

A FOTOMONTAGEM SURREALISTA NO BRASIL: UM ENSAIO SOBRE A OBRA DE ATHOS BULÇÃO

Maria Cláudia Reis Silva
mariaclaudiareis@gmail.com
Faculdade de Artes Visuais - FAV/UFG

ISSN 2316-6479

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 surrealistas de Jorge de Lima e de Alberto da Veiga Guignard, Athos Bulcão encontra um modernismo mais aberto à fotografia e sua experimentação. O presente trabalho busca, então, compreender o contexto de produção dessas imagens, assim como entender a relação do artista com o surrealismo.

Palavras-chave: fotomontagem brasileira, surrealismo, 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 surrealist 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 context of the production of these images, as well as understand the relationship of the artist with the Surrealism.

Key-words: brazilian photomontage, surrealism, Athos Bulcão.

Athos Bulcão 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 trajetória. Bulcão iniciou sua carreira como artista plástico em 1939, quando conheceu Carlos Scliar, Enrico Bianco e Burle Marx, vindo a trabalhar com Cândido Portinari e, mais tarde, com Oscar Niemeyer na construção de Brasília – amizade que o próprio definiu como uma parceria entre Fellini e Nino Rota, em uma alusão a sua grande paixão: o cinema.

No campo da fotografia, realizou durante a década de 1950, fotomontagens que extrapolavam o âmbito das relações formais puras. O método de Athos Bulcão consistia em procurar e recortar imagens ao acaso de revistas, como *Time*

Magazine e *The Weekend Post*, colando-as em um fundo comum e refotografando a cena composta, como descrito por Paulo Herkenhoff (1987). Essas imagens são consideradas, paralelamente às de Jorge de Lima e Alberto da Veiga Guignard, como precursoras da técnica no modernismo brasileiro. Herkenhoff (1987) ainda aponta que as montagens de Athos demonstram que o artista concebia o peso da carga semântica das imagens advindas de revistas, jornais e livros, assim como os movimentos precursores da fotomontagem.

Segundo Dawn Ades (2002), os primeiros experimentos de fotomontagem foram realizados durante o século XIX como uma forma de criação paralela do real e de compensação da precariedade técnica da câmera¹. 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.

Ao entrarmos no século XX, vemos a fotomontagem ser integrada aos movimentos artísticos de vanguarda, como possibilidade de crítica e diálogo entre as diferentes formas de percepção da vida e a consequente urbanização e industrialização do século em questão. Mas é na Alemanha de Weimar, que ela encontra seu caráter político. Os dadaístas de Berlim viam na técnica a possibilidade de criação de uma imagem *ready-made*, uma vez que suas fotomontagens eram feitas de recortes de jornais e revistas, tipografias e desenhos que unidos buscam formar uma nova imagem. O dadaísmo reconhecia que essa combinação de imagens pré-fabricadas não era somente um desmembramento da realidade, mas também, uma releitura crítica aos acontecimentos políticos da época (ADES, 2002).

A artista dadaísta Hannah Höch² defendia que a opção de uma colagem feita somente com fotografias se baseava na crença de que a fotografia, por ser um meio advindo do mundo da comunicação de massa e por ser passível de ser reproduzida, era ideal para um movimento que ia contra a irreprodutibilidade,

1 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 a más lavagens das placas de colóquio. Estes 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. Produziam fotomontagens 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.

2 HOCH, Hannah catálogo de exposição, Museu de Arte Moderna de Paris, 1976, p.31 *apud* Dawn Ades, 2002.

a privação e a exclusividade característica da pintura a óleo. A fotomontagem representava um novo método de criação que conseguia incorporar, ao mesmo tempo, os elementos da nova realidade tecnológica que tomava conta do cotidiano – sendo a fotografia o ícone dessa realidade industrializada – servindo também como oposição à produção burguesa de arte, fosse ela convencional ou moderna. Assim sendo, a fotomontagem integraria os objetos do mundo das máquinas e da indústria ao mundo das artes (ADES, 2002).

Esta premissa foi importante também para que os construtivistas russos desenvolvessem, paralelamente aos dadaístas, fotomontagens que possuíam como característica comum uma dimensão ética e estética extremamente conectada com o desejo de romper com os velhos estatutos da arte burguesa e abraçar, como elementos constitutivos da própria obra de arte (ou anti-arte), os elementos surgidos no contexto da sociedade industrial de massa. Enquanto os dadaístas berlinenses buscavam atacar e satirizar a sociedade e a política burguesas que se edificava com o apogeu da Alemanha nazista, os construtivistas russos viam a fotomontagem como uma ferramenta para a divulgação dos feitos e ideais da Revolução Russa.

