



FIGURA 13 - Gustav Klutsis. *O velho mundo e o mundo que está sendo construído agora*. 1920.
FONTE: Ades, 2002, p.68

Outro importante artista da fotomontagem construtivista soviética foi Aleksandr Rodtchenko. Também fotógrafo, produziu cartazes oficiais (FIGURA 14), ilustrações de poemas, capas de filmes e revistas, trabalhando em parceria com Vladimir Vladimirovitch Mayakovsky (1893-1930) e, no cinema, com os diretores Dziga Vertov (1896-1954) e Sergei Eisenstein (1898-1948). A estética de suas fotomontagens era baseada no uso da tipografia construtivista integrada ao desenho, com formas geométricas definidas, legíveis e simples e nos contrastes de cores:

nesses trabalhos, reproduzidos em litografia e off-set, Rodtchenko lança geralmente mão de um desenho simplificado, não raro rudimentar, para atingir uma comunicação imediata e sem qualquer tipo de ambiguidade. Em alguns momentos, quando utiliza um procedimento como a colagem, consegue efeitos mais dinâmicos, que evocam o fluxo visual das fotomontagens. A simplificação do desenho, bem como a planaridade da superfície cromática, a separação entre texto e imagem e a introdução de pontos de exclamação e flechas visam a proporcionar uma maior clareza formal e comunicativa. Em busca de um impacto visual imediato, o artista abandona a representação perspectiva, propondo imagens absolutamente bidimensionais (FABRIS, 2005, p.112)



FIGURA 14 – Aleksandr Rodtchenko. *Anúncio para o departamento de Leningrado da Editora Estatal*. 1925. Fonte: Aleksandr Ródtchenko-*Revolução na fotografia*, 2010, p. 24

Ades (2002) revela que o primeiro trabalho de Rodtchenko no campo da tipografia industrial foi a confecção de cartazes, entre 1922 e 1924, para as capas dos documentários de Dziga Vertov. Segundo um texto publicado em 1923 pela revista *LEF*, Rodtchenko abordava a confecção dos cartazes com espírito de produtor. Guiando-se pela montagem e pelo roteiro do filme, ele fazia com que o cartaz fosse parte da narrativa do vídeo. A experiência de Rodtchenko com cinema certamente influenciou a composição de suas fotomontagens, já que na realidade o desdobramento do cinema soviético tem muitos paralelismos com o desenvolvimento da fotomontagem.

Além de terem sido usadas como artifícios para a confecção de cartazes dos filmes, as fotomontagens se comunicavam com a teoria da montagem que vinha se desenvolvendo na União Soviética, principalmente por Eisenstein e Vertov. Mas não só os soviéticos percebiam esta aproximação. Na Alemanha, Raoul Hausmann também confirmou essa relação ao definir a fotomontagem como “filme estático”. Hausmann acreditava que tanto a montagem estática quanto a em movimento compartilhavam de uma unidade espaço-temporal dinâmica com rupturas rápidas e intercaladas, onde se era possível construir uma montagem alternada de primeiro plano e de panorâmicas, superposição de temas, duplas exposições, além de projeções em telas divididas (ADES, 2002).

O cinema soviético desenvolveu-se em torno, principalmente, de uma nova prática de montagem. Como edição cinematográfica, a prática já era uma atividade internacionalmente estabelecida, porém Eisenstein a inovou com sua teoria do “cinema intelectual” e da “montagem de atrações”. Para o cineasta, a montagem não seria apenas um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim, um pensamento que nasceria do choque de partes independentes uma das outras – em uma referência à escrita hieroglífica japonesa, onde signos independentes são justapostos para formarem um conceito novo. Driblando a sequência linear, Eisenstein aplicava a descontinuidade de cenas, a tensão dentro do próprio enquadramento, dinamizava as relações internas entre figura e fundo, e contrapunha eventos não relacionados (SARAIVA, 2006).

Enquanto isso, Vertov se aprimorava em outro tipo de montagem. Seu cinema era construído em dois princípios: um de filmagem, cinema-verdade; e outro de método de montagem — cine-olho. De acordo com Ades (2002), os filmes de Vertov eram longas-metragens verdades, destinados a registrar a vida soviética. Para realizar seus filmes, como o Cine-olho (FIGURA 15), o diretor, acompanhado de seu irmão e um operador de câmera, viajava por todo país procurando estar mais perto da vida real. O princípio do cinema-verdade era ser avesso a qualquer encenação. Juntamente com o cine-olho, ele buscava a decifração do mundo através de uma recusa da reprodução de aparências de realidade.



FIGURA 15 – Aleksandr Rodtchenko. Cartaz para o filme *Cine-Olho*, de Dziga Vertov, 1925. Fonte: Ades, 2002, p.90

No entanto, a prática da montagem não se limitou ao campo das artes, do cinema e da confecção de cartazes. O Partido Comunista (PCUS) não apoiava debates internos e controlava as informações de modo que as desavenças e contradições não chegassem ao público. Uma das formas de estabelecer esse controle era a manipulação de imagens de cenas políticas, de forma a reconstruir o passado. Um exemplo da manipulação do registro do passado pode ser notado na FIGURA 16.



FIGURA 16 – Autor desconhecido. *Manipulação fotográfica para a retirada de Nikolai Yezhov da cena, 1939.* Fonte: http://www.newseum.org/berlinwall/commissar_vanishes/1_2.htm, acesso em 02/07/2013

Fotografada em 1937, a cena apresenta Stalin caminhando juntamente com um grupo. O local da fotografia é à beira do Canal Moscou-Volga, que ligava o Rio Moscou ao Rio Volga, e, conseqüentemente, conectava a capital russa ao mar. Stalin está no centro da imagem e a sua direita está Nikolai Yezhov, um velho bolchevique que havia participado das batalhas durante a Revolução Russa. Fez seu nome no partido conquistando a confiança de Stalin, mas por desconfianças políticas foi preso e assassinado em 1939. A fotografia foi, então, retocada pelo Estado para que a memória de Yezhov não fosse associada a Stalin pela história (SILVA, 2012).

Em 1938, Stalin publicou a primeira edição do livro *História do PCUS*, onde os aspectos fundamentais eram a falsificação e a manipulação dos eventos históricos, além da invenção de tradições. Com isso, ele visava enfatizar o próprio papel heróico dentro da Revolução. Rodtchenko foi parceiro da política de Stalin e trabalhou na confecção de várias manipulações fotográficas, como, por exemplo, no projeto do livro *Os dez anos do Uzbequistão*, de 1934. Neste trabalho em especial, Rodtchenko obscureceu com nanquim os rostos de líderes que haviam sido depostos. Após o fechamento da revista em que trabalhava, a *USSR na stroike*, em 1941, Rodtchenko e sua esposa, Varvara Stepanova, continuaram a produzir álbuns

fotográficos oficiais como *De Moscou a Stalingrado* (1943-1945), *Os vinte e cinco anos do Cazaquistão* (1945-1947) e *Cinco anos de reservas de trabalho* (1945-1947).

Conclui-se por meio desses exemplos que a fotomontagem foi utilizada na União Soviética como uma possibilidade artística em favor da Revolução. Seus fotomontadores acreditavam na potencialidade de construção de uma narrativa fotográfica que levasse informação à maioria da população. A fotomontagem construtivista visava um diálogo entre o presente histórico e o povo soviético, mas variando, se necessário, a construção de mundos e memórias de acordo com as intencionalidades do Estado.

1.2.3 A fotomontagem surrealista: a desambientação do real

Do mesmo modo que a fotografia inspirava a fotomontagem política e apologética por sua capacidade de exprimir uma maior realidade, ela também orientava a criação de imagens que perturbassem nossa percepção de mundo ao criar imagens “maravilhosas”. Usando a justaposição de elementos que não dividiam necessariamente um mesmo repertório visual, o movimento surrealista incorporou às suas fotomontagens paisagens alucinatórias que não obedeciam ao aspecto planar das imagens dadaístas e construtivistas (CHIARELLI, 2003).

Chiarelli (2003) evidencia que as fotomontagens produzidas a partir de 1920 pelos surrealistas franceses apresentavam menos referências ao mundo das máquinas. Nessas fotomontagens, as imagens recortadas trafegavam em um novo contexto onde já não se utilizavam com frequência profundas mudanças de escala, tão comuns nas fotomontagens dadaístas. As disjunções e deslocamentos passam a ocorrer dentro de uma cena “real”, ao contrário da fragmentação presente nas fotomontagens dadaísta e construtivista, formando, dessa forma, uma paisagem que aparentemente possui uma continuidade de espaço.

O artista surrealista se voltava para sua procura interior. A definição do movimento, feita no *Manifesto Surrealista* em 1924 por André Breton, caracteriza o surrealismo como um

automatismo puramente físico através do qual se pretende expressar,

verbalmente, por escrito, ou de outra forma, a verdadeira função do pensamento. Pensamento ditado na ausência de qualquer controle manifestado pela razão, e fora de quaisquer preocupações estéticas ou morais (BRETON, 1924, apud KLINGSOHR-LEROY, 2004, p. 6)

Na literatura surrealista, o automatismo foi associado ao método da escrita automática que consiste na produção de textos através da associação livre de palavras. Influenciado pelo estudo da psicanálise, Breton (1924) acreditava que a escrita automática permitiria que a criatividade se alimentasse dos níveis mais profundos do inconsciente, dos sonhos e das alucinações, assim como bloquearia o pensamento racional (KLINGSOHR-LEROY, 2004). No âmbito das artes visuais, a colagem, principalmente de Max Ernst, é quem exercita o automatismo defendido pelo movimento.

