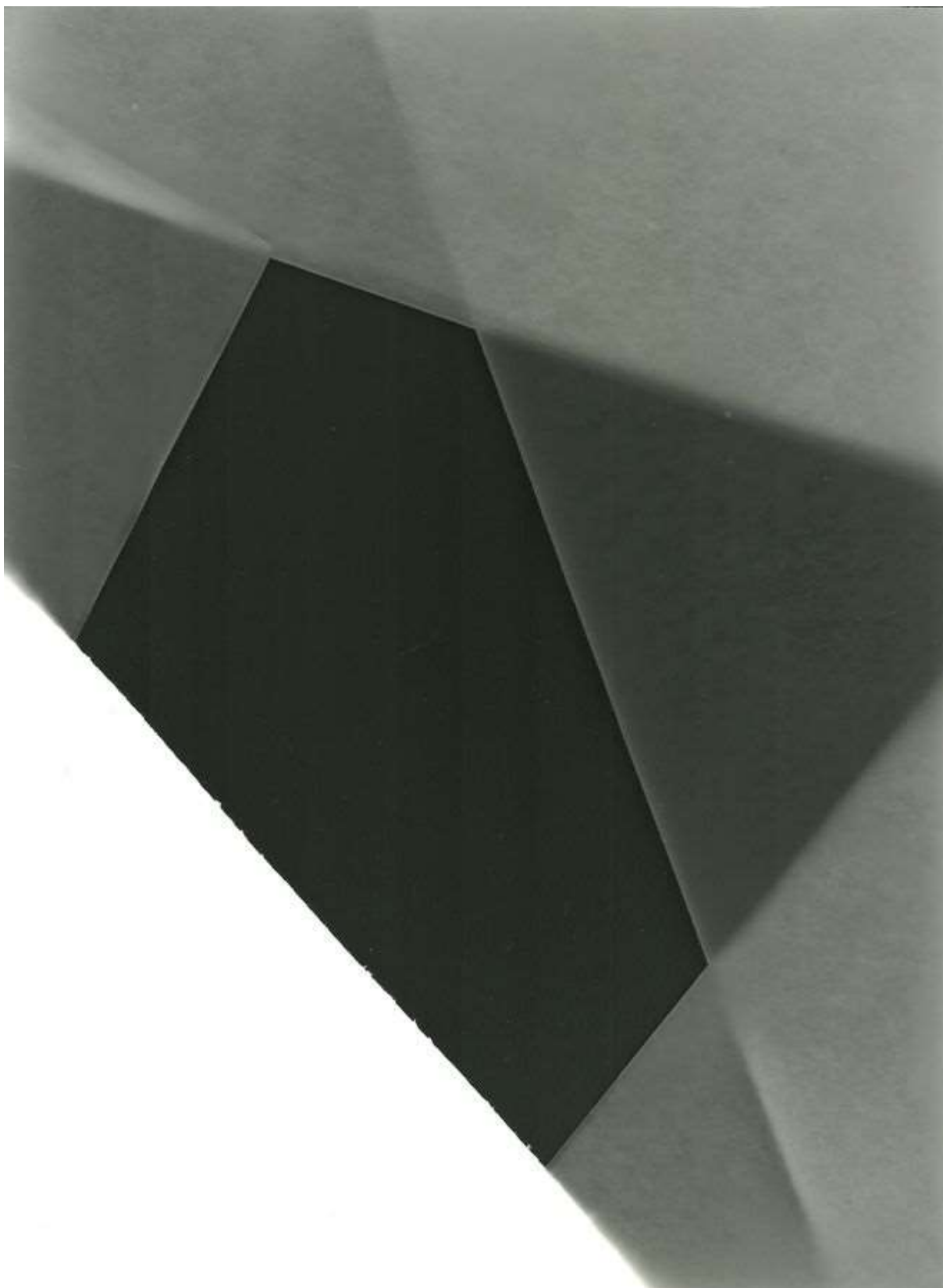
Fonte: Autoria Própria

Figura 5 — Fotograma 5



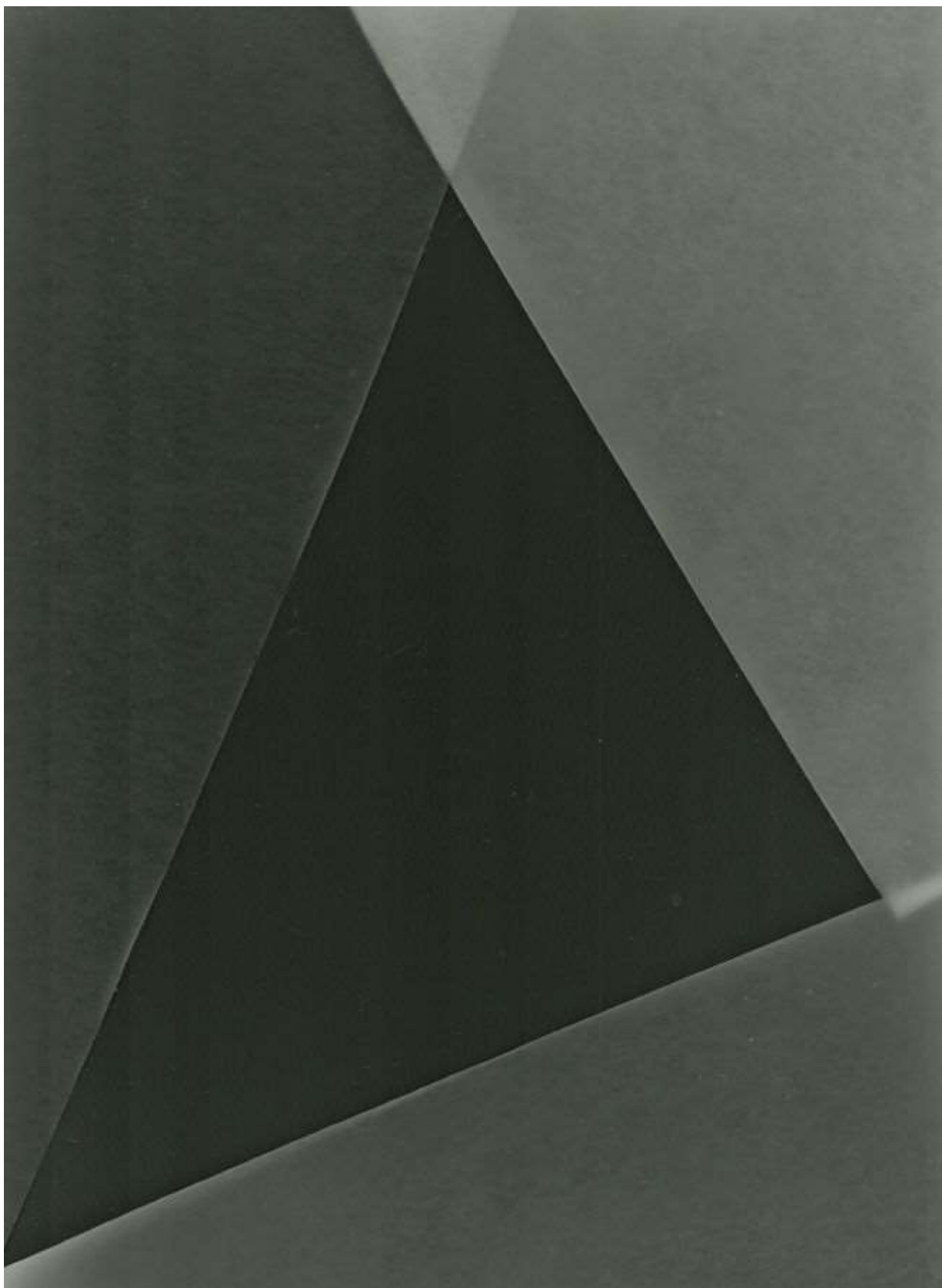
Fonte: Autoria Própria