E assim como os dadaístas, os construtivistas também percebiam a fotografia como uma arte retirada do mundo real e a junção de fragmentos “reais” era capaz de proporcionar uma narrativa que, por ser reproduzível, estava ao alcance das massas, como nos aponta Chiarelli:

Do ponto de vista formal, uma característica bastante presente nas fotomontagens produzidas pelos dois grupos é o aspecto planar que quase sempre assumem suas produções, fragmentadas, abusando das linhas de força do plano (sobretudo as diagonais), as fotomontagens construtivistas e dadaístas apresentavam como herança imediata (e talvez não desejada), o esforço da pintura moderna, desde o pós-impressionismo, em romper com a ilusão de tridimensionalidade. Satírica ou apologética, elas sempre buscavam uma decodificação rápida de sua mensagem pelo observador, preferencialmente um indivíduo componente da massa trabalhadora (2003, p.71).

Ades (2002) discorre ainda que do mesmo modo que a fotografia inspirava a fotomontagem política 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 de outros movimentos.

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. Essa diferença que Ades (2002) nos mostra se faz ainda mais visível quando levamos em consideração a essência de cada movimento: o dadaísmo e o construtivismo russo surgiram marcados pela necessidade de dialogar imediatamente com a realidade circundante. Essa característica, como propõe Chiarelli (2003), está na necessidade que estes movimentos tinham de inserir no processo artístico materiais típicos de uma sociedade de massa (imagens retiradas de jornais, revistas, catálogos de lojas etc.) e também na escolha temática de questões cotidianas.

Já o artista surrealista ia por outro lado: ele se volta para sua procura interior. Segundo Fabris (2002), a colagem surrealista configura-se como uma “desambientação mental” que obriga o espectador a tomar uma posição moral. Neste momento, é o observador quem deve dar o “sentido” da obra em uma relação que une o fictício ao imaginário e 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.

Mas como o Brasil recebeu a fotomontagem durante o período em que era utilizada por estas vanguardas na Europa? Lembremos 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, gravura, escultura e pintura. Isso porque, 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 excluía a fotografia e o cinema (CHIARELLI, 2003).

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 estes 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 o momento, era

pouco aceito no país. Em carta a Prudente de Moraes Neto, Mário de Andrade descreve, em 1927, o surrealismo (que ele identificava como “sobrerrealismo”) como uma arte fora da conjunção da arte nacional. Naquele momento, a arte brasileira carecia de ter sua identidade afirmada. Necessitava de uma arte de fixação nacional e, portanto, socializadora e não individualista, como o surrealismo (ANDRADE, 1927 *apud* CHIARELLI, 2003).

Dez anos depois desta carta Mário de Andrade iria relativizar seu posicionamento quanto ao surrealismo ao escrever sobre Jorge de Lima, mas isto só ocorreu porque o modernismo que defendia já havia atendido seus objetivos, e, dessa forma, seria possível haver espaço para o surrealismo. Mas é certo que Mário de Andrade não percebia a mudança social que o movimento surrealista propunha. A libertação da imaginação defendida pelos surrealistas criticava o modo de vida ocidental de uma vida baseada na lógica consciente. Para os surrealistas, somente a “libertação do espírito” poderia auxiliar na construção de uma sociedade fundada na liberdade e não na opressão, seja ela individual ou social.

Neste momento, a fotomontagem praticada na Europa ainda não tinha seu correspondente no Brasil. Como apresentado, a prática aparece em um contexto de contestação do estatuto da arte e da política vigente. 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, sendo elas marcadas principalmente pelas imagens de Jorge de Lima e Alberto da Veiga Guignard e, mais tardiamente, nos anos 1950, por Athos Bulcão.

As fotomontagens de Athos Bulcão

As fotomontagens de Jorge de Lima e de Alberto da Veiga Guignard, produzidas entre os anos de 1930 e 1940, nos mostram artistas que possuem em sua trajetória elementos que já dialogavam com o surrealismo. O poeta Jorge de Lima, por exemplo, flertava com o surrealismo em seus poemas, enquanto Alberto da Veiga Guignard possuía uma produção pictórica, entre os anos 1920 e 1930, declaradamente influenciada pelo surrealismo de Ismael Nery.

