

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

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

**GOIÂNIA – GO
2014**

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

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

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

MARIA CLÁUDIA REIS SILVA

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

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

GOIÂNIA – GO
2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Maria Cláudia Reis Silva		
E-mail:	mariaclaudiareis@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor:			
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior	Sigla:	Capes
País:	Brasil	UF:	GO
		CNPJ:	00889834/0001-08
Título:	A fotomontagem no Brasil: um estudo das obras de Athos Bulcão (1952-1956)		
Palavras-chave:	fotografia brasileira, fotomontagem, Athos Bulcão		
Título em outra língua:	The photomontage in Brazil: a study of Athos Bulcão's work		
Palavras-chave em outra língua:	Brazilian photography, photomontage, Athos Bulcão		
Área de concentração:	Arte, Cultura e Visualidades		
Data defesa:	08/07/2014		
Programa de Pós-Graduação:	Arte e Cultura Visual		
Orientador (a):	Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro		
E-mail:	rhorio@gmail.com		

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

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

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

BANCA EXAMINADORA

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

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

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

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

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

AGRADECIMENTOS

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

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

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

RESUMO

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

PALAVRAS-CHAVE: fotografia brasileira, fotomontagem, Athos Bulcão

ABSTRACT

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

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

SUMÁRIO

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

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

LISTA DE IMAGENS

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

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

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

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

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

INTRODUÇÃO

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

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

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

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

¹ As 31 fotomontagens são reproduzidas adiante no texto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LISTA DAS FOTOMONTAGENS DE ATHOS BULCÃO

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

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

IMAGENS DAS FOTOMONTAGENS DE ATHOS BULCÃO



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

CAPÍTULO I

A FOTOMONTAGEM NA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

1.1 Estética e utilização no século XIX

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

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

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

A origem da montagem fotográfica precede o próprio conceito de *fotomontagem*. O termo, como conhecemos hoje, foi inventado depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando os dadaístas de Berlim necessitaram de um novo nome para designar a técnica que utilizava fotografias em suas obras. Os dadaístas relacionavam o método de compor com recortes pré-fabricados a profissões das ciências exatas, como engenheiro ou mecânico. O objetivo dessas experimentações era unir fotografias, não importando a autoria, em uma nova composição. Independentemente da criatividade artística, para esses artistas a fotomontagem seria, em primeiro lugar, um trabalho técnico com procedimentos objetivos comparáveis aos científicos e químicos. Anteriormente ao grupo de Berlim, as montagens fotográficas não possuíam um nome comum, sendo vinculadas às mais variadas formas de manipulação da imagem. Alguns autores como Rejlander (1858), Fabris (2011), e Woodbury (2012) identificam a montagem fotográfica produzida no século XIX como sendo *fotografias compostas* ou como *composições fotográficas*. Assim como o conceito de fotomontagem, esse tipo de fotografia se daria através da associação de várias fotografias ou negativos fotográficos para formar uma obra pré-determinada.