Figura 6 — Fotograma 6



Fonte: Autoria Própria

Figura 7 — Fotograma 7



Fonte: Autoria Própria

Figura 8 — Fotograma 8



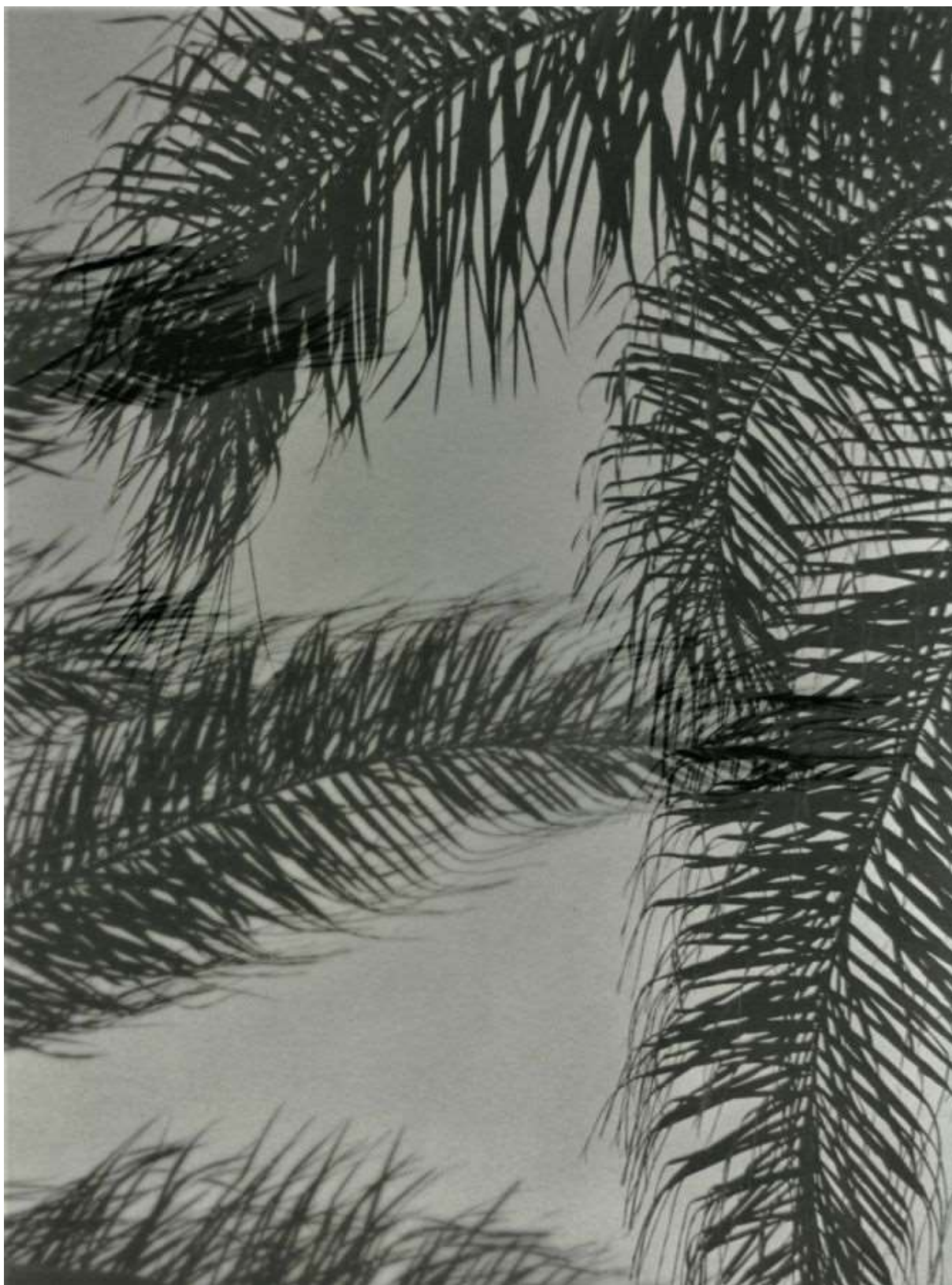
Fonte: Autoria Própria

Figura 9 — Fotograma 9



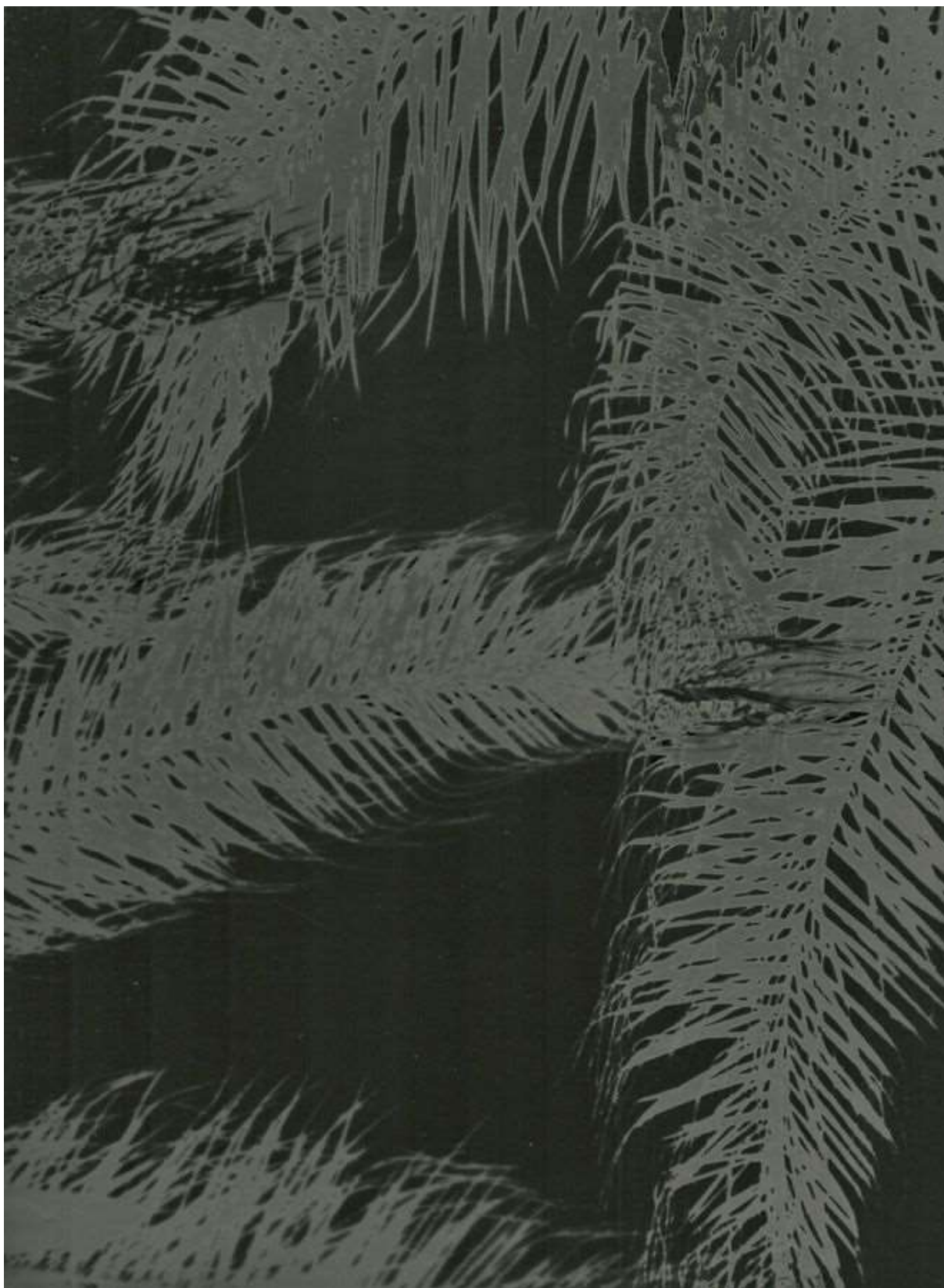
Fonte: Autoria Própria