No entanto, existe uma diferença marcante entre esses artistas e Athos Bulcão: a trajetória artística de Bulcão ainda não havia demonstrado, até então, nenhum interesse pela estética surrealista. Vale destacar que o surrealismo de Athos Bulcão manifesta-se nos anos 1950, portanto, posteriormente ao dos outros artistas. Mas quando se pergunta o porquê de se voltar ao surrealismo associado à fotomontagem nos anos 1950, Chiarelli (2003) levanta a possibili-

dade de se pensar na manutenção dessa tendência dentro de um contexto marginalizado. Apesar do campo da fotografia ter se expandido na década de 1950, a arte brasileira se consagrava pelo Realismo Social, defendido por Portinari e Di Cavalcanti, e a fotomontagem surrealista surgiria, novamente, como criação paralela à temática vigente (CHIARELLI, 2003).

Diante das fotomontagens de Athos Bulcão percebemos que, diferentemente de suas obras mais consagradas, essas imagens dialogam com o onírico, onde a composição da cena – com seu equilíbrio de proporção e recorte – abandona a ideia do real e abraça a ilusão. A ligação que autores como Herkenhoff (1987), Cocchiarale (1998) e Chiarelli (2003) fazem da série de fotomontagens de Athos Bulcão com o surrealismo deve-se a essa presença de espaços advindos do mundo dos sonhos e de lugares improváveis, onde figuras aparentemente incomunicáveis colocam-se como personagens de alegorias quase impossíveis de serem decodificadas objetivamente. Ainda sobre essa associação, Fernando Cocchiarale considera que a redução do sentido das fotomontagens de Bulcão ao universo surrealista só seria possível se centrada nas características espaciais:

Desse ponto de vista seria visível em grande parte de seus trabalhos a presença de princípios de organização espacial (perspectiva) legados pela pintura clássica e assumidos, quase naturalmente, pela tradição pictorialista da fotografia. Haveria, portanto, nessas montagens, a manutenção de um espaço cênico, perspectivado, comum ao classicismo e ao surrealismo, que poderia conter infinitas situações, da vigília ao sonho (1998, p.318).

A despeito das controvérsias sobre a relação entre o artista e o surrealismo, Fiona Bradley (2001) afirma que toda obra de arte que valoriza as operações da mente e da subjetividade pode ser vista como influenciada pelo surrealismo. O surrealismo ingressou na linguagem comum, uma vez que foi um movimento internacional que espalhou sua influência graças a imigração de seus membros e divulgação de suas ideias durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Dessa forma, Athos Bulcão não se apresenta como um artista ligado propriamente ao surrealismo, como Jorge de Lima e Alberto da Veiga Guignard, mas influenciado pelo movimento.

Em entrevista ao *Jornal de Brasília*³, Athos Bulcão revelou que durante o período de produção de suas fotomontagens vivia uma crise de identidade. Havia voltado de Paris, onde foi bolsista pelo governo francês, e ao regressar ao Brasil, percebeu que não era possível viver só de pintura. Para sobreviver, fazia

3 Entrevista concedida por Athos Bulcão ao *Jornal de Brasília*, publicada no dia 2 de julho de 1998, por Carmem Moretzsohn

decoração de interiores, o que não gostava muito, já que preferia trabalhar em obras públicas e não privadas. Vale lembrar que durante os anos em que o artista esteve na Europa, o Brasil havia diversificado seu ambiente cultural. Foram criados o Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro e a Bienal de Arte de São Paulo, assim como surgiram a arte abstrata e concreta, como alternativas centradas na investigação da forma pura.

É também no início da década de 1950 que o campo da fotografia se expande no Brasil. Segundo Herkenhoff (1987), enquanto as revistas ilustradas *O Cruzeiro* e *Manchete* divulgavam o fotojornalismo, os fotoclubes enfatizavam a exploração de uma fotografia criativa, dando origem às raízes da fotografia abstrata. Cabe destacar, neste momento, as fotografias de Geraldo de Barros, com as *Fotoformas* (1950) que criavam ritmo e modulação de espaço, e de José Oiticica Filho, com sua fotografia construtiva. Portanto, é neste campo experimental, ao contrário do momento de produção das fotomontagens de Jorge de Lima e Alberto da Veiga Guignard, que Athos Bulcão produz suas primeiras fotomontagens, o que não retira o caráter marginal da técnica da fotomontagem perante à valorização da pintura, como explicitado acima.

