

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO
MARIA CLÁUDIA REIS SILVA**

**A FOTOMONTAGEM NO BRASIL:
UM ESTUDO DAS OBRAS DE ATHOS BULCÃO (1952-1956)**

**GOIÂNIA – GO
2014**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

S586f Silva, Maria Cláudia Reis.
A fotomontagem no Brasil [manuscrito] : um estudo das obras de Athos Bulcão (1952-1956) / Maria Cláudia Reis Silva. - 2014.
xv, 155 f. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosana Horio Monteiro.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2014.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras, abreviaturas, siglas e tabelas.
Apêndices.
1. Fotografia – Brasil 2. Fotomontagem 3. Bulcão, Atos, 1918-2008 – Crítica e interpretação I. Título.
CDU: 77(81)

MARIA CLÁUDIA REIS SILVA

**A FOTOMONTAGEM NO BRASIL:
UM ESTUDO DAS OBRAS DE ATHOS BULCÃO (1952-1956)**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em Arte e Cultura Visual, sob orientação da Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro.

GOIÂNIA – GO
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

A FOTOMONTAGEM NO BRASIL:
UM ESTUDO DAS OBRAS DE ATHOS BULCÃO (1952-1956)
Maria Cláudia Reis Silva

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Rosana Horio Monteiro (FAV / UFG)
Orientadora e Presidenta da Banca

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (IDA / UnB)
Membro Externo

Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus (FAV / UFG)
Membro Interno

Prof. Dr. Alexandre Santos (IA / UFRGS)
Suplente Membro Externo

Profª. Dra. Rosa Maria Berardo (FAV / UFG)
Suplente Membro Interno

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de uma série de circunstâncias pessoais que me modificaram enquanto agente de minha vida e em consequente a pesquisa. Devo dizer que a temática do projeto inicial foi alterada no decorrer do curso e a consolidação do novo objeto de estudo foi somente possível graças ao apoio que tive de diversas pessoas.

Primeiramente, agradeço ao corpo docente e de funcionários do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual pela oportunidade e por acreditarem em mim nas vezes que não acreditei e pensei em desistir. À CAPES, pelo apoio financeiro e estimulador que me acompanha desde a graduação. Aos professores Juarez Ferraz de Maia, Nilton José dos Reis Rocha, Marcelo Mari, Maria Elizia Borges, Ana Rita Vidica, Rafael Castanheira, Vandimar Marques, Mariana Capeletti Calaça e em especial a minha orientadora Rosana Horio Monteiro, pela inspiração que me trazem e pela sabedoria compartilhada.

Aos amigos, familiares e todos os afetos de minha vida, que aqui incluo todos meus cachorros, sou grata pelo conforto, ensinamentos e experiências que me proporcionam. Ao Eduardo, agradeço o companheirismo e a dedicação em cada momento dos últimos anos. Por fim, agradeço a Athos Bulcão, que não está mais nesse mundo e nem me conhece, mas que me ensinou muito sobre dedicação, trabalho e perseverança em sonhos.

RESUMO

Conhecido por integrar a arte de seus azulejos à arquitetura de Brasília, o artista plástico Athos Bulcão (1918-2008) desenvolveu durante a primeira metade da década de 1950 uma série de fotomontagens. Antes de apresentarem aspectos surrealistas ou clássicos cada imagem expressa uma narrativa em movimento em que o artista se mostra influenciado pelo cinema e por sua montagem. Análogo ao momento das fotomontagens de Jorge de Lima e de Alberto da Veiga Guignard, Athos Bulcão encontra um cenário artístico mais aberto à fotografia e sua experimentação. O presente trabalho busca compreender o contexto de produção dessas imagens, assim como entender a relação dessas fotomontagens com a obra geral do artista. Para fins de análise, o objeto da pesquisa se limita ao acervo de fotomontagens do artista que se encontra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia brasileira, fotomontagem, Athos Bulcão

ABSTRACT

Known for integrate the art of his tiles to Brasília's architecture, the plastic artist Athos Bulcão (1918-2008) developed during the first half of the 1950's decade a series of photomontage. Before presenting surrealistic or classic aspects, each image expresses a narrative in motion that shows the influence of cinema and its montage. Analogous to the moment of photomontages of Jorge de Lima and Alberto da Veiga Guignard, Athos meets modernism more open to photography and experimentation. The present work seeks to understand the production's context of these images, as well as understand the relation between the photomontages with other Athos Bulcão's works. For purposes of analysis, the object of the research is limited to the collection of the artist's photomontages based in the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

KEY-WORDS: Brazilian photography, photomontage, Athos Bulcão.

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT	8
LISTA DE IMAGENS	11
INTRODUÇÃO	16
LISTA DAS FOTOMONTAGENS DE ATHOS BULCÃO	20
IMAGENS DAS FOTOMONTAGENS DE ATHOS BULCÃO.....	22
CAPÍTULO I: A FOTOMONTAGEM NA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA	26
1.1 Estética e utilização no século XIX.....	26
1.1.2 O movimento pictorialista	29
1.1.3 Robinson e Rejlander: o real e o ideal nas fotomontagens pictorialistas ..	30
1.2 As vanguardas do século XX: da colagem à fotomontagem.....	35
1.2.1 A fotomontagem dadaísta: supremacia da mensagem política.....	39
1.2.2 Fotomontagem na vanguarda soviética: propaganda e publicidade de um novo mundo	46
1.2.3 A fotomontagem surrealista: a desambientação do real	56
1.3 As possibilidades narrativas da fotomontagem	61
CAPÍTULO II: A FOTOMONTAGEM NO BRASIL.....	65
2.1 Dos cartões de visita e postais ao experimentos de Valério Vieira	65
2.2 Fotomontagem e modernidade no Brasil.....	75
2.2.1 A Revista S. Paulo	79
2.2.2 Jorge de Lima e a Pintura em Pânico	84
2.2.3 Alberto Veiga Guignard	94
CAPÍTULO III: AS FOTOMONTAGENS DE ATHOS BULCÃO	100
3.1 O cenário artístico brasileiro da década de 1950.....	100