Scharf (2005) evidencia que a colagem surrealista foi essencial para que o movimento pudesse replicar às críticas que diziam que um desenho ou pintura surrealistas eram impossíveis de existir, uma vez que necessitariam passar por um processo consciente para serem elaborados. Usando a técnica da colagem, Ernst afirmava que se podia reduzir consideravelmente a influência do consciente na montagem de uma obra, sendo possível produzir um encontro de várias realidades diferentes em um plano inadequado. Para ele, o processo da colagem ia muito além do visual:

uma realidade já feita, cujo objetivo ingênuo parece ter sido fixado de uma vez para sempre (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente na presença de outra muito distante e não menos absurda realidade (uma máquina de costura) num local onde ambos se sentem fora do seu elemento (numa mesa de operações), irá, por este simples fato, escapar do seu objetivo ingênuo e perder a sua identidade; devido ao desvio através do qual é relativo, irá passar da falsidade absoluta para um novo absoluto que é verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor (ERNST, s/d, apud KLINGSOHR-LEROY, 2004, p.9).¹²

Segundo Fabris (2002), a colagem surrealista configura-se como uma “desambientação mental” que obriga o espectador a tomar uma posição moral. Neste

¹² Nesta passagem, Max Ernst referencia uma célebre frase de Lautréamont sobre o surrealismo: Belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação.

momento, é o observador quem deve dar o “sentido” da obra em uma relação que une o fictício ao imaginário. O que a colagem revelaria, na verdade, seria o inconsciente do observador quando ele busca encontrar símbolos que dialoguem com sua vivência e percepção de mundo. Portanto, se as paisagens das fotomontagens dadaísta e construtivista buscavam se comunicar com o observador anônimo das grandes cidades, a montagem surrealista busca o contrário: tem como princípio a própria incomunicabilidade, o desejo manifesto de não dar-se totalmente a ninguém, nem mesmo a seu autor.

Na fotomontagem surrealista, a justaposição de objetos reconhecíveis adquire um aspecto familiar. Entendemos cada elemento da imagem, mas não a sua ordem e conexão com os elementos ao redor. Sobre isso, Fiona Bradley (2001) descreve que o mundo surrealista, como o dos sonhos, é ao mesmo tempo familiar e desconhecido, isto é, familiar em razão do estilo realista que oferece ao espectador o reconhecimento dos objetos, desconhecido por causar estranheza dos contextos em que eles aparecem, como se fosse em um sonho.

De acordo com Bradley (2001), no *Manifesto Surrealista*, de 1924, Breton apontava que Ernst, ainda em sua fase dadaísta, já conseguiria extrair o choque pelos elementos retirados de realidades distantes através do regimento do acaso. Em um relato feito em 1948¹³, o artista declarou que após ver um catálogo ilustrado, percebeu ali reunido elementos distantes que o fez ter vontade de produzir imagens duplas, triplas, ou mesmo múltiplas e contraditórias. Começou então a desenhar diretamente nos catálogos, para depois, recortá-los e assim formava inesperadas justaposições.

Desde 1921, Ernst vinha produzindo pinturas que se pareciam com colagens. Essas imagens, conhecidas como “pintura de colagens”, eram quadros que, segundo Bradley (2001), apesar do artista ainda estar ligado ao grupo dadaísta de Colônia, já possuíam influências do movimento surrealista francês. Em *Celebes* (FIGURA 17), Ernst nos apresenta um quadro composto por um “elefante” atrás de um manequim feminino nu e sem cabeça. De acordo com Bradley, o quadro apenas inclui:

(...) pistas que mais confundem do que do que ajudam o espectador na busca de um significado: o elefante está em terra firme, mas há peixes

¹³ Max Ernst, *Beyond Painting*. New York, 1948, p. 14.

nadando no céu. A figura principal deriva de duas fontes – uma visual e outra verbal. Sua origem não foi a mente de Ernst, pois o elefante já existia no exterior e, portanto, uma vez “reconhecido” pelo artista como uma imagem potencialmente válida, poderia ter sido apropriado e reelaborado pela imaginação do artista (2001, p. 28)

Segundo Ades (2002), em relação à produção com colagens de materiais fotográficos, Breton declarava que Max Ernst não usava os materiais buscando um efeito de compensação, como tinha feito até então com as colagens, onde materiais como papel e tecido viriam substituir a pintura dos mesmos. Os recortes das fotografias estariam dotados de direitos próprios de uma existência relativamente independente. Para o artista, o termo *fotomontagem* estava diretamente ligado ao dadaísmo de Berlim e à intelectualidade alemã, que, segundo ele, não fazia nada sem ideologias e conceitos. Tal posicionamento fez com que a produção de Ernst fosse concebida por vários autores tanto como colagem quanto como fotomontagem.



FIGURA 17 – Max Ernst. *Celebes*. 1921. Fonte: Tate Gallery, London.

No trabalho de Ernst com fotografia pode-se observar um equilíbrio entre o cômico e o mundo imaginário. Em *O rouxinol chinês* (FIGURA 18), Ades (2002) descreve que o efeito alcançado pela cabeça do animal associada aos outros elementos do quadro equivale a uma imagem poética surrealista. Breton já havia feito essa

comparação no *Manifesto Surrealista* de 1924, ao equiparar o método da colagem ao da poesia surrealista. Segundo Breton, tanto a colagem quanto a poesia seriam uma “maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades muito distantes sem abandonar o domínio da nossa experiência; é reuni-las e tirar uma fagulha de seu contato” (BRETON, 1924, apud BRADLEY, 2001, p. 28).



FIGURA 18 – Max Ernst. *O rouxinol chinês*. 1920. Fonte: Ades, 2002, p. 117

Segundo Ades (2002), durante o primeiro momento surrealista, representado principalmente pela revista *La Révolution Surréaliste*¹⁴, cujas páginas eram repletas de fotografias, mas poucas fotomontagens. Apesar de Man Ray (1890-1976) ter usado neste momento a fotografia a serviço do surrealismo, através dos raiogramas, das fotografias solarizadas, da dupla exposição e de fotografias de objetos enigmáticos, ele apenas recorria à fotomontagem em poucas obras, como em um autorretrato publicado na revista *Minotaure*¹⁵. Até o final da década de 1920, o

¹⁴ *La Révolution Surréaliste* foi uma revista publicada entre 1924 e 1929 pelo grupo surrealista francês. Amplamente ilustrada, era o principal veículo de difusão das ideias do grupo. Trazia reproduções de obras de artistas modernos valorizados pelo movimento, como Pablo Picasso, Juan Gris, Giorgio De Chirico e Paul Klee; imagens dos próprios surrealistas e também experimentos surrealistas com fotografia. A revista era utilizada como palco de debate sobre a possibilidade de uma pintura surrealista, mostrando que o surrealismo podia existir como movimento para além da literatura e da poesia (VIRAVA, 2012).

¹⁵ Segundo Virava (2012), a revista *Minotaure* não pertenceu propriamente aos surrealistas, mas os membros do grupo contribuíram intensamente com a inserção de conteúdos, seja com textos ou imagens, durante os anos de sua publicação, entre 1933 e 1939.

surrealismo francês estava comprometido com o automatismo da confecção de pinturas, o que tendia mais para a abstração, como as obras de Joan Miró (BRADLEY, 2001).

Com o ingresso de Salvador Dalí e René Magritte na década seguinte, o movimento passou a aderir também à temática onírica e à confecção de *objetos surrealistas*. Teorizados por Dalí, esses objetos eram utensílios cotidianos alterados de forma paradoxal e inesperada através da junção de elementos estranhos ao seu contexto. Ades (2002) afirma que tanto a colagem, quanto a fotomontagem e os objetos surrealistas carregavam, enquanto expressão artística, a confluência de utilizarem como matéria prima a união de objetos já fabricados em composições impensáveis.

De acordo com Bradley (2001, p. 42), “a formulação de um objeto resultava da projeção no mundo externo, dos pensamentos e desejos mais íntimos do artista”. Independentemente da associação do princípio da fotomontagem, e também da colagem, com as diversas etapas e teorias desenvolvidas pelos surrealistas (tanto a escrita da poesia automática, quanto do objeto surrealista), percebe-se que o que está em jogo é sempre a união de objetos, palavras ou imagens que a princípio não fazem parte de um mesmo contexto visual, linguístico ou cotidiano. A retirada desses elementos de um contexto e, conseqüentemente, sua aplicação a outro, é que faz com que o movimento surrealista se aproxime das várias manifestações que a fotomontagem pode adquirir (FABRIS, 2002).

Enquanto os fotógrafos e artistas experimentavam novas técnicas de produção, como as já citadas de Man Ray, a fotomontagem e a colagem surrealistas se tornavam práticas habituais entre os artistas e poetas do grupo. Na década de 1930, o que convencionou chamar de “fotografia surrealista” também influenciou a fotografia de moda e de publicidade. Citando Sontag (1979), Ades aponta que o legado surrealista deixou um grande repertório de fantasias que foram assimilados pela alta costura. A autora conclui que o surrealismo “está na raiz da iniciativa fotográfica: na própria criação de um mundo duplicado, de uma realidade em segundo plano”. (ADES, 2002, p. 135)

1.3 As possibilidades narrativas da fotomontagem

El campo del fotomontaje es tan vasto que tiene tantas posibilidades como medios distintos haya, y estos medios cambian cada día en su estructura social y en la superestructura psicológica resultante. Las posibilidades del fotomontaje sólo está limitadas por la disciplina de sus medios formales (HAUSMANN, 1958, p.48, apud ADES, 2002, p. 158)

Além das experiências descritas, existiram outras relevantes para a história da fotomontagem, como as imagens produzidas pela Bauhaus. De acordo com Cauduro (2006), a Bauhaus buscava a integração harmônica de diferentes gêneros artísticos e focava em questões sobre a forma, texturas, jogo de sombras e proporção. Nessa relação com a arte não-objetiva, a fotomontagem encontrou na Bauhaus a possibilidade de sugerir formas, desenhos e texturas independentes do mundo visível, como nos trabalhos de Herbert Bayer (1900-1985) (FIGURA 19) e Moholy-Nagy (1895-1946). São imagens que valorizam os volumes e os traços em obras de caráter mais abstrato. Neste sentido, vale lembrar que a Bauhaus também baseava sua produção de fotomontagens na técnica do fotograma, onde as imagens são realizadas sem a utilização da câmera fotográfica. Geralmente elas são produzidas por contato direto de um objeto ou material com uma superfície fotossensível exposta a uma fonte de luz. Ainda sobre a técnica, Colucci (2000) afirma que

o fotograma serviu de modelo a muitas discussões sobre a ontologia da imagem fotográfica, foi profundamente transformada pelos artistas da vanguarda, nas primeiras décadas do século XX. Representou mesmo, ao lado das colagens, fotomontagens e outros procedimentos técnicos, a incorporação definitiva da fotografia à arte moderna e seu distanciamento da representação figurativa¹⁶

¹⁶ Texto disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/3.htm>>. Acesso em: 13 setembro 2013



FIGURA 19 – Herbert Bayer. *Metamorfose*. 1936. Fonte: Ades, 2002, p.149

Assim como a arte brasileira da década de 1950, Athos Bulcão se viu muito influenciado pelas possibilidades da Bauhaus e das artes construtivas no geral, uma vez que simpatizava com o concretismo e o neoconcretismo, o que será abordado com mais detalhe no Capítulo III.

Quanto às possibilidades de criação proporcionadas pelas fotomontagens, apresentamos no decorrer do capítulo distintos usos dessas imagens, mas que compartilhavam o entendimento da fotografia como um advento do mundo industrializado, em diálogo mais com a cultura de massa do que com as outras formas de arte. Como recorda Rouillé (2013), a fotografia nasceu em uma sociedade industrial, onde a economia de mercado também se transpôs para o domínio das imagens. Naquele momento, a fotografia se fazia a expressão das necessidades de uma sociedade que se industrializava e que tinha o positivismo como filosofia. Por ser considerada redentora de uma verdade por contato, a fotografia ficou durante muito tempo presa à essência documental. Vale lembrar que “a veracidade não é imanente às imagens fotográficas, mas tributária do regime de verdade no qual elas se inscrevem” (ROUILLÉ, 2013, p. 23).

Porém, diante deste mesmo cenário, Fernandes (2012) defende que a utilização da fotomontagem no século XIX foi um elemento questionador do estatuto da fotografia enquanto realidade. Já no século XX a fotomontagem veio à luz através

do aspecto de agitação da arte moderna. Os artistas de vanguarda a usaram de um modo diferente dos pictorialistas do século anterior.

Baseados no princípio da colagem e na busca por inserir materiais cotidianos à obra de arte, movimentos como o cubismo, futurismo, dadaísmo, construtivismo, surrealismo e a Bauhaus usaram a fotomontagem com diferentes intuítos, mas vislumbrando uma nova abordagem de criação. Variando entre o passatempo popular, a criação artística, a forma de protesto, de propaganda, de arte abstrata e de perturbação, a fotomontagem se valia da apresentação de um processo criativo que a aproximava do espectador comum da arte.

Com a fotomontagem, o artista-gênio é substituído pela artista-engenheiro e a obra se torna passível de reprodução. Por fim, entre os vários meios de produção e suas diferentes finalidades, a fotomontagem encontra em sua essência a vontade de construção de mundos, sendo eles manipulados para se contar uma nova história, ou criticar a atual.

Mas, como o Brasil percebeu a fotomontagem durante o período em que foi utilizada por essas vanguardas? E durante o século XIX, havia alguma produção de fotomontagem no país como na Europa? A partir desses questionamentos daremos continuidade ao trabalho, apresentando no capítulo seguinte, *A fotomontagem no Brasil*, algumas das experiências nacionais com fotomontagens.

CAPÍTULO II

A FOTOMONTAGEM NO BRASIL

Neste capítulo serão abordadas as experiências brasileiras com fotomontagens referentes ao período introdutório da fotografia no país até o fim da década de 1940. Com este recorte, pretendemos resgatar o cenário fotográfico anterior à data do acervo estudado, referente aos anos 1950, assim como compreender as funções adquiridas pela fotomontagem na história da fotografia brasileira.

No século XIX, o Brasil possuía uma produção de fotomontagens baseada na fotografia de paisagens e retratos. Essas imagens eram geralmente expressas nos formatos cartões postais e de visita (*carte de visite*). Assim, destacamos no capítulo as experiências de estúdios e artistas que utilizaram a fotomontagem como uma forma de experimentação fotográfica e de diferenciação perante o mercado fotográfico que se desenvolvia nos grandes centros urbanos.

Com a entrada do século XX, a industrialização crescente proporcionou que estados desenvolvidos, como São Paulo, buscassem uma nova forma estética de representação de seus feitos e a fotomontagem surge como uma possibilidade de propaganda dessa modernização. Publicações como a *Revista S. Paulo* (1935-1936), por exemplo, cumpriram o papel de registrar o crescimento econômico regional, assim como expandir a informação através da criação de imagens narrativas que pudessem ser compreensíveis a todos (TAKAMI, 2007).

Enquanto no campo editorial a fotomontagem tornava-se uma importante linguagem narrativa, nas artes ela era ainda pouco experimentada. Com experiências artísticas isoladas e particulares, com as de Jorge de Lima (1895-1953) e Alberto Veiga Guignard (1896-1962), pode-se afirmar que não houve de fato um grupo uniforme em torno da técnica. Importante lembrar, como já destacado no capítulo anterior, que no contexto europeu a fotomontagem foi usada como uma maneira de comunicar uma experiência visual que rompesse com os padrões clássicos da arte, ao mesmo tempo que levantava questões sobre a irreproduzibilidade e autoria, trazendo para a arte os dilemas da vida moderna.

2.1 Dos cartões de visita e postais aos experimentos de Valério Vieira

No Brasil, a novidade tecnológica do daguerreótipo abriu novas portas para novas formas de representação no século XIX, passando a ser bastante utilizado na produção de retratos e paisagens. Kossoy (1983) relata que a daguerreotipia no Brasil – em especial de 1840 a 1860 – esteve restrita aos grandes centros urbanos e ao pequeno mercado composto pela nobreza, elite agrária e aos comerciantes mais ricos. Porém, as mudanças ocorridas no Brasil a partir da segunda metade do século XIX proporcionaram a introdução de novos processos fotográficos que iam além da unicidade do daguerreótipo.

Em *Origens e expansão da fotografia no Brasil – Século XIX* (1980), Kossoy relata que o país encontrava-se em acelerado desenvolvimento econômico, o que levou a sociedade brasileira a passar por mudanças nos campos político e social. As grandes fazendas de café se modernizaram e as cidades cresceram devido à instalação das primeiras indústrias. O processo de substituição do trabalho escravo pelo assalariado se acentuou, fazendo com que o país tivesse mais um atrativo para a imigração e abertura para novas tecnologias. Essa conjuntura nacional contribuiu para que o número de estabelecimentos fotográficos aumentasse e conseqüentemente surgisse uma nova clientela para a fotografia que ia além da nobreza oficial.

A partir de 1860, com a popularização de uma série de novas descobertas decorrentes do processo negativo-positivo, como o calótipo, o ambrótipo, o ferrótipo, o colódio úmido e o papel albuminado, o retrato fotográfico acabou se tornando um produto acessível em todo o mundo e, por conseguinte, no Brasil.¹⁷ Diferentemente da impossibilidade de reprodução em série do daguerreótipo pela ausência do negativo, esses processos possibilitavam a cópia e a diminuição dos custos de produção, o que ampliou o consumo de fotografias. Autores como Kossoy (1980), Fernandes Jr. e Lago (2000) e Gilberto Ferrez (1985) relatam que no Brasil a fotografia do século XIX esteve presente em dois principais formatos: os retratos, em forma de cartão de visita (*carte de visite*), e as paisagens, como cartões postais.

O formato *carte de visite* foi inventado pelo francês André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1890), em 1854. Constituiu-se em um produto formado por um retrato colado sobre um cartão suporte, com dimensões de 5,25 x 10,2cm. Por meio da

¹⁷ Sobre as diferenças entre esses processos, ver os textos *A introdução dos novos processos fotográficos* e *Expansão dos novos processos fotográficos no Brasil*, ambos presentes no livro *Origens e expansão da fotografia no século XIX*, de Boris Kossoy, 1980.

carte de visite as pessoas ofereciam seus retratos como lembranças aos amigos e familiares:

A *carte de visite* foi o exemplo típico da padronização do produto fotográfico como um todo, e que, em função de seu largo consumo pelas massas em todo o mundo, atingiu não só a forma externa como também seu conteúdo, através dos estereotipados cenários e poses dos retratados (KOSSOY, 1980, p. 42)

Segundo Fernandes Jr. (2000), os retratistas eram os profissionais que melhor ganhavam a vida, já que existia uma constante demanda pela confecção de *carte de visite*. Logo, a maioria dos fotógrafos brasileiros do século XIX eram especializados na confecção desses cartões. Através do contato que esses profissionais tinham com os diversos manuais de fotografia do século XIX, assim como seus contemporâneos estrangeiros, eles buscavam processos fotográficos novos que pudessem diferenciar seus trabalhos perante o mercado. Kossoy destaca que o retoque e a fotopintura eram artifícios estéticos que representavam “a possibilidade de diferenciação social para que um pequeno segmento da sociedade não fosse confundido com os clientes consumidores de retratos fotográficos convencionais” (1980, p. 46). Fernandes Jr. (2000), por outro lado, inclui a fotomontagem como parte dessas possibilidades estéticas.

Magalhães e Peregrino (2004) afirmam que apesar de a fotografia do século XIX no Brasil estar voltada para o reforço do realismo tem-se registro de estúdios como Mangeon & van Nyvel (1860, Rio de Janeiro) e Carneiro & Gaspar (1860, Rio de Janeiro e São Paulo) na produção de imagens que não se encaixavam nesse padrão. Na década de 1860, esses estúdios se destacavam pela produção diferenciada de seus cartões. Mangeon & van Nyvel, um dos principais estúdios fotográficos da capital do Império, utilizava a fotomontagem como possibilidade para confecção de imagens, como *Dois irmãos* (FIGURA 20), de 1865. Apesar de evocar o realismo, o cartão denuncia a utilização da fotomontagem ao fazer uma aproximação dos personagens de maneira fisicamente improvável, o que levou Fernandes Jr. e Lago (2000) a apontarem que este cartão foi confeccionado através da superposição de dois negativos.



FIGURA 20 – Mangeon & van Nyvel. *Dois irmãos*. 1865. Fonte: Fernandes Jr.; Lago, 2000, p.63

Segundo Magalhães e Peregrino, o estúdio Carneiro & Gaspar foi precursor de uma “ruptura com os habituais modelos naturalistas” (2004, p.40). Dentro da vasta produção do estúdio, destacam-se algumas fotomontagens confeccionadas em formato de *carte de visite* que mostram a figura do imperador D. Pedro II em uma interação consigo mesmo (FIGURA 21). A duplicidade de personagens era uma técnica muito propagada pelos manuais de fotografia do século XIX e foi uma das primeiras formas de questionamento da veracidade da fotografia no âmbito da representação.



FIGURA 21 – Carneiro & Gaspar. *D. Pedro II conversando consigo mesmo*. 1867. Fonte: Coleção Dom Pedro de Orleans e Bragança

Enquanto a *carte de visite* era utilizada para registrar retratos, os cartões postais se encarregavam de registrar as paisagens e outros modos de vida. Eram comercializados como documentação de vistas urbanas e naturais e de personagens “exóticos”. Nesse sentido, foi possível identificar durante a pesquisa fotomontagens em imagens de paisagens e na documentação de tipos tradicionais. No geral, são montagens que se referem a métodos como os de Henry Peach Robinson¹⁸, onde a fotomontagem não pretende ser aparente e sim como uma técnica para corrigir, disfarçar ou melhorar algo que ainda não era possível com a tecnologia da época. Algumas dessas imagens são de importantes fotógrafos que atuaram no século XIX, como Marc Ferrez (1843-1923) e de Albert Frisch (1840-1905).

¹⁸ Sobre Henry Peach Robinson, ver Capítulo I.



FIGURA 22 – Marc Ferrez. *Panorama parcial do Rio de Janeiro*. 1885. 21x37cm. Fonte: Instituto Moreira Salles

Vasquez (2000) destaca que Frisch utilizava a fotomontagem para contornar problemas que advinham dos equipamentos da época, como a dificuldade de se obter a exposição e o foco em sintonia, de forma que todos os planos ficassem nítidos. Para que isso fosse possível, Frisch fotografava seus personagens diante de um fundo neutro e produzia separadamente algumas vistas que iriam compor o segundo plano. Para finalizar a imagem, ele combinava os dois negativos, assim como fazia Henry Peach Robinson.



FIGURA 23 – Albert Frisch. *Índios Umãuá na antiga Província do Alto Amazonas, região do rio Solimões*. 1867. 23,4 x 18,3 cm. Fonte: Instituto Moreira Salles



FIGURA 24 - Albert Frisch. *Índio Umãu na antiga Província do Alto Amazonas, região do rio Solimões*. 1867. 23,4 x 18,3 cm. Fonte: Instituto Moreira Salles

Além da confecção de cartões, a fotomontagem foi utilizada no Brasil do século XIX, mesmo que ocasionalmente, como uma forma de produção de arte. De acordo com o estudo de Balady (2012), o fotógrafo Valério Vieira (1862-1941) se dedicava à produção de ampliações em grande formato – como as panorâmicas da cidade de São Paulo – e à montagem fotográfica. Entre 1900 e 1905, realizou fotomontagens que se inspiravam principalmente na colagem de diferentes negativos e no efeito de multifotografia.¹⁹ Segundo a autora, Valério Vieira tinha conhecimento de desenho e acesso à produção europeia da época, além de possuir manuais que ensinavam composições fotográficas e se apropriava do conhecimento que tinha desses manuais para produzir suas montagens e panorâmicas.

¹⁹ A multifotografia é um efeito de trucagem fotográfica ensinado em manuais como *Photographic Amusements: including a description of a number of novel effects obtainable with the camera*, 1895, de W.E. Woodbury. Consiste em realizar uma imagem de um objeto sob diferentes ângulos, através do uso de espelhos. A diferença deste método para o que se observa nas fotomontagens de Valério Vieira está na variedade de expressões contidas nas obras do artista, o que não ocorre, por exemplo, na multifotografia, uma vez que o objeto é fotografado somente uma vez, variando as angulações e não as expressões (BALADY, 2012)

No conjunto *Expressões faciais* (FIGURA 25), Valério Vieira reproduz um estudo de semblantes, onde dispõe em uma sequência de imagens as alterações fisionômicas de expressões humanas. Seu método baseava-se em unir em uma panorâmica 13 retratos constituídos por exposições sucessivas. Tal experiência já havia sido realizada por fotógrafos que se preocupavam em registrar a dinâmica do movimento, como Edweard J. Muybridge (1830-1904) e Étienne-Jules Marey (1830-1904). Segundo Fabris (2011), por permitir conhecer os mecanismos físicos do descolamento de um corpo em um espaço, o estudo do movimento pela fotografia interessava tanto as ciências fisiológicas quanto aos artistas visuais.



FIGURA 25 – Valério Vieira. *Expressões faciais*. s/d. Coleção Biblioteca Nacional

Balady (2012) suspeita que as *Expressões faciais* possam ter sido utilizadas como um estudo de composição para a confecção de cartões de visitas, como o *Cartão de Boas Festas* (FIGURA 26). Esses cartões eram entregues por Vieira aos seus clientes como uma forma de agradecimento. No *Cartão de Boas Festas*, o artista mostra um buquê de flores recheado com seu rosto em várias poses e

com a frase: “O Valério a seus fregueses, querendo mostrar gratidão, dá-lhe o rosto de mil formas que é o espelho do coração”. Para realizar esta imagem em específico, Valério Vieira recortou cada rosto, sobrepondo-os às flores. Balady ainda observa que Vieira obedece às dimensões da perspectiva, diversificando somente as expressões e o posicionamento da cabeça. Eram esses pequenos detalhes que demonstravam a acuidade que o fotógrafo tinha com o resultado final da obra.



FIGURA 26: Valério Vieira. *Cartão de Boas Festas*. São Paulo, 1903. Acervo Museu Paulista/ USP

No entanto, sua obra mais conhecida é *Os Trinta Valérios* (FIGURA 27). Para sua realização foram unidos vários negativos, em que os 30 personagens, inclusive os quadros e o busto, possuem o rosto de Valério Vieira. Esse trabalho é considerado como uma das primeiras manifestações do moderno na fotografia brasileira (KOSSOY, 1973, p.5, apud BALADY, 2012). Segundo Fernandes Jr. (2012), *Os Trinta Valérios*:

(...) é com certeza o paradigma da modernidade da fotografia brasileira. Através desta imagem, ele buscou na fotografia não só um meio que registrava com perfeição o mundo visível, mas uma linguagem capaz de expressar ideias próprias, mostrando que o artista com a câmera pode ser imaginativo e criar obras de complexidade incomum. O artista entendeu precocemente a fotografia como direção, arranjo e combinação.



FIGURA 27 - Valério Vieira. *Os Trinta Valérios*. 1901. Coleção Biblioteca Nacional

Com essa montagem, Valério Vieira conquistou projeção mundial, participando da exposição *The Louisiana Purchase Exposition* (EUA) em 1904, onde foi premiado por originalidade com medalha de prata. Kossoy (1980) relata que nessa exposição o Brasil obteve 12 prêmios dentro da seção de fotografia. Dentre os premiados estavam nomes como Marc Ferrez (1843-1923), Joaquim Insley Pacheco (1830-1912) e Guilherme Gaensly (1843-1928).

O conhecimento que Valério Vieira tinha de desenho auxiliou o esboço da cena e em cada autorretrato há perspectiva e um arrojado estudo de luz e composição. Dessa forma, podemos inferir que o processo artístico de Valério dialogava, por exemplo, com o de Oscar Gustav Rejlander ao usar a fotomontagem como uma possibilidade além do contorno de impossibilidade técnica e na busca de uma linha autoral, como apresentado no capítulo anterior.

Por fim, percebe-se que a fotomontagem no Brasil durante o século XIX esteve, de certa forma, em sintonia com a produção mundial. Utilizada como forma de compensação técnica ou como possibilidade autoral, a fotomontagem atendia aos aspectos pictóricos da fotografia do século em questão. Segundo Kossoy (1980), no final do século XIX e início do século XX foram introduzidas no mercado mundial de fotografia duas invenções resultantes da tecnologia que se desenvolvia e era exportada pelos grandes centros industrializados. Em 1888 foi criada a câmera portátil Kodak e

a fotografia inaugurou assim uma nova era. Através do sistema industrial de produção, a Kodak possibilitou que o público não só consumisse mais fotografias, como também fosse capaz de produzir imagens, dando margem para o fotoamadorismo e para a criação de fotoclubes. Segundo o mesmo autor, de mesma importância e impacto, estava a introdução de modernos processos de fotomecânica que passaram a ser utilizados na impressão de fotografias e nas primeiras publicações ilustradas. Dessa forma, o ambiente criado por essas novas inovações possibilitou a ampliação do acesso e do uso da fotografia, de forma que não fosse mais restrita somente aos profissionais e ao âmbito familiar, como nas décadas anteriores.

2.2 Fotomontagem e modernidade no Brasil

O movimento modernista no Brasil se iniciou a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Fruto de um ambiente de grandes transformações que a industrialização trazia ao país, a Semana de Arte Moderna de 1922 preocupou-se com os aspectos do imaginário nacional, pautando-se principalmente na glorificação do homem brasileiro. Segundo Chiarelli, “esta tomada de posição de caráter ético e político imediatamente determinou um posicionamento estético” (2003, p. 67), em que o homem brasileiro era tido como tema central e a abstração era mantida em um plano secundário. Por esta particularidade, Mário de Andrade defendia que o modernismo brasileiro não deveria seguir, necessariamente, as correntes das vanguardas européias:

Todas as questões que são de vida ou de morte prá (*sic.*) organização definitiva da realidade brasileira (coisa que indiscutivelmente está se dando agora) nos levam pra uma arte de caracter interessado que como todas as artes de fixação nacional só pode ser essencialmente religiosa (no sentido mais largo da palavra: fê pra união nacional, psicologia familiar social religiosa sexual) (ANDRADE, 1985, p. 248).

Dada a necessidade de “construir” uma identidade nacional artística, além de enaltecer a paisagem humana brasileira, os artistas tinham que se valer das modalidades tradicionais da arte: desenho, escultura, literatura, música e pintura.

Dessa forma, a fotografia e o cinema foram deixados à parte como modalidades expressivas, ficando limitados quase sempre ao âmbito privado.²⁰

Fernandes Jr. (2012) defende que apesar de o Brasil já possuir produções significativas que estavam em sintonia com as discussões estéticas trazidas pelas vanguardas européias, como as fotomontagens do fotógrafo Gilberto Rossi (1882-1971)²¹, reconhecidas e elogiadas por Oswald de Andrade, a fotografia não foi incluída na montagem e na discussão promovida pela Semana de Arte Moderna. Apesar de pouco conhecidas, as fotomontagens de Rossi possuíam uma narrativa própria ligada ao autorretrato e ao humor (FIGURA 28). Essas imagens também foram utilizadas como propaganda do seu estúdio fotográfico em São Paulo (FIGURA 29) e como forma de estudo de composição (FERNANDES JR., 2012).



FIGURA 28 - Gilberto Rossi. *Autorretrato*. 1910. Fonte: <http://iconica.com.br/blog/?p=3238>

²⁰ A fotografia foi utilizada por modernistas como Mário de Andrade, Flávio de Carvalho e Vicente do Rego Monteiro de forma esporádica e documental. Essas produções são periféricas aos trabalhos já desenvolvidos por esses artistas. Sobre as fotografias de Mário de Andrade, ver LOPEZ (1993).

²¹ Nascido na Itália, o cineasta e fotógrafo Gilberto Rossi mudou-se para São Paulo, em 1911. Na década de 1920, produziu documentários, jornais e longas-metragens, sendo um dos mais importantes cinegrafistas do período do cinema silencioso brasileiro, que durou até a década de 1930. Boa parte de sua produção encontra-se reunida na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e o trabalho fotográfico pode ser visto online pelo sítio <http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2011/pdf/album_rossi.pdf>. Nota-se nessas fotografias a criatividade de Rossi expressa em técnicas como a fotomontagem, fotopintura e autorretratos encenados que demonstram o apelo teatral e cinematográfico do artista. O fotógrafo realizava fotomontagens através de múltiplas exposições, colagens e trucagens. Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2011/exposicoes.html>.



FIGURA 29 - Gilberto Rossi. *Detalhe do anúncio do estúdio de Gilberto Rossi*. 1915. Fonte: <http://iconica.com.br/blog/?p=3238>

É certo que visualmente as fотомontagens de Rossi estejam mais ligadas aos moldes das fotografias compósitas do século XIX, do que propriamente ao conceito de moderno na fotografia, já que não assumem nenhuma radicalidade quanto à forma como as fотомontagens dos movimentos de vanguarda.²² No entanto, essas imagens, como as de Valério Vieira, são o registro de uma experimentação fotográfica que vinha ocorrendo no Brasil e que foram manifestações importantes enquanto linguagem para a fotografia moderna brasileira.

Nesse primeiro momento do modernismo brasileiro, a fotografia concentrava-se principalmente dentro do ambiente fotoclubista. O fotoclubismo era um movimento internacional de fotógrafos e amadores que se organizavam em clubes e dividiam a intenção de dar à fotografia uma orientação artística caracterizada pelo pictorialismo (COSTA; SILVA, 2004). Importante lembrar que o modernismo que surge no ambiente fotográfico internacional era constituído nessa época, em linhas gerais, pela “pesquisa de autonomia formal e, conseqüentemente, pela negação da importância decisiva do referente”, tendo dois polos principais de desenvolvimento: Europa e Estados Unidos (COSTA; SILVA, 2004, p. 30).

²² Sobre fotografia compósita e os movimentos de vanguarda, ver Capítulo I.

Na Europa, como visto no capítulo anterior, os artistas dos movimentos de vanguarda procuraram desenvolver uma transformação radical da linguagem fotográfica através do experimentalismo estético:

a fotografia libertou-se dos condicionamentos impostos pela câmara com os fotogramas de Moholy-Nagy e Man Ray e com as colagens e fotomontagens dos dadaístas, surrealistas e construtivistas. Ao mesmo tempo uma visão especificamente fotográfica originou-se da especulações de Moholy-Nagy, Man Ray e Malevich. A atuação destes artistas denunciou a arbitrariedade do código perspéctico e alinou a fotografia às intenções imediatas dos diferentes movimentos de vanguarda (COSTA; SILVA, 2004, p. 28).

Diferentemente dos artistas europeus que não desenvolveram um grupo definido em torno da fotografia, os artistas estadunidenses buscaram uma linguagem centrada a partir da atuação do purismo de Alfred Stieglitz (1864-1946), chamada de *straight photography*. Esse estilo propunha colocar o fotógrafo outra vez em contato com o mundo, negando o experimentalismo de laboratório em valorização de um questionamento direto da natureza. Para Stieglitz, os fotógrafos deveriam se aproximar dos princípios e propriedades do processo fotográfico como uma condição determinante para uma futura aproximação com a arte (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).

Mas no Brasil o modernismo na fotografia manifesta-se a partir da década de 1940, com as experimentações desenvolvidos no interior do Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo.²³ Logo, apesar da radicalidade das mudanças que os movimentos de vanguarda europeus já vinham propondo na fotografia, o modernismo no Brasil da década de 1920 ainda não havia incorporado as manifestações do cinema e da fotografia como possibilidades de novas representações e linguagens.

Tendo em vista esse cenário, percebe-se que enquanto a produção de arte moderna europeia e estadunidense apostava na fotomontagem como experimentação fotográfica, no Brasil ela adquire um caráter marginal – até pela posição que a fotografia ocupava dentro do modernismo que surgia. Para Fernandes Jr., a visão instrumental assumida pela fotografia na década 1920

²³ Por ser contemporânea às fotomontagens de Athos Bulcão, a produção do Foto Cine Clube Bandeirante será abordada no Capítulo III.

denota com certa precisão a cegueira dos nossos artistas diante da possibilidade expressiva da fotografia e do cinema. Foram poucos os que ousaram propor um uso que fosse além do registro documental (2012, s/p).

Segundo Chiarelli (2003), os exemplos de trabalhos com fotografia durante os primeiros anos do modernismo brasileiro são bastante frágeis para formar um corpus de real significação. Os trabalhos fotográficos realizados por artistas e intelectuais modernistas ficaram confinados, até muito recentemente, a duas contribuições muito específicas e que estão ligadas à fotomontagem: a de Jorge de Lima (1895-1953) e Athos Bulcão (1918-2008). Atualmente, sabe-se que o pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) também produziu fotomontagens.

Quanto ao trabalho de Lima, Bulcão e Guignard, Chiarelli (2003) antecipa duas características comuns a essas produções: o caráter marginal que tiveram dentro da obra geral desses artistas e uma estética fortemente ligada ao surrealismo, tendência pouca aceita no ambiente modernista brasileiro, o que também será discutido mais adiante quando abordaremos a produção de Jorge de Lima. Além dos artistas já citados, outra experiência importante para o entendimento da fotomontagem no Brasil no período moderno são as capas e ilustrações produzidas pela *Revista S. Paulo*, como apontaremos a seguir.

2.2.1 A Revista S. Paulo

Criada em 31 de dezembro de 1935, a *Revista S. Paulo* foi um periódico de pouca duração, contando apenas com dez edições, mas de grande importância no cenário da fotomontagem brasileira. De acordo com Takami (2007), a linha editorial da revista era voltada para a propaganda do Estado de São Paulo e através da solução gráfica adotada pelos fotógrafos Benedito Junqueira Duarte (1910-1995) – sob pseudônimo de Vamp, Theodor Preisungo (1883-1962) e pelo gravador Lívio Abramo (1903-1992), a fotomontagem foi utilizada como uma maneira de propagar a ideologia do bandeirantismo e da marcha para o oeste, defendida principalmente pelos diretores e redatores Cassiano Ricardo (1895-1974), Menotti Del Picchia (1892-1988) e Leven Vampré (1891-1956).

A publicação visava enaltecer os feitos realizados durante a administração do governador de São Paulo Armando de Salles de Oliveira (1887-1945). O ponto

principal das reportagens era a divulgação do desenvolvimento regional e as transformações de ordem econômica, política e social – como urbanização, indústria, construção de ferrovias e imigração – promovidas principalmente pelo capital advindo da produção de café. Segundo Takami,

o conteúdo era controlado de perto pelos diretores Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, membros fundadores dos grupos Verde-Amarelo, Anta e Bandeira, todos eles surgidos em defesa do nacionalismo na arte e na cultura mostrando-se ufanistas desde a origem e pendendo rapidamente a extremismos políticos de direita. Na configuração formal da *S. Paulo* a imagem foi eleita pelos diretores como o elemento principal do periódico (2007, p. 58).