Herkenhoff (1987) considera ainda que a produção de Athos Bulcão se refere mais à história universal da fotomontagem do que propriamente a uma herança das fotomontagens de Jorge de Lima, dado que sua obra buscou manter uma relação mais íntima com a fotografia e sua lógica. A imagem formada pelos recortes compartilhava a unidade de superfície e o tratamento do código fotográfico, por ter sido refotografada, o que não acontecia, por exemplo, com Jorge de Lima. O poeta utilizava nas suas colagens vinhetas de tipografia, ilustrações, não operando necessariamente no interior da fotografia. Dessa maneira, ao contrário de Jorge de Lima, Herkenhoff defende que Athos Bulcão preservava as proporções, os tons das fotografias, as fontes de luz e a relação lógica entre as partes, para que, mais adiante, pudesse subvertê-las através da composição.

Segundo Athos Bulcão, ele procurou desenvolver algo que não fosse simplesmente fotografia, cinema ou teatro. Muito influenciado pelo cinema russo, principalmente por Eisenstein e Vsevolod Pudovkin, ele via em suas fotomontagens exercícios de enquadramento, onde cada imagem revelaria o movimento de uma narrativa fílmica. Também as caracterizava como cenas de um “clima onírico e surrealista”.⁴

Neste ponto, faz-se importante destacar, como aponta Ades (2002), que o desenvolvimento do cinema russo tem muito a ver com o desenvolvimento das fotomontagens construtivistas russas. Desde 1923 até o início da década de 1930, o uso da fotomontagem soviética se estendeu rapidamente para a publi-

4 Entrevista localizada no vídeo *Athos*, de Sérgio Moriconi (1998).

cidade e para a confecção de capas de livros, postais, ilustrações de revista e de cartazes de filmes. A combinação da fotomontagem com as novas técnicas tipográficas se transformavam, assim, em uma poesia visual, cujas referências são as obras de artistas como Rodchenko e El Lissitzki. Paralelamente a esta expansão, o cinema soviético desenvolvia-se e não é por acaso que os pôsteres cinematográficos produzidos, principalmente por parte dos artistas citados, apresentavam fotomontagens.

A montagem como prática de edição cinematográfica 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).

Mas como relacionar a influência declarada do cinema às fotomontagens surrealistas de Athos Bulcão? Primeiramente, devemos lembrar as aproximações existentes entre a montagem de um filme e a de uma fotomontagem. Ao considerarmos a teoria da montagem soviética, percebemos equivalências técnicas entre a fotomontagem e a montagem cinematográfica que podem se estender para além do cinema soviético. As fotomontagens carregam em si, assim como o cinema, estudos de ritmos de composição, de unidade espaço-temporal dinâmica com rupturas e rápidas intercalações, montagem alternada dos primeiros planos e panorâmicas. Além disso, ambos compartilham a sobreposição de motivos, duplas exposições e projeções em telas divididas. Dessa forma, pode-se concluir, como posto pelo artista Haul Hausmman, que a fotomontagem pode ser vista também como um filme estático (HAUSMMAN *apud* ADES, 2002)

Considerando que a fotomontagem surrealista valorizava um espaço contínuo, sem bruscas fissuras, a composição de um cosmo inquietante e misterioso, baseado muitas vezes no onírico, temos então a busca da estética surrealista dentro de uma teoria da montagem mais ampla, dada pelo cinema russo. Os “pequenos filmes” (1998) de Athos Bulcão, como em *A prisioneira* (FIGURA 1), nos trazem narrativas que remetem às colagens desenvolvidas por Max Ernst pela sua forma de composição, mas que, ao mesmo tempo, apresentam uma manutenção do espaço cênico.

Na fotomontagem de aspecto 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 isto, 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 e desconhecido, por causar estranheza dos contextos em que eles aparecem, como se fosse em um sonho

A desarrumação das coisas, a alteração de suas relações convencionais e a aproximação de objetos que nunca ninguém viu juntos, nos levam ao que Breton (1924) já havia destacado a respeito do trabalho de Ernst, onde o choque pelos elementos extraídos de realidades distantes seria regido pelo acaso, pela ausência de todo desejo preconcebido (VIRAVA, 2012)



FIGURA 1 – Athos Bulcão. *A prisioneira* (1952). Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