Figura 10 — Fotomontagem 1



Fonte: Autoria Própria

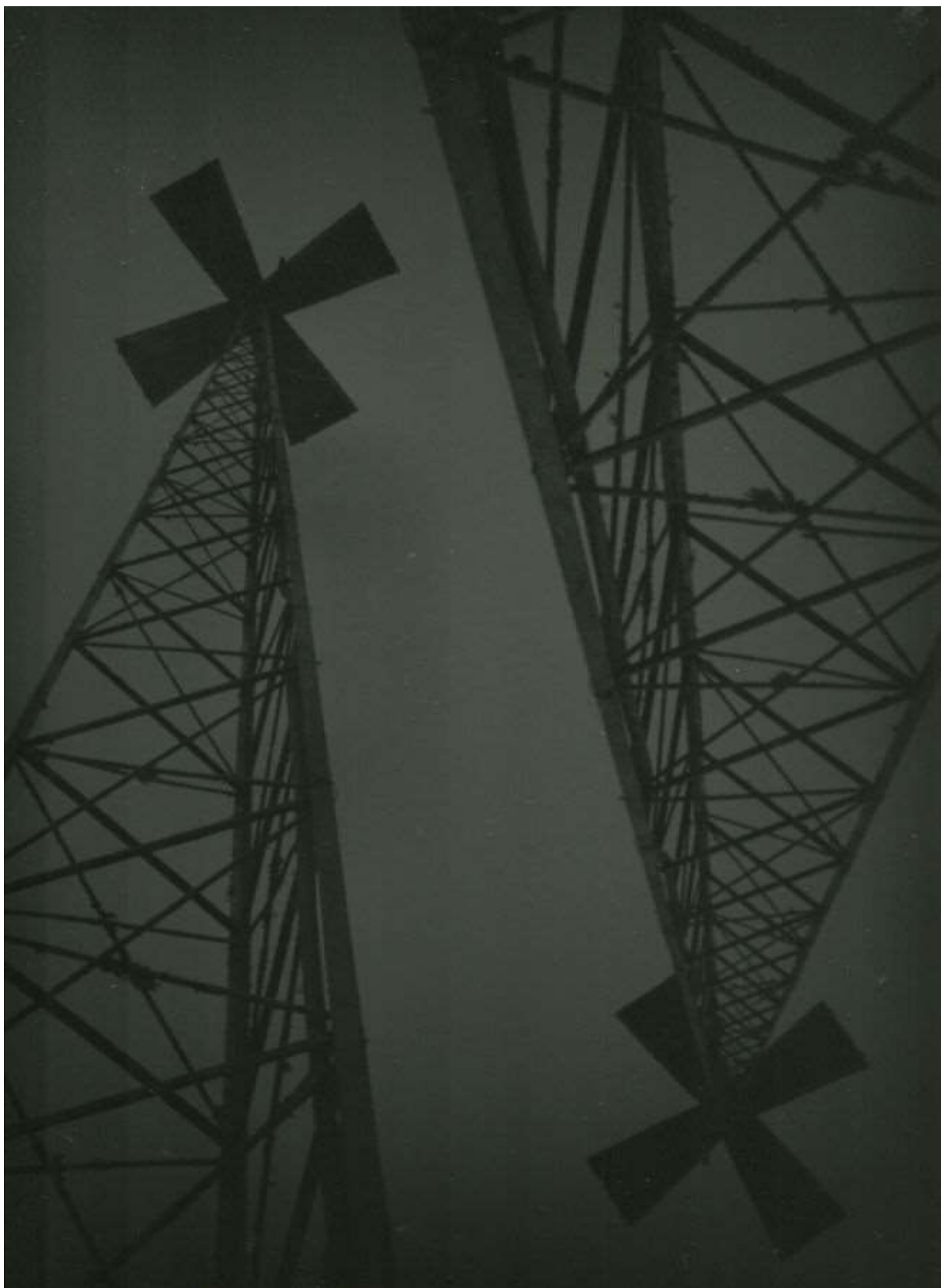
Figura 11 — Fotomontagem 2 (solarização)



Fonte: Autoria Própria

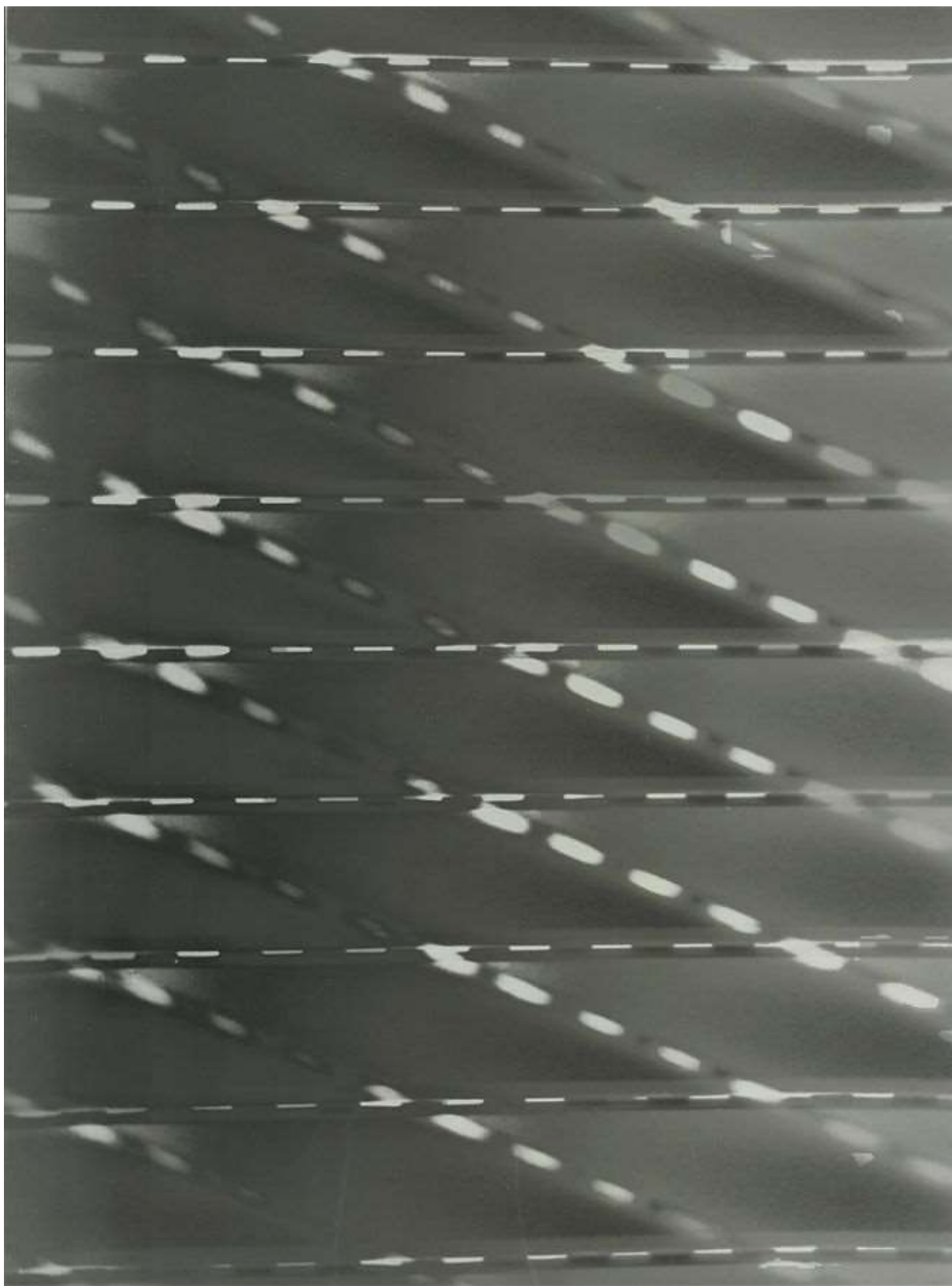


Figura 12 — Fotomontagem 3



Fonte: Autoria Própria

Figura 13 — Fotomontagem 4



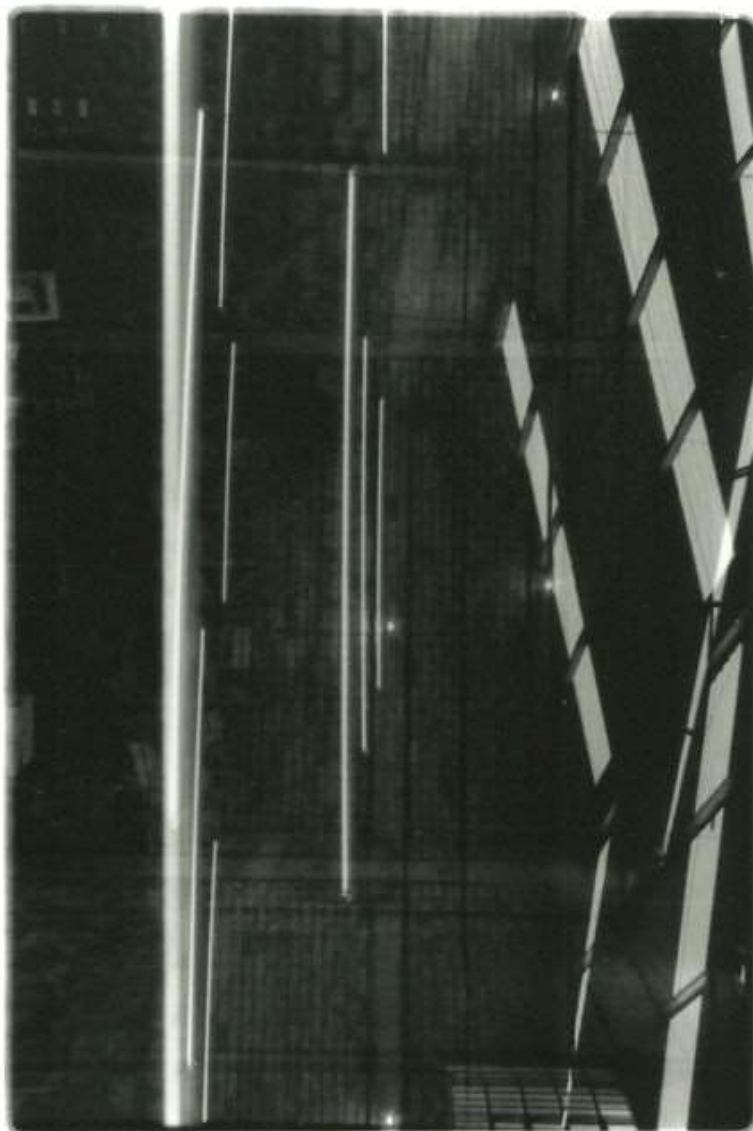
Fonte: Autoria Própria

Figura 14 — Fotomontagem 5



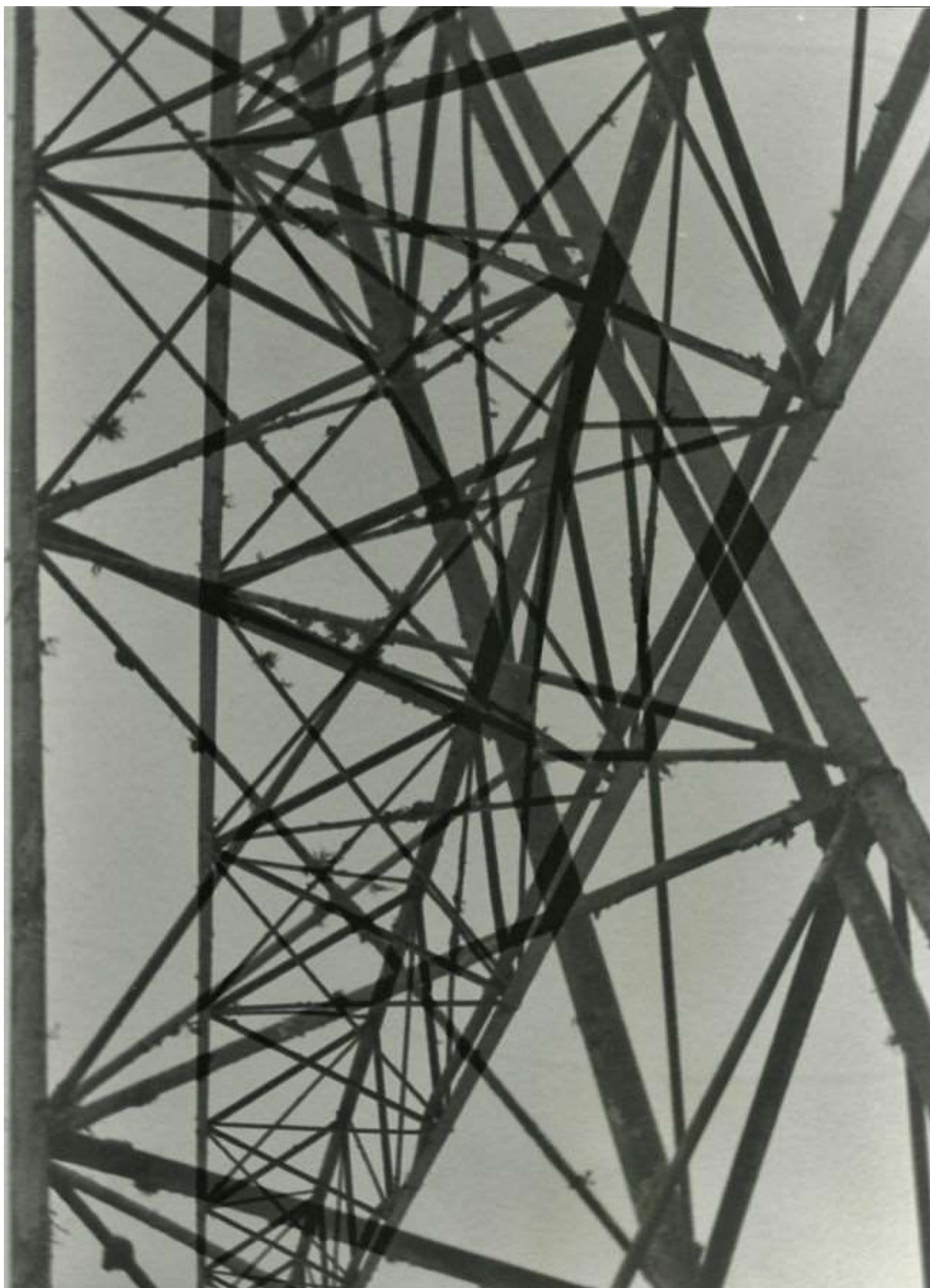
Fonte: Autoria Própria

Figura 15 — Fotomontagem 6



Fonte: Autoria Própria

Figura 16 — Fotomontagem 7



Fonte: Autoria Própria

Essas imagens são o resultado do estudo teórico e o estudo das técnicas que vimos ao longo desse trabalho. A partir delas, vemos como é possível criar composições abstratas, no qual o referente da imagem se perde em meio ao jogo de luz e sombra, e do realce das linhas e formas.

Na figura 1 temos um fotograma, nessa composição eu quis brincar com o tom. Para formar o retângulo preto central de imagem, foquei o ampliador de maneira que a luz tivesse o tamanho menor do papel utilizado, o que gera o escape de luz para as bordas criando o tom mais claro. A escolha dos objetos foi proposital, justamente porque são vazados no meio, portanto não esconderiam o retângulo da base.

Na figura 2, procurei algum objeto que ficasse interessante como um padrão de repetição, então peguei os carrosséis utilizados para a revelação dos filmes fotográficos e os coloquei sobre o papel para fazer o fotograma. No resultado final achei muito interessante que eles vazaram um pouco de luz, o que fez algumas partes ficarem acinzentadas, resultado que eu não esperava por achar que iam ficar preto e branco somente.

Na figura 3, repeti o processo da primeira, mas com outro objeto em contato com o papel, criando as linhas diagonais.

A figura 4 foi um teste de tons para a criação do fotograma, então peguei objetos translúcidos diferentes e outros mais sólidos para testar justamente o quanto a luz consegue transpassar pelos objetos para criar as imagens.

Na figura 5 queria um fotograma que tivesse contraste entre os objetos, então alternei os objetos retos sem textura aos objetos mais grossos que trazem um pouco de textura para a imagem.

Nas figuras 6 e 7, a partir do teste feito anteriormente criei essas imagens onde podemos ver vários tons, onde são sobrepostos os objetos de maneira a criar camadas com as diferentes tonalidades.

Na figura 8, busquei algo que trouxesse textura para o fotograma, então peguei um pano com as fibras bem abertas e coloquei sobre o papel para criar um padrão e utilizei a minha própria mão para construir a composição da imagem.

Com a figura 9, busquei trazer novamente uma textura na imagem, mas desta vez com os próprios objetos, então os coloquei direto sobre o papel para criar esse padrão.

Na figura 10, fiz uma montagem com dois negativos para reforçar as linhas e os tons da imagem, na figura 11 utilizei a mesma montagem no processo de solarização pois acho que reforça mais o caráter abstrato da imagem.

Na figura 12, montei dois negativos de maneira que as perspectivas das torres elétricas fizessem o espectador ficar confuso com suas posições.

Na figura 13, o objetivo foi alternar linhas retas e diagonais de maneira a se criar um padrão na composição, além de formar diferentes tons.

Nas figuras 14 e 15, criei montagens com negativos, onde os objetos capturados são luzes, então montei a composição de forma em que essas luzes se destoassem pelas formas retas e diagonais.

E na última figura, utilizei dois negativos para criar uma composição com linhas em todas as direções para criar justamente um caos no olhar, e não se conseguir identificar algum referente na imagem.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão de curso teve como objetivo analisar o trabalho do fotógrafo Geraldo de Barros, especificamente sua série fotográfica Fotoformas e apresentar quais técnicas ele utilizou para obter resultados abstratos em suas composições.

No segundo capítulo, buscamos compreender o período em que o fotógrafo estudado está inserido e como esse movimento se formou, num primeiro momento, em alguns países da Europa e nos Estados Unidos e como se fortaleceu, aqui no Brasil, dentro dos fotoclubes. No subcapítulo conhecemos mais sobre a trajetória de Geraldo de Barros e como ele foi um artista múltiplo, passando por vários meios de criação da arte, contudo sempre esteve à frente do tempo, trazendo a experimentação em seus trabalhos.

No terceiro capítulo verificamos que existem dois tipos de imagens segundo Flusser, as tradicionais e as técnicas, a segunda é produzida por meio de um aparelho onde já existem códigos pré-salvos neles. Os chamados fotógrafos experimentais tentam burlar esses códigos, levantando questões sobre a mimese fotográfica e trazendo novas linguagens através do construtivismo e da abstração. No subcapítulo foi criado um debate sobre a possibilidade da abstração na fotografia através do embasamento em autores que divergem de opinião, ao final conclui-se que ainda que sabemos que na fotografia há a emanção da luz refletida por um objeto disposto a frente da câmera, a fotografia pode ser abstrata no seu resultado final, já que o referente capturado não pode mais ser identificado.

Nos capítulos seguintes, apresentamos a série Fotográfica Fotoformas de Geraldo de Barros, conhecemos as técnicas utilizadas por ele para a criação das imagens abstratas e analisamos algumas das obras da série a partir da linguagem visual. E no último capítulo, embasado na teoria e tendo como exemplo as Fotoformas, foi realizada uma série de imagens autorais, cujo objetivo era a criação de imagens abstratas a partir das técnicas que Geraldo utilizou, seguindo o aspecto modernista.



Este estudo mostra que a abstração é um convite para enxergarmos o mundo com outros olhos e deixa como sugestão para o futuro, uma pesquisa mais aprofundada sobre ela e como outros artistas a utilizam para repensar a linguagem fotográfica.

## REFERÊNCIAS

- AMADO, Isabel . **Gertrudes Altschul**. Isabel Amado Fotografia. Disponível em: <https://isabelamado.com.br/pt/fotografia-moderna/gertrudes-altschul>. Acesso em: 14 set. 2021.
- AUMONT, Jacques. **Imagem (a)**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1993.
- BARROS, Fabiana de. **Geraldo de Barros: Isso**. Edições Sesc, 2015.
- BARROS, Geraldo de. **Fotoformas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BARTHES, Roland. **A camera clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe Da Linguagem Visual**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **Ato Fotográfico (o)**. Campinas: Papyrus Editora, 2003.
- ETCHEVERRY, Carolina. **Fotografia e Arte: Geraldo de Barros e José Oiticica Filho (1950-1964)**. Porto Alegre, 2012 Tese.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **FACOM**, v. 16, 2006.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: Relume Dumará, 2002.
- FOTOGRAFIA modernista. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14341/fotografia-modernista>>. Acesso em: 24 jul. 2021.
- GIL, António Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

- KRAUSS, Rosalind. *Fotografía y abstracción*. In: RIBALTA, Jorge. **Efecto real**: debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona, 2004.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2003.
- LIMA, Heloíse Espada Rodrigues. **Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros**. São Paulo, 2006 Tese - Universidade de São Paulo.
- MACHADO, Arlindo. *A FOTOGRAFIA COMO EXPRESSÃO DO CONCEITO*. **Studium**.
- MACHADO, Arlindo; (BRASIL), Instituto Nacional da Fotografia. **A ilusão especular**: Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARINHO, Renata Cardoso. O princípio da fotomontagem como ferramenta artística . **Mens Agitat**, v. 15, 2020.
- MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia pensante**. 1996. 238 p.
- NEIVA JUNIOR, Eduardo . **A Imagem**. São Paulo: Ática, 1986.
- SAVEDOFF, Barbara. Documentary Authority and the Art of Photography. In: WALDEN, Scott. **Photography and Philosophy**: Essays on the Pencil of Nature. John Wiley & Sons, 2008.
- SILVA, MARIA CLÁUDIA REIS. **A FOTOMONTAGEM NO BRASIL: UM ESTUDO DAS OBRAS DE ATHOS BULCÃO (1952-1956)** . Goiânia - GO., 2014. 155 p Dissertação (FACULDADE DE ARTES VISUAIS ) - Universidade Federal de Goiás.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro : Arbor, 1981.
- YIN, ROBERT K. **Pesquisa qualitativa do início ao fim**. Porto Alegre: Penso, 2016.