FIGURA 30 - Capa da primeira edição da Revista S. Paulo. Janeiro, 1936. Fonte: Mendes, 1994

Baseada no uso da imagem fotográfica e de uma diagramação moderna, a *Revista S. Paulo* era um dos poucos periódicos da época que dava um amplo espaço para a imagem. O discurso visual fazia com que a publicação fosse acessível a todos: letrados, analfabetos e estrangeiros. Quanto ao texto, as reportagens eram desenvolvidas em dois idiomas (português e inglês), o que indicava uma intenção de exportação da revista e ampliação do espectro de leitores. Desta forma, é possível associar a *Revista S. Paulo* às publicações editadas na Europa durante o começo do século XX. Fernandes Jr. aponta que o periódico brasileiro se parecia graficamente

com revistas como a francesa *VU*; a alemã *Berliner Illustrirte Zeitung* e as russas *Lef*, *Novyi Lef* e *SSSR na Stroike*:

com formato e propostas gráficas similares, essas revistas tinham como objetivo enaltecer o próprio governo, de direita ou esquerda, de qualquer ideologia. A concepção estética estava sintonizada com o que se produziu na época como material de propaganda política, seja na Alemanha nazista, seja na União Soviética comunista (2007, p. 16)

A *Revista S. Paulo* era uma publicação de grande formato (44 x 30 cm) e impressa em rotogravura²⁴, o que permitia uma qualidade de reprodução de imagens fotográficas superior à média da imprensa da época. Outro diferencial era a articulação de um projeto gráfico moderno expressivo e complexo, conforme apontaremos adiante. A escolha da fotomontagem como solução gráfica, assim como nas revistas européias citadas anteriormente, foi feita de modo intencional. Como em outros momentos, a fotomontagem foi utilizada como forma de aproximar diferentes elementos que simbolizavam o progresso de Estado. Segundo o fotógrafo Benedito Junqueira Duarte, a *Revista S. Paulo* reconhecia o valor informativo e didático da imagem fotográfica e era “o espelho da atividade do Estado de São Paulo” (1982, p. 73 apud SILVA, 2006, p. 3972). Quanto ao projeto gráfico, Mendes destaca que predominavam:

(1) o uso de grades flexíveis, com presença de vinhetas, tanto as de contorno para melhor compreensão do resultado final, suprimindo deficiências gráficas, como vinhetas ordenadoras, que articulam fotos isoladas, chegando a dividi-las, rompendo o estatuto de autonomia de cada imagem; (2) a diagramação em páginas duplas e a utilização frequente de páginas triplas, com dobras, introduzindo, digamos assim, a "página cartaz"; (3) a manipulação do texto enquanto objeto visual, através do uso simultâneo de dois ou mais alfabetos, letras cursivas junto a fontes tradicionais, textos vazados em oposições negativo/positivo; e (4) o recurso da montagem (1994, s/p)

²⁴ A rotogravura é um processo de impressão utilizado em revistas e jornais. Suas características principais são a alta velocidade de impressão, possibilidade de frente e verso e a impressão de todas as cores em uma só passagem de máquina. A rotogravura também possibilita uma impressão de qualidade e duradoura em diferentes tipos de suporte.

Nota-se nas fotomontagens da *Revista S.Paulo* o sentido de construção e de engenharia também valorizado pelos dadaístas e construtivistas. Nas reportagens em que a temática se refere à modernização, verifica-se a presença de imagens de máquinas e trabalhadores. Conforme Takami observa, “a construção é um elemento presente nas imagens fotográficas e na elaboração das páginas da Revista, o construtivo está tanto na montagem técnica quanto na produção da mensagem” (2007, p. 71), como evidenciado nas imagens a seguir:



FIGURA 31 – Reportagem de página dupla sobre a ‘Votorantim’, 18a e 19a pág. (63cm X 45cm). 1936. Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP



FIGURA 32 – Capa da segunda edição da Revista S. Paulo. 1936. Fonte: Mendes, 1994

Segundo Takami (2007), a primeira delas (FIGURA 31) é uma reportagem de página dupla sobre a fábrica de cimento Votorantim. O recurso da página dupla faz com que haja um diálogo entre a primeira cena – um tubo que sai de uma jazida de calcário – para enfim se ligar ao segundo plano: onde um homem transporta o cimento pronto. A imensidão, tanto da jazida quanto da máquina, é uma forma de demonstração das grandezas, naturais e urbanas, do Estado de São Paulo. Segundo Mendes (1994), a composição das fotomontagens da revista é formada por justaposições quase nunca de aspecto natural. Os elementos do quadro possuem tamanhos irrealistas e díspares, fazendo com que as articulações e a leitura da composição visual só seja possível através da leitura do conjunto, e, por isso, a revista abusava do uso de perspectivas duplas.

Apesar de não apresentar a perspectiva dupla, a segunda reprodução (FIGURA 32) é um bom exemplo de um tipo de recurso que aparece, segundo Mendes (1994), sistematicamente nas fotomontagens da revista: o uso do *plongé* e *contra-plongé*. A paisagem do fundo é formada por uma fotografia aérea de uma lavoura de café (à esquerda), seguida por *contra-plongé* de um prédio residencial (à direita). No primeiro plano está um homem trabalhando na terra e a angulação de sua imagem também se faz em *contra-plongé*. O *contra-plongé* é uma técnica utilizada para aumentar e conscientemente enaltecer o objeto principal de uma cena,

logo os excessivos casos de uso da técnica que os montadores da revista faziam referenciavam-se ao enobrecimento do trabalho e dos feitos do Estado.

Finalmente, tem-se que a utilização da fotomontagem na *Revista S.Paulo* foi feita a partir de um evidente conhecimento que sua equipe tinha das potencialidades da técnica já praticadas na Alemanha e na extinta URSS. De acordo com Mendes (1994), Fernandes Jr. (2007) e Takami (2007), o momento político-ideológico de São Paulo no início do século XX motivou a revista a procurar uma nova estética gráfica que conseguisse abranger a modernização local, assim como difundir os feitos do governador Armando de Salles de Oliveira. Dessa forma, a imagem montada se configurou como uma possibilidade narrativa de elevar os aspectos – naturais e urbanos – do Estado, sendo um relato de modernidade acessível a todos.

2.2.2 Jorge de Lima e a Pintura em Pânico

Em 1939, Mário de Andrade recebeu onze fotomontagens do amigo e poeta Jorge de Lima e sobre as quais escreveu no Suplemento Rotogravura do jornal *O Estado de São Paulo*²⁵. Em *Fantasia de um poeta*, texto de 1939, Mário de Andrade destaca a importância da fotomontagem no contexto da arte moderna e a lírica de Jorge de Lima como uma das precursoras da técnica no Brasil:

a fotomontagem é uma espécie de introdução a arte moderna. Ainda há muita gente que não sabe olhar um quadro de Picasso ou um desenho aquarelado de Flávio de Carvalho. Mas toda pessoa que se mete a fazer fotomontagens, em pouco tempo fica perfeitamente habilitada a entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico num quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica no Sobre-realismo (*.sic*). Nesse sentido, é bem possível que a moda atual da fotomontagem, que está se espalhando com quase tanta rapidez como as palavras cruzadas, ainda venha ser uma força de importância para a cultura artística da atualidade (ANDRADE, 1987, p. 10)

²⁵ O *Suplemento Rotogravura* era um espaço de destaque para a ilustração e a fotografia. Foi lançado pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 1930 sob coordenação de Pedro Ferraz do Amaral. Pela qualidade de impressão das imagens foi uma grande novidade para a imprensa da época. Fonte: Acervo do jornal *O Estado de São Paulo*. Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/historia-do-grupo/decada_1930.shtm>. Acesso em 05 abril 2014.

Também médico e professor, Jorge de Lima dedicava-se ao estudo do misticismo, da fantasia e do sonho. Em 1943, publicou o livro *A pintura em Pânico*, onde apresentou um conjunto de fotomontagens, além das enviadas para Mário de Andrade.²⁶ O livro contou com apenas 250 impressões, todas elas assinadas e dedicadas pelo autor aos seus amigos. Segundo Cavalcanti (2012), a maioria dessas imagens foi realizada três ou quatro anos antes da publicação de *A pintura em Pânico*, ou seja, durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945):

diante disso, mais que uma simples técnica artística, a fotomontagem pode ser considerada uma expressão da vida moderna fragmentada, múltipla e caótica de uma sociedade esfacelada pela guerra. Soma-se a isso, o início das crises depressivas pelas quais o poeta passara no final dos anos trinta (2012, p. 6).

Cavalcanti (2012) destaca a significativa coincidência entre o início das crises depressivas de Jorge de Lima e o começo de seu trabalho com fotomontagem, principalmente as de caráter lúdico, alegando que elas possuíam uma função terapêutica para o poeta. Segundo o autor, percebe-se essas perturbações, tanto na vida pessoal do poeta quanto no mundo, através da análise de algumas legendas das fotomontagens.

Assunção relata que grande parte das legendas é “relativamente prosaica e só adquire um sentido surpreendente (e muitas vezes irônico) ao iluminarem discursivamente e por contraste uma imagem ou cena monstruosa e incongruente” (2004, p. 61). Em imagens como *Caim e Abel* (FIGURA 33) e *O começo da catequese* (FIGURA 34), contidas no livro de 1943, nota-se uma ligação direta do artista com as temáticas religiosas, principalmente o cristianismo, e a utilização de

²⁶ Todas as fotomontagens de Jorge de Lima podem ser vistas no sítio <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>. O sítio foi criado em 2010 como parte da exposição *A Pintura em Pânico*, organizado pela Caixa Econômica Federal e com curadoria de Simone Rodrigues. A exposição contou com 52 fotomontagens, sendo 41 advindas do livro *A Pintura em Pânico* (1943) e 11 do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB) – Fundo Mário de Andrade. Essas últimas são as imagens que Jorge de Lima enviou a Mário de Andrade em 1939. Jorge de Lima não estendeu seu trabalho com fotomontagens para além dessas imagens e da composição da capa do livro *O Sinal de Deus* (1936), de Murilo Mendes.

contrastes entre o sagrado e o profano; o jocoso e enigmático; humano e animal, que serão temas constantemente abordados em suas fotomontagens (FABRIS, 2002).

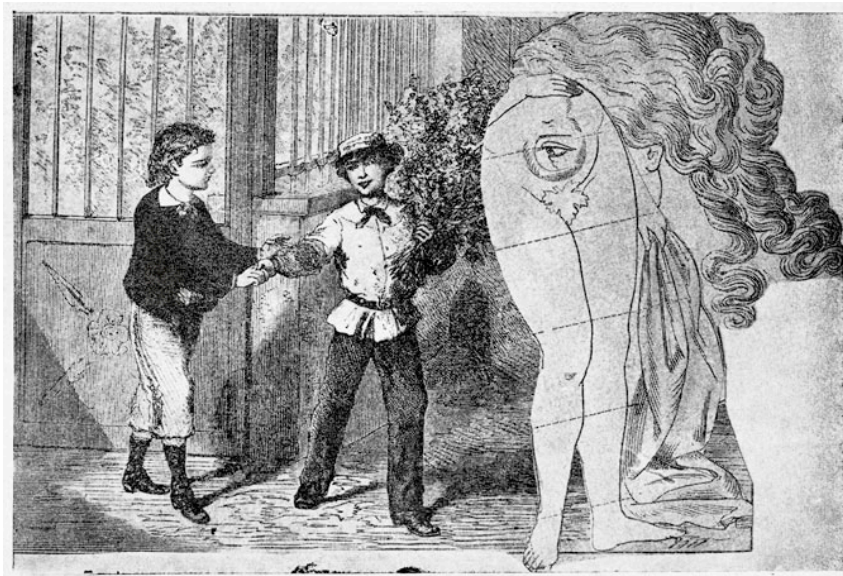


FIGURA 33 – Jorge de Lima. *Caim e Abel*. 1943. Fonte: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>

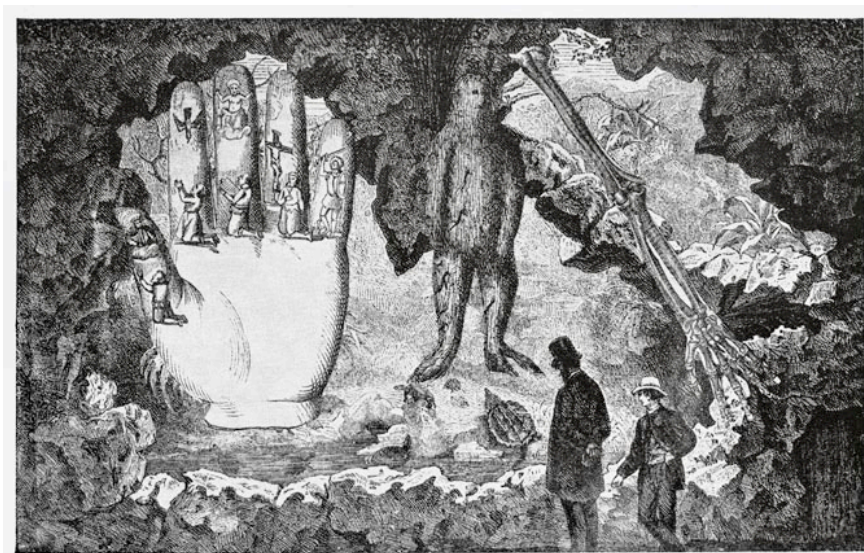


FIGURA 34 - Jorge de Lima. *O começo da catequese*. 1943. Fonte: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>

Em outras imagens, como *A invenção da política* (FIGURA 35) e *A poesia abandona a ciência à sua própria sorte* (FIGURA 36), ocorre um contraste e

deslocamento irônico entre a legenda e a imagem, onde as legendas tendem a atuar como “guias de uma leitura cujo sentido só se forma na súbita faísca da unidade resultante da colagem entre imagem e legenda” (ASSUNÇÃO, 2004, p. 61) – o que também pode ser expandido para o entendimento entre as imagens e as legendas das fotomontagens produzidas pelas vanguardas europeias. Apesar disso, o sentido dessa leitura não acata uma mensagem direta e fechada em um só significado. A legenda proposta por Jorge de Lima demanda ao outro, no ato da recepção, uma formação de sentido à qual Fabris (2002) se refere como “desambientação mental”, uma característica da fotomontagem surrealista, conforme apontamos no Capítulo I.²⁷

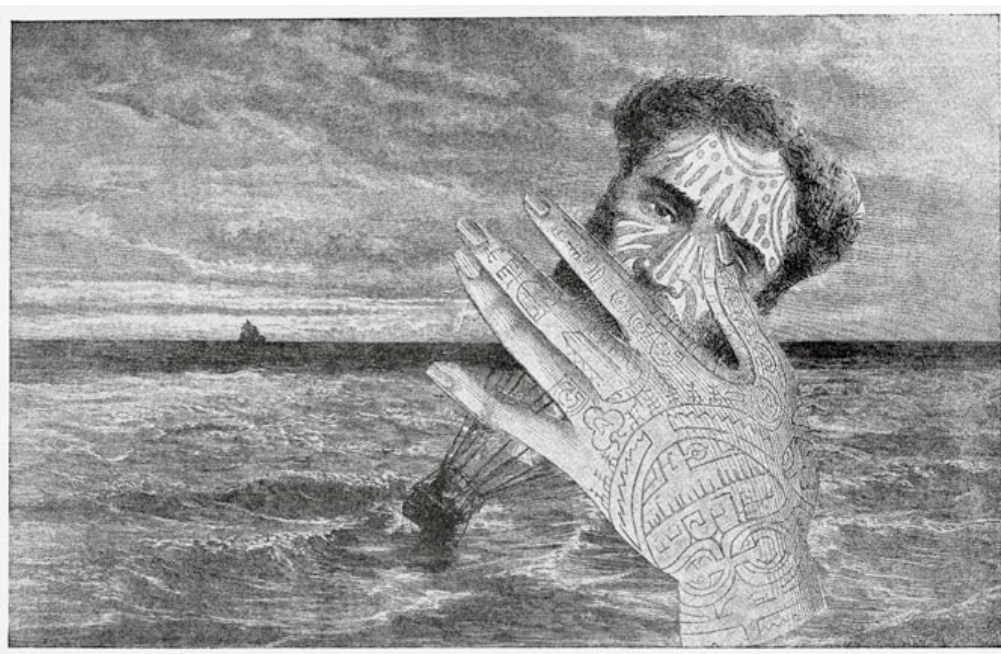


FIGURA 35 - Jorge de Lima. *A invenção da política*. 1943. Fonte: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>

²⁷ Fabris (2002) aponta que na visão dos surrealistas franceses a colagem se configuraria como uma desambientação mental em que a obra obrigaria seu espectador a tomar uma posição moral diante dela através da união entre o imaginário e o real em uma mesma peça.

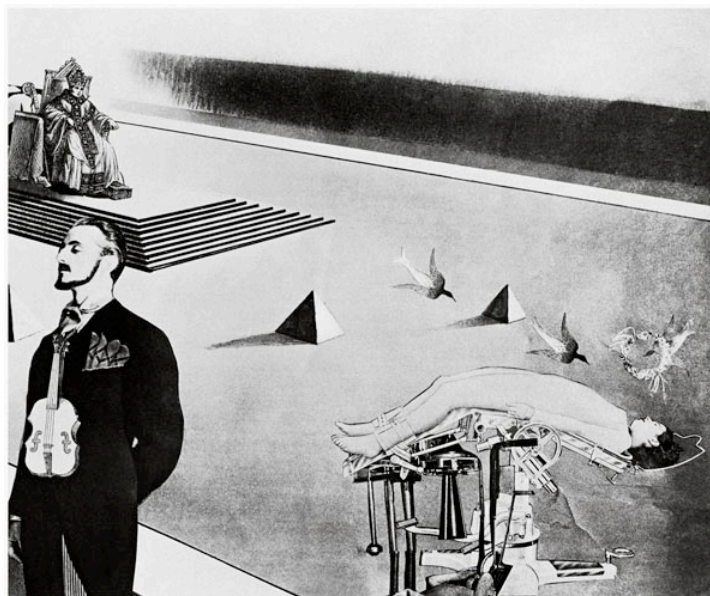


FIGURA 36 - Jorge de Lima. *A poesia abandona a ciência à sua própria sorte*. 1943. Fonte: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>



FIGURA 37 – Jorge de Lima. *Sem título*. s/d. Fonte: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>



FIGURA 38 – Jorge de Lima. *Sem título*. s/d. Fonte: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>



FIGURA 39 – Jorge de Lima. *Sem título*. s/d. Fonte: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>

Para a confecção de suas imagens, Jorge de Lima tinha como modelo o livro de fotomontagens de Max Ernst, *La Femme 100 Têtes*, de 1929, além da influência da psicanálise de Freud e de artistas surrealistas como De Chirico (FIGURA 40 e FIGURA 41) e Salvador Dalí (FIGURA 42) (CAVALCANTI, 2012). As fotografias podiam fazer parte do material recortável, porém não eram exclusivas, sendo comum a presença de colagem de gravuras e desenhos. Nesse ponto, o método de Jorge de Lima se apresenta diferente de artistas que trabalhavam exclusivamente com fotografias e recortes tipográficos, como os dadaístas e construtivistas, e a utilização de gravuras e desenhos aproximava visualmente suas imagens das de Max Ernst (FIGURA 43). A composição final era muitas vezes fotografada e por isso alega-se que Jorge de Lima produzia fotomontagem e não apenas colagem.

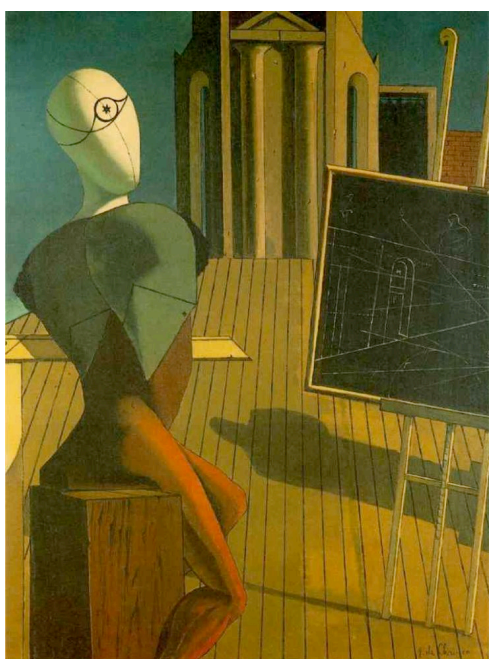


FIGURA 40 – Giorgio De Chirico. *The profit*. 1915. Fonte: www.wikipaintings.org



FIGURA 41 – Giorgio De Chirico. *The duo (The models of the red tower)*. 1915. Fonte: www.wikipaintings.org



FIGURA 42- Salvador Dalí. *Angelus*. 1932. Fonte: www.wikipaintings.org



FIGURA 43- Max Ernst. *Illustration to "A Week of Kindness"*. 1934. Fonte: www.wikipaintings.org

O uso da fotomontagem por Jorge de Lima não foi casual; pelo contrário, ele teria utilizado a técnica como uma experiência contínua entre a poesia e a pintura que vinha desenvolvendo (PAULINO, 1995 apud FABRIS, 2002). Apesar do livro *A*

Pintura em Pânico, de 1943, ter recebido uma crítica favorável tanto de Mário de Andrade, quanto de Murilo Mendes, houveram opiniões díspares quanto a importância da fotomontagem para a arte brasileira. Em *Fotomontagens de Imoralidades*, artigo publicado no dia 22 de junho de 1943, no jornal *A Notícia* (Rio de Janeiro), o crítico Tristão Ribas considera a prática da fotomontagem como “uma besteira à custa dos outros, sem nenhum mérito” (RIBAS, 1943, apud FABRIS, 2002, p. 144). Ribas (1943) associa também a prática a uma técnica primária próxima de uma criação infantil. Nesse ponto, Mário de Andrade já havia exposto, no seu texto de 1939, que a fotomontagem em princípio poderia aparentar ser uma técnica fácil e infantil, mas que seria na verdade carregada de uma expressão lírica que permitia a revelação do inconsciente e teria uma função pedagógica para o entendimento da arte moderna:

a fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão! (ANDRADE, 1987, p. 9).

Murilo Mendes (1987) ainda apontava seu caráter popular dizendo que a fotomontagem não se destinava apenas a uma elite conhecedora de arte. Entre as várias observações que podem ser feitas sobre as fotomontagens de Jorge de Lima, a mais consensual é sua afinidade com o surrealismo. Para Murilo Mendes, a técnica seria um meio revelador do inconsciente – temática que também é recorrente como suporte da poesia de Jorge de Lima. Assunção (2004) ainda complementa que Jorge de Lima é um poeta que apresentou, principalmente na sua lírica final, contatos estreitos com características formais do surrealismo, podendo, segundo o autor, ser caracterizado de duas maneiras: como surrealista ou como um artista que possui fortes marcas dessa tendência estética.

A presença do surrealismo como movimento literário e artístico no Brasil ainda oferece controvérsias. O estudo de Cavalcanti (2012) aborda esse embate ao apresentar brevemente os argumentos de Sérgio de Lima em contraposição com os de José Paulo Paes e Antonio Candido. Segundo Cavalcanti (2012), em *Surrealismo no Brasil: mestiçagem e sequestros* (1999), Sérgio de Lima alega que houve uma presença consistente do surrealismo na literatura brasileira e que seus maiores representantes seriam Murilo Mendes e Jorge de Lima. Por outro lado, José Paulo Paes (1985) e Antonio Candido (1992), conforme Cavalcanti (2012), defendem que não existiu uma expressão artística de “importância real no cenário literário brasileiro. Apresentando-se de maneira dispersa por poucos poetas, apenas registrada pela utilização de algumas técnicas surrealistas para composição de seus poemas” (CAVALCANTI, 2012, p.1). E, por isso, não haveria naquele momento uma consistência e escola ou tendência estética significativa. Paes e Candido consideravam ainda que o surrealismo somente marcou presença no Brasil pela influência que exerceu na apropriação de alguns elementos formais, como o *cadavre exquis*²⁸ ou a escrita automática, por parte de alguns poetas.

A inexistência de um grupo brasileiro organizado em torno do movimento surrealista – com manifestos, reuniões, revistas, exposições, ideias e atitudes comuns – confirmaria a inexistência de um real grupo unido, o que não implica necessariamente na ausência de uma influência do surrealismo em obras específicas (VIRAVA, 2012). Deve-se levar em conta que o movimento surrealista francês era advindo de um ambiente cultural moderno, decorrente das mudanças sociais, políticas e econômicas vividas pela Europa e em especial pela França, o que no Brasil os modernistas ainda visavam construir.

Virava (2012) articula que embora possa se reconhecer alguns traços comuns entre artistas brasileiros e o surrealismo, como é o caso de Jorge de Lima, limitá-los somente ao movimento é “anular a complexidade em que se deram tais atitudes e discussões” (2012, p. 209). Como parte das discussões modernistas, o surrealismo esteve bastante presente, uma vez que era contemporâneo ao modernismo brasileiro. Nesse ponto, Jorge de Lima foi um dos artistas brasileiros que mais se

²⁸ *Cadavre exquis* é um método de criação coletiva surrealista inventado na França, em 1925. Para realizá-lo, o primeiro autor escreve um verso num papel e dobra-o de forma que só fique visível a última palavra. Em seguida, o papel é entregue para o próximo escritor que pode, ou não, se guiar pela única palavra visível. O segundo autor acrescenta outro verso, dobra o papel e passa para o próximo. O método se repete até que todos escrevam. A técnica também pode ser aplicada ao desenho.

aproximou da transgressão proposta pelo surrealismo. Com suas fotomontagens, o poeta colocou em xeque a noção de autoria, tendo utilizado o novo meio como uma forma de transmitir sua sensibilidade e penetrar em regiões misteriosas através de associações livres (PAULINO, 1987).

As fotomontagens de Jorge de Lima são lembradas como um importante conjunto para a história da fotografia brasileira, tanto por terem sido um dos primeiros trabalhos de fotomontagem reconhecido pelos críticos de arte do país, quanto pelo seu caráter de experimentalismo e diálogo com os movimentos de vanguarda do exterior.

2.2.3 Alberto Veiga Guignard

Alberto Veiga Guignard foi um artista famoso por pintar as paisagens de Minas Gerais. A convite do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, chegou ao Estado em 1943. Ele havia estudado e trabalhado com arte na Alemanha durante dez anos. Ao se deslocar para as montanhas de Minas Gerais, descobriu-se encantado pela luminosidade e as cores dos céus e da paisagem. Naquela época, a arte mineira ainda estava ligada a um academismo formal e a presença de Guignard provocou uma renovação para o meio artístico, principalmente como professor e diretor da Escola de Belas Artes (ANDRES, 1996).

Durante o final da década de 1940 produziu três fotomontagens (FIGURAS 44, 45 e 46), que, por terem sido descobertas recentemente²⁹, ainda carecem de estudos. Alguns autores, como Chiarelli, aproximam as imagens de Guignard com as de Jorge de Lima e as de Athos Bulcão, enquadrando-as como uma “derivação surrealista” (2003, p. 73). Porém, diferentemente de Lima, as fotomontagens de Guignard não se assemelham formalmente àquelas de Max Ernst, uma vez que o espaço não é representado de modo contínuo e sem fissuras (CHIARELLI, 2003).

²⁹ Segundo Chiarelli (2002), a primeira vez que as fotomontagens de Alberto Veiga Guignard foram vistas por um público maior foi ao final da década de 1970, quando Frederico Moraes as incluiu no livro de sua autoria, *Guignard* (1979)



FIGURA 44 - Alberto da Veiga Guignard. *Evocação*. 1949. Fonte: www.mam.org.br

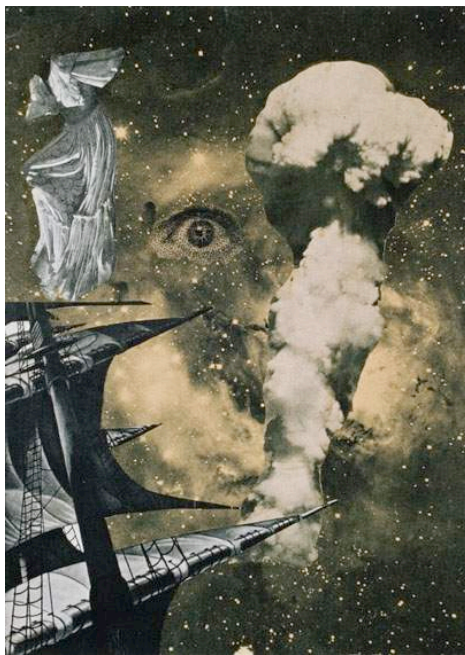


FIGURA 45- Alberto da Veiga Guignard. *Sem Título*. 1949. Fonte: www.mam.org.br