3.1.2 Foto Cine Clube Bandeirante: o nascimento da fotografia moderna no Brasil.....	103
3.1.3 As experimentações de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho.....	106
3.2 Athos Bulcão: vida e obra	110
3.2.1 Brasília.....	115
3.2.2 Desenhos, pinturas e as Máscaras	120
3.3. O acervo de fotomontagens do MAM-RJ	126
3.3.1 As fotomontagens.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
REFERÊNCIAS	148

LISTA DE IMAGENS

FIGURA1- Fotógrafo desconhecido. <i>Galinhas e galo gigantes para produção de grandes ovos de páscoa</i> . 1911.....	28
FIGURA 2 - Oscar Gustav Rejlander. <i>Os caminhos da vida</i> . 1857	31
FIGURA 3 - H. P. Robinson. <i>Páscoa ao Norte</i> . 1890	28
FIGURA 4 - H. P. Robinson. <i>Estudo para Páscoa ao Norte</i> . 1890.....	28
FIGURA 5 - H. P. Robinson. <i>Desenho para o positivo combinado de Passeando</i> . 1887.....	28
FIGURA 6 - H. P. Robinson. <i>Passeando</i> . 1887	28
FIGURA 7 - Pablo Picasso, <i>Natureza morta em cadeira de palha</i> , 1912.....	37
FIGURA 8 - John Heartfield. <i>Um pangermanista</i> . 1933	38
FIGURA 9 - Fotografia do arquivo da polícia de Stuttgart.....	38
FIGURA 10 - John Heartfield. <i>Adolf, o Super-homem: engole ouro e fala disparates</i> . 1932.....	44
FIGURA 11 - John Heartfield. <i>O sentido da saudação hitleriana: o pequeno homem pede grandes donativos</i> . 1932.....	45
FIGURA 12 - Gustav Klutssis. <i>Cidade dinâmica</i> . 1921	46
FIGURA 13 - Gustav Klutssis. <i>O velho mundo e o mundo que está sendo construído agora</i> . 1920.....	52
FIGURA 14 – Aleksandr Rodtchenko. <i>Anúncio para o departamento de Leningrado da Editora Estatal</i> . 1925.....	53
FIGURA 15 – Aleksandr Rodtchenko. <i>Cartaz para o filme Cine-Olho</i> , de Dziga Vertov, 1925	54
FIGURA 16 – Autor desconhecido. <i>Manipulação fotográfica para a retirada de Nikolai Yezhov da cena</i> , 1939	55
FIGURA 17 – Max Ernst. <i>Celebes</i> . 1921.....	59
FIGURA 18 – Max Ernst. <i>O rouxinol chinês</i> . 1920.....	60
FIGURA 19 – Herbert Bayer. <i>Metamorfose</i> . 1936	63
FIGURA 20 – Mangeon & van Nyvel. <i>Dois irmãos</i> . 1865.....	68

FIGURA 21 – Carneiro & Gaspar. <i>D. Pedro II conversando consigo mesmo</i> . 1867.	69
FIGURA 22 – Marc Ferrez. <i>Panorama parcial do Rio de Janeiro</i> . 1885.....	70
FIGURA 23 – Albert Frisch. <i>Índios Umuauá na antiga Província do Alto Amazonas, região do rio Solimões</i> . 1867.....	70
FIGURA 24 - Albert Frisch. <i>Índio Umuauá na antiga Província do Alto Amazonas, região do rio Solimões</i> . 1867.....	71
FIGURA 25 – Valério Vieira. <i>Expressões faciais</i> . s/d.	72
FIGURA 26: Valério Vieira. <i>Cartão de Boas Festas</i> . São Paulo. 1903	73
FIGURA 27 - Valério Vieira. <i>Os Trinta Valérios</i> . 1901	74
FIGURA 28 - Gilberto Rossi. <i>Autorretrato</i> . 1910	76
FIGURA 29 - Gilberto Rossi. <i>Detalhe do anúncio do estúdio de Gilberto Rossi</i> . 1915.	77
FIGURA 30 - Capa da primeira edição da Revista S. Paulo. Janeiro, 1936.	80
FIGURA 31 – Reportagem de página dupla sobre a ‘Votorantim’. 1936.....	82
FIGURA 32 – Capa da segunda edição da Revista S. Paulo. 1936.....	83
FIGURA 33 – Jorge de Lima. <i>Caim e Abel</i> . 1943.....	86
FIGURA 34 - Jorge de Lima. <i>O começo da catequese</i> . 1943.	86
FIGURA 35 - Jorge de Lima. <i>A invenção da política</i> . 1943	87
FIGURA 36 - Jorge de Lima. <i>A poesia abandona a ciência à sua própria sorte</i> . 1943.	88
FIGURA 37 – Jorge de Lima. <i>Sem título</i> . s/d.....	88
FIGURA 38 – Jorge de Lima. <i>Sem título</i> . s/d.....	89
FIGURA 39 – Jorge de Lima. <i>Sem título</i> . s/d.....	89
FIGURA 40 – Giorgio De Chirico. <i>The profit</i> . 1915	90
FIGURA 41 – Giorgio De Chirico. <i>The duo (The models of the red tower)</i> . 1915.....	85
FIGURA 42- Salvador Dali. <i>Angelus</i> . 1932.....	91

FIGURA 43- Max Ernst. <i>Illustration to "A Week of Kindness"</i> . 1934.	91
FIGURA 44 - Alberto da Veiga Guignard. <i>Evocação</i> . 1949.	95
FIGURA 45- Alberto da Veiga Guignard. <i>Sem Título</i> . 1949.	95
FIGURA 46- Alberto da Veiga Guignard. <i>Sem Título</i> . 1949.	96
FIGURA 47 – Alberto Veiga Guignard. <i>Santa Cecília</i> . 1933.	98
FIGURA 48 – Alberto Veiga Guignard. <i>Ouro Preto</i> . 1941.	98
FIGURA 49 – José Yalenti. <i>Paralelas e diagonais</i> . 1945.	104
FIGURA 50 – German Lorca. <i>El diable au corps</i> . 1949.	105
FIGURA 51 – Thomaz Farkas. <i>Telhas</i> . 1947.	105
FIGURA 52 – Geraldo de Barros. <i>Fotoforma</i> . 1950.	107
FIGURA 54 - Geraldo de Barros. <i>Fotoforma, estação da Luz</i> . 1950.	107
FIGURA 55 – José Oiticica Filho. <i>O túnel</i> . 1951.	109
FIGURA 56 – José Oiticica Filho. <i>Recriação 1-5</i> . s/d.	110
FIGURA 57 - Athos Bulcão. <i>Vaso de Flores</i> . 1941.	112
FIGURA 58 - Athos Bulcão. <i>Dança</i> . 1944.	112
FIGURA 59 – Igreja Nossa Senhora de Fátima.	116
FIGURA 60 - Detalhe dos azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima.	116
FIGURA 61 - Athos orientando funcionários na colocação os azulejos da obra do Hospital Sarah em Brasília.	117
FIGURA 62 - Paineis de azulejos, Centro de Formação e Aperfeiçoamento da Câmara dos Deputados.	118
FIGURA 63 - Relevos em mobiliário, madeira pintada, Rede Sarah Brasília, 1981/1983.	119
FIGURA 64 - <i>Gelatinosa e Verde</i> , 1975.	121
FIGURA 65 - <i>Máscara Fundo do Mar</i> , 1985.	121
FIGURA 66 - <i>Carnaval em Olinda</i> , 1958.	122

FIGURA 67 - Sem título, 1984	123
FIGURA 68 – Athos Bulcão. Sem título. 2001	123
FIGURA 69 - Entardecer, 1993.....	124
FIGURA 70 - Máscara vermelha, 1995	125
FIGURA 71- Sem título, sem data.	127
FIGURA 72 - Sem título, sem data.	127
FIGURA 73 – Fotomontagens da esquerda para direita: Na véspera das bodas, 1952; O pesadelo da sra. Vanderbitt, 1953 e A prisioneira, 1952.....	130
FIGURA 74 – Fotomontagens em sequência da esquerda para direita, de cima para baixo: Quem sabe, em nova Orleans?, 1953; A inundação de um sonho,1952; O inferninho, 1953; A prisioneira, 1952; Na véspera das bodas, 1952; Du côté de Guermantes, 1952; Um americano em Paris, 1954; O pub, 1953, O pic nic, 1953; Baile de Caridade, 1953; e Crianças em Veneza, 1952.....	131
FIGURA 75 – Fotomontagens da esquerda para direita: O sonho do prisioneiro, 1953; A invasão dos marcianos,1952 e Sábado no purgatório, 1952.....	132
FIGURA 76 – Fotomontagens em sequência da esquerda para direita, de cima para baixo: Chá de senhoras, 1952; O susto, 1953; Baile de caridade, 1953 e O pub, 1953	132
FIGURA 77 – Fotomontagens da esquerda para direita: O pic nic, 1953; Entardecer no planalto, 1953; e Crianças em Veneza, 1952.	133
FIGURA 78 – Fotomontagens da esquerda para direita: O sonho da pracinha, 1952; Sábado no purgatório,, 1952 e O pic nic, 1953.	133
FIGURA 79 – Fotomontagens da esquerda para direita: A Invasão dos marcianos, 1952 e O duplo, 1952/1953.	134
FIGURA 80 – Fotomontagens da esquerda para direita: Recordações de viagem – O turista I, 1952 e Recordações de viagem – O turista II, 1953.....	134
FIGURA 81– Fotomontagens em sequência da esquerda para direita, de cima para baixo: O Olho de Moscou, 1952; Recordações de viagem – O turista II, 1953; A inundação de um sonho, 1952; O susto, 1953; A prisioneira, 1952; Na véspera das bodas, 1952; Músico de rua em Londres, 1953; O pub, 1953; Um americano em Paris, 1954; O duplo, 1952/1953 e Crianças em Veneza, 1952.	136
FIGURA 82– Athos Bulcão. <i>A inundação de um sonho</i> . 1952.....	136
FIGURA 83– Athos Bulcão. <i>Músico de rua em Londres</i> . 1952.	138

FIGURA 84– Athos Bulcão. <i>O inferninho</i> . 1953.....	138
FIGURA 85– Fotomontagens da esquerda para direita: A volta de André Guide, 1952; Entardecer no planalto,1952 e O olho de Moscou – Animada é a vida a bordo, 1952	139
FIGURA 86– Fotomontagens da esquerda para direita: Na véspera das bodas, 1952; Sábado no purgatório,1952 e A bailarina, 1956.	139
FIGURA 87– Fotomontagens da esquerda para direita: O susto, 1953 e Baile de caridade, 1953.....	140
FIGURA 88– Athos Bulcão. <i>A despedida</i> . 1954.	141
FIGURA 89– Jorge de Lima. <i>Sem título</i> . s/d.....	142

INTRODUÇÃO

Athos Bulcão (1918-2008) foi um artista plural. Trabalhou com pintura, azulejos, esculturas, decoração de interiores e fotomontagens; em obras públicas e privadas. Por essa diversidade de campos, o entendimento de sua obra requer a consciência dessas múltiplas faces de sua produção. Conhecido por integrar a arte de seus azulejos à arquitetura de Brasília, o artista desenvolveu durante a primeira metade da década de 1950 uma série de fotomontagens que ainda hoje são pouco conhecidas.

Em 1987, Athos Bulcão doou 31 negativos de suas fotomontagens para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e atualmente essas imagens compõem parte do vasto acervo da instituição. A única exposição dedicada exclusivamente às fotomontagens de Athos Bulcão ocorreu entre os meses de março e abril de 1997 no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, tendo também sido exibidas em outras oportunidades juntamente com suas pinturas e réplicas dos mosaicos de azulejos¹.

A fotomontagem é uma técnica que visa a associação de várias fotografias para formar uma nova obra (ASZMANN, 1961). Ela incorpora em sua poética imagens-fragmentos de diversas origens e seu procedimento representou no início do século XX um esforço pela ruptura dos padrões representativos vigentes na arte. Carvalho (1999, p. 44) afirma que a fotomontagem é uma “síntese de ideias e conteúdos múltiplos que são trazidos para o nível da linguagem visual e se organizam plasticamente sobre um determinado suporte material, configurando um discurso sem palavras”. Desde o século XIX, a técnica influenciou o surgimento de novas percepções em torno do debate do estatuto da fotografia, tanto nas desconfianças sobre sua objetividade, quanto no uso da fotografia por artistas que rejeitavam seu lado puramente documental possibilitando que a fotografia se expandisse, criasse ou recontextualizasse uma realidade (FERNANDES, 2012).

No início do século XX, a técnica passou a ser utilizada pelas vanguardas artísticas europeias, como dadaísmo, construtivismo, surrealismo e a Bauhaus. Muito

¹ As 31 fotomontagens são reproduzidas adiante no texto.

² De acordo com Kossoy (1980), o processo de negativo à base do colódio úmido foi inventado por Frederick Scott Archer (1813-1853), em 1851. O colódio era um fluido viscoso e transparente que era

influenciada pela colagem cubista, a fotomontagem desse momento surgiu como uma possibilidade crítica e de diálogo entre as diferentes formas de percepção da vida e a consequente urbanização e industrialização do século em questão. Além disso, era considerada uma forma de superação dos parâmetros impostos pela arte renascentista e apresentou nas vanguardas citadas distintas funções que são discutidas nessa pesquisa. No Brasil, identifica-se, já no século XIX, uma pequena produção de fotomontagens, conforme destacamos mais adiante no texto. Já no contexto do modernismo brasileiro, essa produção se distancia do cenário das vanguardas europeias do início do século, tendo poucos nomes significativos, como Jorge de Lima, Alberto Veiga Guignard e Athos Bulcão.

Ao investigar as fotomontagens produzidas por Athos Bulcão, o presente trabalho busca, então, compreender o contexto de produção dessas imagens, assim como entender a relação delas com a obra do artista, inserindo-as no contexto da história da fotografia brasileira. Para tanto, realizamos, paralelamente à análise das 31 fotomontagens selecionadas para esse estudo, uma revisão bibliográfica de textos publicados sobre o artista, como apresentações de exposições, jornais e trabalhos acadêmicos, assim como entrevistas com pessoas ligadas ao acervo do MAM-RJ e à Fundação Athos Bulcão, em Brasília. É essa fundação que atualmente preserva, documenta e promove pesquisas e estudos em torno da obra de Athos Bulcão.

A pesquisa bibliográfica foi importante para a coleta de dados técnicos e conceituais, além de proporcionar informações históricas sobre o tema central dessa pesquisa – a fotomontagem. Vale lembrar que, haja vista a escassez de trabalhos acadêmicos que abordem diretamente a fotomontagem no Brasil, a pesquisa acabou por encontrar amparo em sites e blogs especializados no estudo da fotografia.

A dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro – *A fotomontagem na História da Fotografia* – destacamos o entendimento da fotomontagem em um cenário amplo de mudanças estruturais na arte europeia do período entre guerras. Guiado principalmente pelas autoras Dawn Ades (2002) e Annateresa Fabris (1991, 2002, 2003, 2005, 2011), o capítulo investiga como a fotomontagem se relacionou com a fotografia e suas diferentes abordagens, discussões e usos promovidos em distintos períodos da história da arte.

No segundo capítulo, *A fotomontagem no Brasil*, a pesquisa discute a fotomontagem no contexto da fotografia brasileira. Uma vez que a fotomontagem

acompanha a história da fotografia, o país já possuía no século XIX uma produção de fotomontagens, representada principalmente pelos cartões postais e de visitas; e pelas experiências de Valério Vieira. Porém, o Brasil não compartilhou o momento de produção de fotomontagens das vanguardas artísticas europeias. Segundo Chiarelli (2003), o país teve uma produção própria, que não apresenta necessariamente a mesma função de contestação de uma arte estabelecida e de um modo de vida, como ocorreu em outros países.

Chiarelli (2003) relata que no início do modernismo brasileiro a fotografia foi usada de maneira esporádica, sendo considerada uma manifestação artística inferior em relação às outras formas de expressão, como o desenho, a gravura, a escultura e a pintura. Isso porquê o modernismo dos anos 1920 visava à construção de um imaginário nacional, de caráter ético e político, e, para um artista brasileiro ser de fato reconhecido era necessário que além de enaltecer a cultura local ele se valesse também das modalidades tradicionais de arte, que naquele momento excluíam a fotografia e o cinema.

Apesar das produções fotográficas de Mário de Andrade, Flávio de Carvalho e de Vicente do Rego Monteiro, todas elas periféricas aos trabalhos já desenvolvidos por esses modernistas, as poucas, mas mais expressivas contribuições no campo da fotografia, se desenvolveram em torno da fotomontagem, especificamente da fotomontagem ligada ao surrealismo – movimento este que, até aquele momento, era pouco aceito no país. No Brasil, nós ainda não apresentávamos uma arte consolidada à qual a fotomontagem poderia se dispor contra. Essa premissa, posta por Chiarelli (2003), nos leva à resposta das poucas manifestações de fotomontagens no país neste primeiro momento do modernismo. Nesse ponto, a pesquisa apresenta as experiências com fotomontagem durante o modernismo brasileiro, com os trabalhos de Jorge de Lima e Alberto da Veiga Guignard, as fotomontagens publicadas na *Revista São Paulo* (1936) e de outras experiências, para enfim chegar à obra de Athos Bulcão.

Por fim, no terceiro e último capítulo, *As fotomontagens de Athos Bulcão*, focamos no trabalho específico do artista e sua produção de fotomontagens. Nessa etapa final buscamos a compreensão sobre a inserção dessa obra na história da fotografia brasileira, segundo um contexto de produção de imagens fotográficas da década de 1950. Além da contextualização histórica, analisamos a relação das

fotomontagens com a obra geral do artista, buscando uma melhor compreensão dessas obras.

LISTA DAS FOTOMONTAGENS DE ATHOS BULCÃO

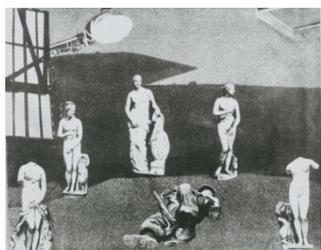
1. A Bailarina, 1956. Fotomontagem. Observação: imagem: 23,7 x 24 cm. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
2. O sonho do pracinha, 1952/1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 24 x 30. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
3. O olho de Moscou - animada é a vida a bordo, 1952/1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 31 x 24,1 cm. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
4. Chá de senhoras, 1952. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 31 x 17,5. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
5. Recordações de viagem - o turista I, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 31,2 x 21,8. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
6. O pesadelo da Sra. Vanderbilt, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 31 x 19. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
7. Quem sabe, em Nova Orleans?, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 24 x 27,7. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
8. A inundação num sonho, 1952/1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 27,7 x 24. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
9. O Inferninho, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 24 x 28,7. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
10. Sport and Comfort, 1952/1953. Fotomontagem. 31 X 17 cm/ 35,5 X 28 cm. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
11. O Susto, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: 31 x 17,5 (imagem). Coleção MAM RJ. Doação do artista.
12. A Prisioneira, 1952. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 31,2 x 23. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
13. Na véspera das bodas, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 31,1 x 23,2. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
14. Músico de rua em Londres, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 26,5 x 24. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
15. A morte de um toureiro, 1952/1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 31,5 x 23,7. Coleção MAM RJ. Doação do artista.

16. O sonho do prisioneiro, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 31 x 19. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
17. A invasão dos marcianos, 1952. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 30 x 23,7. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
18. A volta de André Gide, 1952. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 26 x 24. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
19. Recordações de viagem - o turista II, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 31,1 x 21,2. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
20. Sábado no purgatório, 1952/1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 29,4 x 23,9. Coleção MAM RJ. Doação do artista
21. Entardecer no planalto, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 31,4 x 23,9. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
22. Du côté de Guermantes, 1952. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 24,5 x 24. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
23. A Despedida, 1954. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 18,5 x 31. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
24. Um americano em Paris, 1954. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 24,5 x 24. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
25. O Pub, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 23,6 x 24. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
26. O Duplo, 1952/1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 27,5 x 24. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
27. O Pic-nic, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 30,5 x 24. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
28. Sem título, 1954. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 14,5 x 31. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
29. Baile de caridade, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 24 x 31,3. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
30. O Abismo, 1953. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 24 x 30,5. Coleção MAM RJ. Doação do artista.
31. Crianças em Veneza, 1952. Fotomontagem. 35,5 X 28 cm. Observação: imagem: 31,5 x 23,2. Coleção MAM RJ. Doação do artista.

IMAGENS DAS FOTOMONTAGENS DE ATHOS BULCÃO



1 - A Bailarina, 1956
Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo.



2 - O sonho da pracinha,
1952 Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo.



3 - O olho de Moscou –
Animada é a vida a bordo,
1952 Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo.



4 - Chá de senhoras, 1952
Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo.



5 - Recordações de Viagem
– O turista II, 1953 Acervo
Museu de Arte Moderna do
Rio de Janeiro. Foto-
Arquivo.



6 - O pesadelo da sra.
Vanderbilt, 1953 Acervo
Museu de Arte Moderna do
Rio de Janeiro. Foto-
Arquivo.



7 - Quem sabe, em Nova
Orleans, 1953 Acervo
Museu de Arte Moderna do
Rio de Janeiro. Foto-
Arquivo.



8 - A inundação de um
sonho, 1952 Acervo Museu
de Arte Moderna do Rio de
Janeiro. Foto- Arquivo.



9 - O Inferninho, 1953
Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo.



11 - O Susto, 1953 Acervo
Museu de Arte Moderna do
Rio de Janeiro. Foto-
Arquivo.



13 - Na véspera das bodas
1952 Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo.



10 - Sport and Comfort,
1952 Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo.



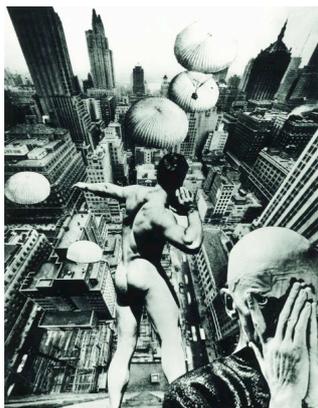
12 - A prisioneira, 1952
Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto-Arquivo.



14 - Músico de rua em
Londres, 1953 Acervo
Museu de Arte Moderna do
Rio de Janeiro. Foto-
Arquivo



15 - A morte de um toureiro, 1952 Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto-Arquivo.



17 - A Invasão dos Marcianos, 1952. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto-Arquivo



20 - Sábado no purgatório, 1952 Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto- Arquivo.



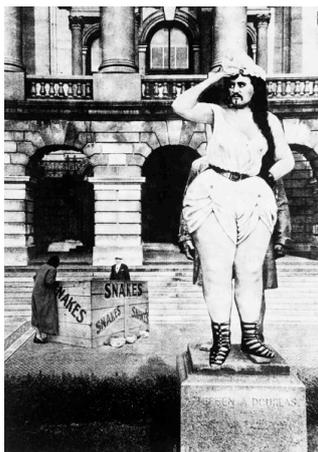
16 - O sonho do prisioneiro, 1953 Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto-Arquivo.



18 - A Volta de André Guide, 1952 Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto- Arquivo.



21 - Entardecer no planalto, 1953 Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto- Arquivo.



19 - Recordações de Viagem – O turista I, 1952 Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto- Arquivo.



22 - Du côté de Guernantes, 1952 Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto-Arquivo.



23 - A despedida, 1954
Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo.



24 - Um americano em
Paris, 1954 Acervo Museu
de Arte Moderna do Rio de
Janeiro. Foto- Arquivo.



25 - O Pub, 1953 Acervo
Museu de Arte Moderna do
Rio de Janeiro. Foto-
Arquivo.



26 - O duplo 1952"1953
Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo.



27 - O pic nic, 1953.
Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo



28 - Sem Título, 1954
Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo.



29 - Baile de caridade,
1953 Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto-Arquivo.



30 - O abismo, 1949
Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto- Arquivo.



31 - Crianças em Veneza,
1952 Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.
Foto-Arquivo.

CAPÍTULO I

A FOTOMONTAGEM NA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

1.1 Estética e utilização no século XIX

Segundo Ades (2002), os primeiros experimentos com fotomontagem foram realizados durante o século XIX como uma forma de criação paralela do real e de compensação da precariedade técnica da câmera. A fotomontagem era vista como artefato que poderia fantasiar, confundir e mesmo melhorar o que a fotografia ainda não conseguia transmitir enquanto recurso tecnológico. No âmbito da paisagem, a combinação de diferentes negativos em um fundo comum era frequentemente utilizada por fotógrafos que procuravam realizar imagens com maior nitidez e profundidade de campo, sendo a técnica ainda constantemente usada como recurso de uma prática pictorialista que tentava elevar a fotografia à condição de arte. As composições e montagens fotográficas também foram recursos empregados como meios diferenciados para conquistar novos clientes e expandir o mercado fotográfico do século em questão.

Os primeiros processos de manipulação de fotografia eram, em sua maioria, frutos de acidentes de revelação que faziam com que imagens de negativos distintos aparecessem inesperadamente na mesma fotografia – sobretudo devido às más lavagens das placas de colódio úmido.² Esses acidentes passaram a ser explorados pelos fotógrafos de modo intencional, em uma tentativa de conseguir manipular a composição para encontrar uma nova forma de produção de imagens. Também se manipulavam imagens através de recortes, de superexposição, de sobreimpressão, da repetição do mesmo negativo, da dupla impressão ou da combinação de vários destes processos, que ficaram conhecidos como *impressões combinadas* (ADES, 2002).

² De acordo com Kossoy (1980), o processo de negativo à base do colódio úmido foi inventado por Frederick Scott Archer (1813-1853), em 1851. O colódio era um fluido viscoso e transparente que era utilizado como emulsão sobre as chapas de vidro ou metal. Depois de emulsionadas, as chapas eram mergulhadas numa dissolução de nitrato de prata, fazendo com que a superfície da chapa se tornasse fotossensível. A exposição deveria ser feita com a chapa ainda úmida e a revelação deveria ser realizada logo em seguida.

A origem da montagem fotográfica precede o próprio conceito de *fotomontagem*. 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. Independentemente da criatividade artística, para esses artistas a fotomontagem seria, em primeiro lugar, um trabalho técnico com procedimentos objetivos comparáveis aos científicos e químicos. Anteriormente ao grupo de Berlim, as montagens fotográficas não possuíam um nome comum, sendo vinculadas às mais variadas formas de manipulação da imagem. Alguns autores como Rejlander (1858), Fabris (2011), e Woodbury (2012) identificam a montagem fotográfica produzida no século XIX como sendo *fotografias compostas* ou como *composições fotográficas*. Assim como o conceito de fotomontagem, esse tipo de fotografia se daria através da associação de várias fotografias ou negativos fotográficos para formar uma obra pré-determinada.

De acordo com Ades (2002), a fotografia do século XIX é marcada por livros que ensinavam truques fotográficos em geral. A autora relata que o ato de brincar com as imagens, recortar e colar, e também inventar, fazia parte do passatempo popular da época. Manuais como *Photographic Amusements: including a description of a number of novel effects obtainable with the camera*, de Walter E. Woodbury, de 1896, ensinavam truques fotográficos, assim como descreviam conceitos do que se denominava “arte da fotografia” e seus códigos de representação.³ As explicações eram feitas de forma simples e acompanhadas de ilustrações que buscavam facilitar a assimilação dos processos pelos fotógrafos profissionais ou por amadores. Dessa forma, havia no século XIX uma considerável produção de panfletos, álbuns de fotografias, telas, recordações militares e postais cômicos, como a fotomontagem *Galos e galinhas gigantes para grandes ovos de páscoa*, de 1911 (FIGURA 1)⁴.

³ Sobre os manuais técnicos do século XIX, ver Mendes (1991).

⁴ A composição de *Galos e galinhas gigantes para grandes ovos de páscoa* apresenta, segundo Fabris (2011), a junção de objetos disparatados em uma visualidade que antecipa o surrealismo, conforme discutiremos mais adiante nesse capítulo.

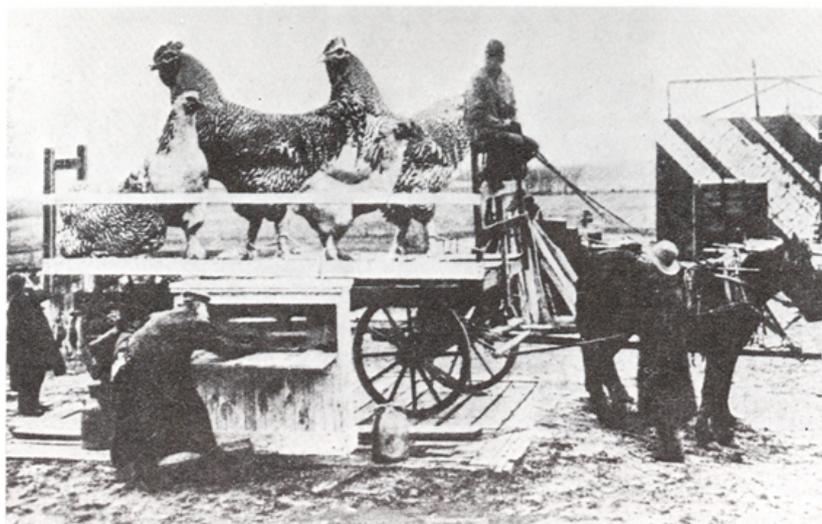


FIGURA1- Fotógrafo desconhecido. *Galinhas e galo gigantes para produção de grandes ovos de páscoa*. 1911. Fonte: Fabris, 2011, p. 127

Decorrente de um ambiente positivista, a fotografia experimentou em seu primeiro momento as consequências de ser um meio de reprodução mais fidedigno ao real do que as outras formas de expressão artística. De acordo com Fernandes (2012), a utilização da fotomontagem pelos artistas do século XIX contribuiu para por em discussão a convicção sobre a imagem fotográfica. Isto porque a fotomontagem reúne em sua essência a colagem de várias outras imagens, que unidas proporcionam uma realidade criada, e, portanto, paralela àquela defendida como imagem verossímil. Dessa forma, a técnica favorecia a desconfiança no estatuto da fotografia tradicional, assim como proporcionava debates artísticos que procuravam estabelecer a fotografia como um gênero estético autônomo ou como um novo meio para as artes.

Por estar aliada à reprodutibilidade e ao caráter científico de fidedignidade em relação à natureza, a fotografia era classificada pelos artistas acadêmicos europeus como uma imagem de consumo, “arte baixa” e, por seqüência, excluída das “belas artes” (PAVAN, 1998).⁵ Importante lembrar que, como observa Amar (2001, p.65), “a fotografia e a pintura sempre tiveram destinos paralelos, conflituosos e complementares”, e que a maioria dos primeiros fotógrafos foram pintores reconvertidos, que mantiveram na sua prática os ensinamentos estéticos recebidos durante os anos de formação acadêmica. Diante disso, faz-se importante para o

⁵ No Brasil, a fotografia foi assimilada pela Academia de Belas Artes nas últimas duas décadas do século XIX. Em *Marinhas do Rio de Janeiro: tradição e experimentação fotográfica no oitocentos*, Maria Inez Turazzi aborda o trabalho do fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923) junto à Marinha brasileira. Em 1884, Ferrez apresentou uma série de imagens advindas de processos fotográficos experimentais na seção então dedicada à fotografia da Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes.

entendimento da estética e da utilização da fotomontagem no século XIX entendermos o que foi o pictorialismo durante o século XIX.

1.1.2 O movimento pictorialista

Em meados do século XIX, o movimento pictorialista surge como consequência da expansão e popularização da prática fotográfica em uma lógica de desenvolvimento capitalista. Com o pictorialismo, os fotógrafos buscavam dar à fotografia o status de obra de arte, através da utilização dos cânones da pintura como referência básica em seus trabalhos (COSTA & SILVA, 2004). Segundo Pavan (1998), a Academia de Belas Artes da França afirmava que o registro fotográfico era impessoal e que ia contra o pensamento de autoria que a arte do século XIX defendia. Em suma, o movimento foi uma reação “de ordem romântica que, ignorando as características realmente inovadoras que a fotografia apresentava, tentou introduzi-la no universo da arte através de uma concepção clássica de cultura” (COSTA & SILVA, 2004, p. 27).

A aproximação entre a fotografia e a pintura seria uma forma de conferir um outro status para a fotografia e isto se daria, de acordo com Fernandes (2012), por duas correntes pictorialistas: pelos pintores e miniaturistas e pela fotomontagem. Fernandes explica que um conjunto de pintores e miniaturistas se dedicou a retocar artisticamente as fotografias, de forma a “humanizar a mecanicidade do aparelho ou emendar eventuais defeitos que a captação técnica do real tivesse originado” (2012, p.40). Enquanto que a fotomontagem foi utilizada como uma técnica que possibilitava a confecção de quadros artísticos, de acordo com as temáticas e composições valorizadas na época.

Já Costa (1998) define três correntes no campo da fotografia pictorialista. A primeira inicia-se na década de 1850, com as fotomontagens do sueco Oscar Rejlander (1812-1875). Segundo a autora, tratava-se de uma fotografia de caráter alegórico, realizada através da técnica da fotomontagem. Ao se utilizar da fotomontagem, Rejlander apresentava a câmera como mecanismo de expressão, onde o fotógrafo se fazia artista ao usufruir da fotografia como linguagem. Rejlander acreditava que era a expressão das ideias e não de uma mídia em particular que transformava o objeto em uma obra de arte. Também utilizando a fotomontagem, a

segunda corrente se baseava na tentativa de dar à fotografia um cunho realista que ainda esbarrava na precariedade técnica da época. O pintor inglês Henry Peach Robinson (1830-1901) é apontado como principal representante dessa vertente. A terceira vertente descrita por Costa (1998) se desenvolve em torno da pintura impressionista e por isso apresentava características como o foco suave, o que pode ser observado nas obras de fotógrafos como o inglês Peter Henry Emerson (1856-1936).

Neste ponto, ressaltamos que duas das três correntes definidas por Costa (1998) são formadas por trabalhos com fotomontagem. Através do uso da montagem, Henry Peach Robinson e Gustav Rejlander promoveram importantes debates teóricos sobre o estatuto artístico das produções fotográficas no século XIX e promoveram a expressividade tanto técnica quanto teórica da fotografia (FERNANDES, 2012). No tópico seguinte abordamos as experimentações fotográficas que deram destaque a ambos artistas.