O sonho também aparece como temática nos trabalhos de Athos Bulcão. Na FIGURA 2, *A inundação de um sonho* (1952), notamos, além da preocupação por uma composição que possua continuidade espacial, o sonho como título e inspiração. Para os surrealistas, o sonho deveria ser trabalhado enquanto linguagem e não enquanto matéria de interpretação analítica, como propunha Freud. O sonho seria o significante e não substrato para a busca de algum significado, o que faz com que a interpretação de tais imagens seja uma atividade individual, também caracterizada como a “desambientação mental” (FABRIS, 2002)



FIGURA 2 – Athos Bulcão. *A inundação de um sonho* (1952). Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Dessa forma, as fotomontagens de Athos Bulcão nos trazem para a realidade ao se tratar de um lugar reconhecível, mas nos tira dessa mesma realidade ao dispor objetos não familiares ao contexto daquela paisagem. E diferentemente da produção de Jorge de Lima e de Alberto da Veiga Guignard, Athos Bulcão realizou suas fotomontagens em um período onde a fotografia expandia seus horizontes e se reinventava enquanto arte.

Produzidas como uma forma de passatempo criativo e estudo de composição durante os anos em que o artista vivia uma crise pessoal, as fotomontagens de Athos Bulcão dialogam com o surrealismo por dividirem certas características com o movimento. Nelas, o artista realiza composições sem bruscas fissuras, perspectivadas, onde une elementos familiares em uma relação não familiar para construir suas paisagens oníricas. Assim, a fotografia aparece “normal” em sua superfície, luz, tons e proporções, mas notamos um certo estranhamento quando observamos que os elementos não pertencem originalmente àquele ambiente.

As fotomontagens de Athos Bulcão apresentam uma influência direta do cinema, em especial da teoria da montagem do cinema russo. Esses “pequenos filmes” (1998) ainda se diferenciam das outras experiências de fotomontagens surrealistas brasileiras ao operarem no interior da fotografia, mantendo sua textura fotográfica por serem imagens refotografadas, e não só coladas.

Por fim, a junção de recortes fotográficos permite a existência de outros significados para além dos iniciais, fazendo com que a fotomontagem seja uma obra de múltipla autoria, própria de uma sociedade de massa. Bulcão se utiliza dos recortes para construir uma obra análoga à sua trajetória artística, mas que muito representa sobre a inquietude de seu espírito, assim como o surrealismo.

Bibliografia

ADES, Dawn. *Fotomontaje*, Barcelona: Fotografia, 2002.

ANDRADE, Mário. Carta para Prudente de Moraes Neto, de 25 de dezembro de 1927. In GEORGINA KOIFMAN (org.). Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto. 1924/36. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, *apud* CHIARELLI, 2003

ATHOS. Direção de Sérgio Moriconi. Brasília. 1998. 20 min.

BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BULCÃO, Athos. *Habitante do silêncio de Brasília*. Brasília, 2 de julho de 1998. Jornal de Brasília. Entrevista concedida a Carmem Moretzsohn.

BRADLEY, Fiona. Surrealismo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. *A fotomontagem como "introdução à arte moderna": visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 1, n. 1, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000100007&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 28 Jan. 2013.

COCCHIARALE, Fernando. *Fotomontagens*. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fotografia, Rio de Janeiro, v. 27, p. 314-318, 1998.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: Fotografia e Artes Visuais no período das vanguardas históricas*. Volume 1. Editora: WMF Martins Fontes, 2011. Coleção Arte&Fotografia

_____. *Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima*. REVISTA USP, São Paulo, n.55, p. 143-151, setembro/novembro 2002

HOCH, Hannah catálogo de exposição, Museu de Arte Moderna de Paris, 1976, p.31 *apud* Dawn Ades

HERKENHOFF, Paulo. *Apresentação da exposição individual Pinturas, Máscaras e Objetos Espaço Capital, Brasília e Galeria Saramenha*. Rio de Janeiro,

1987. Disponível em <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Apresentacao%20da%20expo%20Pinturas,%20Mascaras%20e%20Objetos%20-%20Paulo%20Herkenhoff%20port.pdf>> Acessado em 18 Jan. 2013.

SARAIVA, Leandro. *Montagem Soviética*. In: MASCARELLO, Fernando.

História do cinema mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p. 109 – 144

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940. Dissertação (Mestrado) -- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli. – São Paulo: T. G. O. Virava, 2012. 255 p.:il.

Minicurrículo

Maria Cláudia Reis Silva é graduada em Comunicação Social – Bacharelado em Jornalismo, pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente, é aluna do Mestrado em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás.