

Geraldo de Barros e José Oiticica Filho e a produção de fotografias experimentais-abstratas no Brasil (1950-1964)

Carolina Martins Etcheverry*

RESUMO: Esta comunicação tem por objetivo apresentar e problematizar as fotografias experimentais de cunho abstrato de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, produzidas entre 1950-1964. Através destas imagens procura-se refletir sobre a perda do referente externo (ou abstração), procurando entender as mudanças de visualidade por elas produzidas. Parte-se da arte contemporânea e do conceito norteador de “campo expandido” da fotografia, para colocar as imagens de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho como precursoras da experimentação fotográfica posterior. Na busca de contextualização, aborda-se a questão do fotoclubismo brasileiro, as artes de vanguarda e a fundação de um espaço institucional da arte no Brasil, que possibilita a difusão das idéias abstratas.

Palavras-chave: fotografia, abstração, visualidade.

ABSTRACT: This paper intends to present and problematize the experimental abstract type photographs of Geraldo de Barros and José Oiticica Filho, produced between 1950-1964. Through this images we intend to think about the loss of the external referent of the images (or abstraction), trying to understand the changes in the visuality provoked by this pictures. We start from the contemporary art and the leading concept of “expanded field” of photography, to put the pictures of Geraldo de Barros and José Oiticica Filho as pioneers of the photographic experimentation that came after them. In the search of contextualization, we investigate the subject of Brazilian fotoclubism, vanguard art and the inauguration of institutional spaces of art in Brazil, that enabled the spread of abstract ideas.

Key words: photography, abstraction, visuality

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma reflexão a respeito de fotografias abstratas¹, tema da minha pesquisa de doutorado. Tomo como exemplo as fotografias produzidas por Geraldo de Barros em São Paulo e por José Oiticica Filho, no Rio de Janeiro, principalmente durante a década de 1950, nas quais o referente não é claramente identificado. Exemplos deste tipo de fotografia, que subverte a característica considerada como inerente da imagem – sua homologia com o real – e questiona justamente o conceito de realidade na fotografia, pode ser visto na produção fotográfica contemporânea (como em Vik Muniz e Vilma Sonaglio) e também em artistas vanguardistas (como Moholy-Nagy e Rodchenko).

Annateresa Fabris refletiu acerca da mudança de estatuto que a fotografia sofre na

* PUC-RS, Doutoranda em História, Bolsista CNPq.

¹ Por fotografia abstrata entendo aquelas fotografias que não têm um referente figurativo identificável. Isso não significa dizer, entretanto, que elas não tenham um referente, pois a fotografia é sempre a emanação de luz de algo.

contemporaneidade. Segundo ela, “seu caráter homológico está sendo questionado pela emergência da imagem virtual” (FABRIS, 2007, p. 33). A autenticidade da imagem foi questionada diante do advento da fotografia digital, que tornou conhecido o fato de que imagens fotográficas podem ser manipuladas². Entretanto, essa autenticidade já havia sido questionada anteriormente por vários artistas, inclusive pelos dois fotógrafos estudados aqui.

A idéia do campo expandido, criada por Rubens Fernandes Júnior (2006) é utilizada também por Flavia de Quadros (2007) para analisar os trabalhos fotográficos contemporâneos, e pode ser relacionada aos trabalhos de José Oiticica Filho e Geraldo de Barros³. Segundo o autor (2006, p. 11),

a fotografia expandida existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática do fazer fotográfico.

Os fotógrafos objeto deste trabalho podem ser incluídos neste momento histórico, pois, através de diversas experimentações no campo fotográfico (como veremos a seguir) ajudaram a construir uma outra visualidade para a fotografia brasileira.

Para este trabalho, além de uma reflexão a respeito da fotografia abstrata, procurei analisar a relação das fotografias de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho do ponto de vista do debate que se desenvolveu no ambiente artístico brasileiro a respeito do figurativismo versus abstração, e como estas imagens estão inseridas neste debate e no movimento concreto brasileiro.

O abismo que a fotografia experimental-abstrata coloca ao seu observador

Quando o historiador (ou qualquer outro observador) se depara com fotografias abstratas, como as de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho, por certo surge um estranhamento. Como se deve proceder na sua observação? Quais elementos levar em conta? O que ela pode contar? Como pensá-la?

Desde o seu surgimento, em 1839, a fotografia foi vista como uma imitação perfeita do real. Esta visão foi utilizada pelos historiadores até muito recentemente, apesar de

² Entretanto, desde o início da fotografia, na metade do século XIX, ela pode ser manipulada. No Brasil, um dos primeiros casos de fotomontagem é a imagem intitulada “Os trinta valérios”, de Valério Vieira, 1900.

³ O próprio Rubens Fernandes Júnior, em palestra proferida dia 08 de janeiro de 2008, no FestFoto, relacionou o termo “fotografia expandida” com as fotografias experimentais de Geraldo de Barros. Para ele, Barros seria um exemplo clássico da fotografia expandida.

ter sido criticada ainda no próprio século XIX⁴. Isso se deve ao fato de que na fotografia sempre figurava algo que podia ser visto como um evento ou uma constatação do “isso-foi” de Barthes. Este entendimento levou muitos historiadores a utilizar as fotografias como ilustração ou comprovação daquilo que vinha escrito no texto. Assim, referendava-se a fotografia como prova de veracidade, livre de manipulações, usando-a a partir de um estatuto de realidade aferido pelo próprio estudioso. A fotografia correspondia à visão exata daquilo que o olho do fotógrafo via. O contrário dessa situação é o que os artistas contemporâneos têm colocado em jogo constantemente.

Para estes artistas contemporâneos, assim como para alguns artistas e fotógrafos vanguardistas, é importante questionar o estatuto de veracidade da fotografia, ao gerar um estranhamento ou uma suspeita, nas palavras de Flavia de Quadros (2007). Desse modo, a fotografia vem apresentada de diversas maneiras, buscando instigar o observador. Pode-se dizer que esse paradigma da suspeita e do estranhamento da fotografia nasce com as vanguardas artísticas européias (penso em Moholy Nagy, Man Ray e Rodchenko, principalmente) e no Brasil se reflete nas fotografias experimentais de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho.

É interessante observar dois trabalhos que apontam para a decomposição do caráter de prova que a fotografia assumiu. É o caso da fotografia obtida pelo fotógrafo no filme *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, e o trabalho de Richard Hamilton, intitulado *People*.

Nestes dois trabalhos, a fotografia não tem um referente reconhecível, sendo impossível apontar o assunto da imagem. Assim, a comprovação de um fato, como pretendido no filme *Blow Up*⁵, não é possível através da imagem, que de tanto ser ampliada acaba se tornando uma abstração. A tentativa de conhecer ao exarcebar o caráter de veracidade da imagem acaba por impedir o realismo fotográfico. Já Richard Hamilton provoca estas brechas, ao ampliar um pedaço de um cartão postal que mostra pessoas em uma praia. Na ampliação, não é possível identificar com certeza as pessoas que ali estão, transformando uma imagem antes nítida e clara em uma abstração que não remete ao seu referente. O estatuto de veracidade é, aqui, amplamente questionado.

Assim, algumas certezas a respeito do fotográfico acabam se perdendo. O que

⁴ Philippe Dubois apresenta três paradigmas para se entender a fotografia. O primeiro deles é o da fotografia como mimese do real, a partir do qual se entenderia a fotografia como uma cópia perfeita da realidade.

⁵ No filme de Michelangelo Antonioni, o fotógrafo Thomas acha que fotografou um crime ocorrido em um parque. Na tentativa de identificar o que supõe ser um corpo caído no gramado, ele amplia o máximo que pode o ponto onde imagina estar o tal corpo, fazendo com que a fotografia fique extremamente granulada, não sendo possível identificar nada com precisão. A busca pela verdade acaba impossibilitando-a.

se perde na ampliação de Thomas e no trabalho de Richard Hamilton é a identificação dela com o referente. Ao ampliar exarcebadamente a imagem, a relação do detalhe com o todo desaparece, não permitindo sua identificação. O que surge aqui é algo como uma fotografia abstrata, sem relação direta com o seu referente. É uma ausência do figurativo.

Assim, a fotografia, ao apresentar-se como abstração, além de questionar o estatuto de mimese do real atribuído a ela, pode ser entendida, ela própria, como um acontecimento. Segundo definição de Michel Poivert, uma imagem que apresenta uma mudança na concepção formal, instaurando novas percepções e sentidos de mundo, é uma imagem-acontecimento (POIVERT in KERN, 2007). Ela também é instauradora de novos padrões de visualidade, a partir de novas formas plásticas e de representação.

Do mesmo modo, é possível pensar nas fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho como representativas de um novo tipo de visualidade, antes não atribuído a imagens fotográficas. Elas subvertem o que era comum à fotografia – representação figurativa do mundo – e apresentam uma nova forma de pensar o mundo, a realidade e o visível

Sobre José Oiticica Filho e Geraldo de Barros

Geraldo de Barros e José Oiticica Filho são considerados pelos estudiosos da história da fotografia brasileira como precursores da fotografia experimental⁶. Dentro do contexto da fotografia brasileira, marcada pelo fotopictorialismo⁷ dos fotoclubes mais tradicionais, Barros e Oiticica Filho ganham espaço no Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo, que tinha uma orientação voltada para uma fotografia de cunho moderno. Segundo Flavia de Quadros (2007, s/p),

com trabalhos vigorosos e ousados para a época, inovaram [Barros e Oiticica Filho] nos aspectos técnicos, propondo uma estética pessoal que traduzia visões muito particulares da fotografia como meio de expressão artística, na contramão da tradição do fotopictorialismo que dominava os fotoclubes brasileiros.

Apesar desta afirmação, sabe-se que é no seio do Foto Cine Clube Bandeirante, marcado pela modernidade e não pelo pictorialismo, que estes artistas encontram, em um primeiro momento e ainda que de forma conflituosa, espaço para discussão de seus trabalhos fotográficos.

Geraldo de Barros inicia na fotografia no final da década de 1940. Artista

⁶ Cf. Helouise Costa, Rubens Fernandes Júnior e Flávia de Quadros.

⁷ Sobre o fotopictorialismo no Brasil, ver MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

plástico, gravador, designer, além de fotógrafo e bancário, Barros usa a fotografia como modo de expressar suas idéias plásticas, subvertendo, muitas vezes, o uso “comum” feito pelos demais fotógrafos. Utiliza diversas técnicas experimentais nos seus trabalhos fotográficos. Faz uso de sobreposições de negativos e intervenções com ponta-seca em nanquim na película. Com isso ele consegue quebrar com a idéia de mimese do real. Suas imagens apontam para um profundo questionamento da natureza fotográfica, bem como expandem o campo da fotografia tradicional.

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

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

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

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

Este fotógrafo foi bastante fecundo, investindo nas experiências fotográficas de expansão do campo. Para ele, como fica bastante claro em entrevista intitulada “Fotografia se

faz no laboratório”, concedida a Ferreira Gullar em 1958⁸, a parte mais importante do processo fotográfico se dá no laboratório.

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

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

FG – Estou de acordo.

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

Da fase pictorialista de Oiticica Filho, “O Túnel”, segundo Annateresa Fabris (1998, p. 71), “parece querer discutir as possibilidades de abstração da fotografia e o faz sobrepondo tomadas diferentes para melhor enfatizar o processo de construção da imagem”. Por ser uma imagem compósita⁹, esta, além de criar um estranhamento e uma suspeita, questiona o caráter de mimese da fotografia. Também a composição híbrida de Geraldo de Barros assume este papel, ao sobrepor no negativo seu desenho com nanquim. As duas imagens mostram uma manipulação da imagem.

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

⁸ Oiticica: “fotografia se faz no laboratório”, **Jornal do Brasil**, 24/08/1958, suplemento dominical de artes plásticas.

⁹ A imagem é composta por dois negativos montados em um fundo negro.

As fotografias abstratas dentro do contexto cultural brasileiro

No final da década de 1940 surgem em São Paulo dois museus de arte, decorrentes da iniciativa privada de grandes empresários. Em 1947, Assis Chateaubriand, diretor dos Diários Associados e fundador da TV Tupi, cria o Museu de Arte de São Paulo, o Masp. No ano seguinte, Francisco Matarazzo, dirigente de um grande complexo industrial, cria o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM. Segundo Míriam Gershamm (1992), estes museus nascem dentro do ideal desenvolvimentista, que objetivava a atualização do país nos mais diversos setores, inclusive no setor cultural, em relação à Europa e aos Estados Unidos.

Conforme Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (1987), o surgimento dos primeiros núcleos de artistas abstratos no Rio e em São Paulo ocorre entre 1948 e 1949, criando uma oposição entre os artistas brasileiros. Artistas como Di Cavalcanti e Portinari mostram-se contrários a essa vertente não-figurativa, pois seria uma arte que se afasta da realidade. A arte abstrata, segundo estes artistas, se afastaria dos ideais de nacionalidade que permearam os trabalhos da Semana de 22.

Ao mesmo tempo em que este debate ocorria, José Oiticica Filho estava fazendo fotografias dentro do ideal pictorialista dos fotoclubes, e Geraldo de Barros já estava iniciando suas precursoras experiências envolvendo a fotografia e suas possibilidades plásticas. Em 1949 ele é convidado, junto com Thomaz Farkas e German Lorca, a montar o laboratório fotográfico do recém-criado Museu de Arte de São Paulo (Masp). Segundo Helouise Costa (2004), foi assim que Barros teve acesso a um espaço fora do Foto Cine Clube Bandeirante para realizar suas fotografias no campo da abstração. Estes espaços fora do ambiente fotoclubista, e mais próximos do artístico, são, na minha opinião, fundamentais para o desenvolvimento de suas poéticas visuais¹⁰.

Para a formação dos artistas brasileiros no campo da abstração, a Bienal de São Paulo foi de suma importância, sendo marcada, em sua primeira edição, pela presença de importantes artistas abstratos, como Max Bill, que introduz idéias concretistas no país.

Assim, é possível ver que estava em jogo um debate não apenas entre figuração e abstração, mas também entre os diferentes tipos de abstração. Este debate ocorre do mesmo modo na fotografia, ainda que de forma marginal. Marcada pela homologia com o real, a

¹⁰ É importante lembrar também que José Oiticica Filho é pai de Hélio Oiticica, artista brasileiro fundamental, com o qual o fotógrafo estabelece diálogo constante. A aproximação dos *Metaesquemas* de Hélio com algumas fotografias de seu pai é marcante neste sentido.

fotografia sempre foi figurativa, sendo este, justamente, seu grande atrativo. Ao entrar na abstração a partir do contato dos fotógrafos com este ambiente artístico que passa a pensar a respeito da abstração, a fotografia altera seu estatuto, ingressando de modo mais direto no campo das artes plásticas. Há uma sintonia entre estes dois campos, marcados pelo diálogo dos fotógrafos com o ambiente artístico¹¹.

Os trabalhos fotográficos experimentais de Barros inseriam-se neste novo momento da arte brasileira, marcado pela presença da arte abstrata e pelo Movimento Concretista, do qual ele faz parte. Ainda que suas fotografias tenham sido feitas antes do seu engajamento no Grupo Ruptura, em 1952, é possível pensar que as questões norteadoras do concretismo – hierarquia de forma, cor e fundo, junto com geometrizações – podem ser vistas em suas imagens. Entretanto, assim como nas fotografias de José Oiticica Filho, algumas de suas imagens são abstrações informais, demonstrando o alto grau de proficiência de seu trabalho.

José Oiticica Filho dentro deste contexto do concretismo brasileiro se mostra um artista bastante variado. Além de fotografias abstratas geométricas, em que há uma preocupação com a cor e ausência de meios-tons, ele também realiza, com a série *Ouopretenses*¹², fotografias abstratas informais, na qual há uma ligação com o sentimento, mais do que com a razão.

Assim, é possível ter uma idéia geral da relação da fotografia abstrata (moderna e vanguardista) e da arte concreta brasileira. A expansão do campo fotográfico o alinha à arte moderna, fazendo uma atualização de sua história. A fotografia, neste contexto, ingressa no campo das artes, ao negar a mimese do real e romper com a idéia de representação do mundo. Ao mesmo tempo, os fotógrafos contribuem para a criação de uma nova visualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BANDEIRA, João (org). **Arte concreta paulista: documentos**. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- BARROS, Geraldo. **Fotoformas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica**. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

¹¹ Vale lembrar também que Geraldo de Barros é muito marcado pelas suas contribuições nas artes e no design.

¹² Os muros de Ouro Preto tornam-se o tema de José Oiticica Filho, que os fotografa de modo a parecerem imagens abstratas. Nino Migliori, importante fotógrafo italiano, na mesma época faz imagens bastante parecidas, indicando que as questões artísticas elaboradas por ambos através das fotos estavam na ordem do dia.

COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

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

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

_____. **Discutindo a imagem fotográfica**. In: *Domínios da imagem*, Londrina, ano I, n. 1, nov. 2007, p. 31-41

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

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

GERNSHEIM, Helmut. **Creative photography: aesthetic trends 1839-1960**. New York: Dover Publications, 1991.

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

HARRIS, Jonathan. **Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960**. In: WOOD, Paul et alii. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

JÚNIOR, Rubens Fernandes. **Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. In: *FACOM*, n. 16, 2 semestre de 2006.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem e acontecimento: o Mediterrâneo de Joaquín Torres-García**. In: *Domínios da imagem*. Londrina: ano I, n. 1, nov. 2008, p. 137-148.

LENZINI, Vanessa Sobrino. **Noções de moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)**. Campinas: Unicamp – Departamento de História, 2008. Dissertação de mestrado.

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

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história – interfaces**. *Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

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

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

PEDROSA, Mário. **A Bienal lá e cá**. In: ARANTES, Otília B. F. (org). *Mário Pedrosa: política das artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

QUADROS, Flávia Campos de. **A suspeita ronda a fotografia: jogos e ambigüidades na arte contemporânea brasileira**. Porto Alegre: Instituto de Artes-UFRGS, 2007. Dissertação de mestrado.

Catálogos

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

Cronologia José Oiticica Filho. Folder. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2007.

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