1.1.3 Robinson e Rejlander: o real e o ideal nas fotomontagens pictorialistas

Em 1857, Oscar Gustav Rejlander realizou a fotomontagem *Os caminhos da vida* (FIGURA 2). A obra é um quadro fotográfico composto por mais de 30 negativos distintos que foram colocados sucessivamente sobre papel fotossensível. A sobreposição dos negativos nos mostra agrupamentos humanos que entregam o caráter de montagem da imagem ao notarmos os contornos luminosos ao redor dos personagens, o chamado “efeito auréola”. Em toda imagem existe nitidez, mesmo nos planos mais distantes. Segundo Pavan (1998), a ausência de um foco único e de um fundo esfumado faz com que o olhar do espectador caminhe pela composição, acompanhando a iluminação e as poses das figuras.



FIGURA 2 - Oscar Gustav Rejlander. *Os caminhos da vida*. 1857. Fonte: Pavan,1998, p. 237

Com uma composição elaborada, a obra de Rejlander indica um diálogo bem próximo à estética da pintura clássica acadêmica. O artista dizia que seus quadros múltiplos mostravam quão útil a fotografia poderia ser como auxiliar na criação e prática artísticas. Além da inovação técnica, esta obra ocasionou grande polêmica pelo seu conteúdo de nudez. Apesar de ser um tema amplamente tratado pela pintura, as figuras nuas na fotomontagem de Rejlander escandalizavam por serem corpos reais, o que fez com que o artista se manifestasse formalmente em defesa da fotomontagem como uma criação artística, como nos aponta Pavan:

Magoado com as reações suscitadas, Rejlander escreveu o primeiro texto da história fotográfica que falava especificamente da fotomontagem (por ele chamada de *photographic composition*). Este texto, que foi lido publicamente perante a *Photographic Society*, em 6 de abril de 1858 e publicado a seguir no *The Liverpool and Manchester Journal*, com o título: “*On Photographic Composition*”, nos mostra nitidamente alguns dos argumentos usados pelos fotógrafos na luta pelo reconhecimento da fotografia enquanto obra de arte e também alguns dos preconceitos mais comuns que precisavam ser enfrentados. (1998, p. 253)

Em seu texto, Rejlander justificou o uso da fotomontagem como forma de enfrentar três grandes preconceitos contra a fotografia. O primeiro deles era a opinião de que a fotografia seria uma “coisa simples” e incapaz de apresentar uma obra elaborada. O segundo, a crença de que a fotografia apenas poderia servir como

auxiliar aos artistas interessados nos temas naturais, mas não para aqueles interessados nos temas ideais. Já o terceiro se referia à convicção de que a fotografia jamais poderia construir uma perspectiva regular e sem desfoque. (PAVAN, 1998).

On Photographic Composition, escrito em 1858, também apresenta a fotomontagem como justificativa para a inclusão da fotografia no mundo da arte ao comparar o trabalho do pintor com o do fotógrafo, principalmente no que diz respeito ao estudo de composição e idealização do plano. Outro ponto que o artista considerou importante abordar foi o fato de os corpos nus de *Os caminhos da vida* (1857) incomodarem a população inglesa mais do que o nu da pintura acadêmica, o que poderia indicar que a fotografia seria mais “verdadeira” que a pintura. Porém, nem todos os artistas consideravam a prática da manipulação fotográfica legítima. Na França, a *Sociedade Fotográfica Francesa* proibia seus membros de exporem montagens fotográficas com alegação de que a fotomontagem só deveria ser usada como forma de estudo de composição das formas reais (PAVAN, 1998).

As impressões combinadas eram também utilizadas como uma forma de compensar a precariedade técnica da câmera. Fotografias que exigiam uma maior profundidade de campo, como as de paisagem, ainda eram inviáveis de serem produzidas com uma qualidade de nitidez que deixasse os detalhes dos planos mais distantes aparecerem consideravelmente. Cientes dessa limitação, fotógrafos como Henry Peach Robinson utilizavam a montagem fotográfica como uma forma de superação da limitação técnica. Robinson realizou sua produção de imagens através do uso do positivo combinado, que consistia em trabalhar com a dupla exposição do mesmo negativo, cobrindo as partes que não seriam utilizadas com veludo negro.

Robinson era um pintor convertido em fotógrafo e com a montagem de vários negativos conseguia formar uma imagem com profundidade e riqueza de detalhes, como na fotomontagem *Páscoa ao Norte* (FIGURA 3). Para cada uma de suas imagens, ele realizava um estudo prévio de composição, de forma a diminuir a necessidade de intervenção com outros negativos (FIGURA 5).



FIGURA 3 - H. P. Robinson. *Páscoa ao Norte*. 1890. Fonte: Ades, 2002, p.10



FIGURA 4 - H. P. Robinson. *Estudo para Páscoa ao Norte*. 1890. Fonte: Ades, 2002, p.10



FIGURA 5 - H. P. Robinson. *Desenho para o positivo combinado de Passeando*. 1887. Fonte: Fontcuberta, 2003, p. 59



FIGURA 6 - H. P. Robinson. *Passeando*. 1887. Fonte: Fontcuberta, 2003, p. 56

Fontcuberta (2003) aponta que Robinson defendeu através do texto *Pictorial effect in photography*, de 1869, a possibilidade de o fotógrafo adaptar suas imagens aos seus desenhos, de acordo com uma didática técnica que buscava produzir fotografias que respeitassem as regras da arte acadêmica da época. Como pintor, realizava suas montagens nos moldes de uma pintura. Unindo vários negativos, compunha-os na base fotográfica com total liberdade, determinando à vontade o tamanho da “tela” e construindo novas configurações do real. Como fotógrafo, buscava realizar antes do registro fotográfico uma boa composição, de modo a posar a “realidade” segundo os cânones da simetria, do claro-escuro e do equilíbrio, e somente quando isso não era possível que recorria à fotomontagem (FONTCUBERTA, 2003). Dessa forma, uma fotografia produzida pelo sistema de