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

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

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



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

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

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

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

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

1.1.2 O movimento pictorialista

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

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

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

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

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

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

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

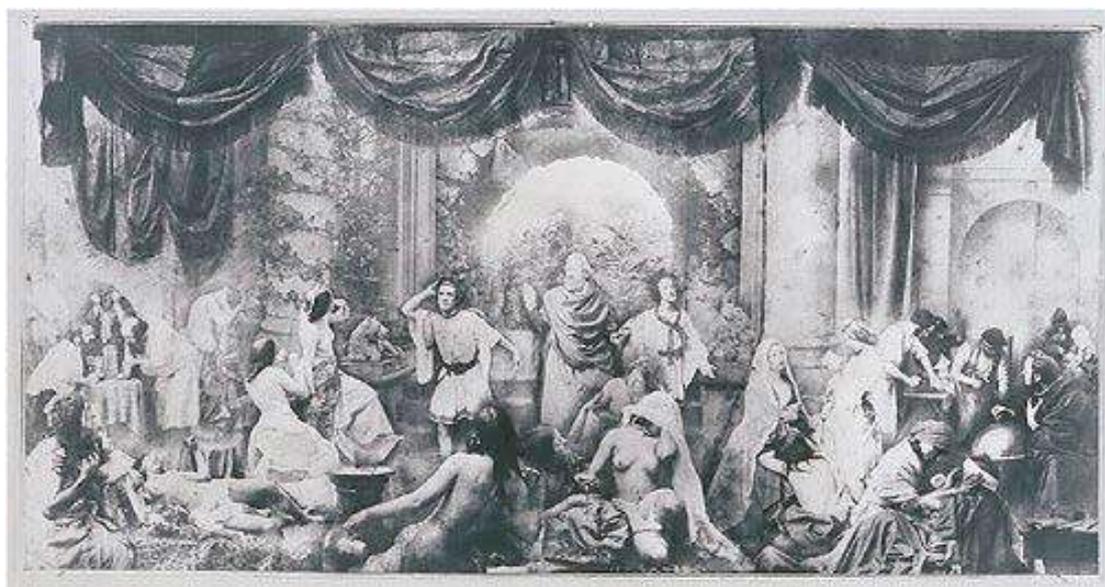


FIGURA 2 - Oscar Gustav Rejlander. *Os caminhos da vida*. 1857. Fonte: Pavan, 1998, p. 237

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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

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

positivo combinado deveria, para Robinson, ser profundamente estudada para que cada detalhe dialogasse perfeitamente com a realidade, como nos mostra Fernandes:

Como resultado deste tipo de produção artística, a interpretação das fotomontagens pôde atender na perfeição aos códigos da tradição da pintura e desenvolverem a exploração do sentido literário, dos jogos de simbolismo, das conotações culturais e ideológicas e, de uma forma particular, da dimensão narrativa. As fotomontagens eram assim um tipo de quadros fotográficos ou de fotografias teatrais, cujo valor artístico era reforçado pelo seu caráter único, dificilmente copiável, face à reprodutibilidade da fotografia tradicional. Perante a tecnicidade multiplicadora da fotografia objetiva, as fotomontagens poderiam, mesmo servindo-se da técnica, conter a aura da arte, a tal que mais tarde Walter Benjamin explicaria (2012, p. 42).

Percebe-se então que tanto Robinson quanto Rejlander possuíam grande habilidade técnica na montagem de suas imagens. Porém, diferenciavam-se na temática de suas composições: enquanto Rejlander usava a fotomontagem como um novo meio de expressar a cultura artística acadêmica, Robinson ia por outro lado, evitando temas ideais e focando suas imagens na verossimilhança. Neste período, existiam também outros métodos que não utilizavam necessariamente o estúdio e o laboratório, como faziam Rejlander e Robinson. O fotógrafo John Morrissey, por exemplo, utilizava para fazer suas fotomontagens o recorte e a recombinação de vários fragmentos fotográficos em um fundo, fotografando posteriormente a composição (ADES, 2002), o que dialoga mais com o método de confecção de fotomontagens utilizadas pelos artistas de vanguardas da primeira metade do século XX e por Athos Bulcão.

Por fim, as obras de artistas como Rejlander e Robinson nos mostram que a fotomontagem do século XIX foi utilizada muito além de um passatempo popular. Ela propiciou debates e revisões sobre as possibilidades da fotografia, assim como questionou o uso da fotografia apenas para a ciência ou como auxílio às artes. Para os dois artistas a fotomontagem poderia ser uma expressão artística, e, mesmo que suas obras tenham temáticas diferentes, ainda concordavam na apresentação da fotomontagem de acordo com os cânones pictorialistas.

A partir das última década do século XIX a prática da montagem também é levada ao cinema. George Méliès (1861-1938) foi um dos primeiros cineastas a

experimentar as trucagens fotográficas em seus filmes. Através de paradas para substituição (de personagens ou elementos do cenário) e da união de negativos, Méliès conseguia criar ilusões na cena, as quais foram consideradas as primeiras manifestações de efeitos especiais no cinema (COSTA, 2012). Apesar da montagem cinematográfica não ser o foco principal desta pesquisa, durante os próximos tópicos será possível ver um diálogo, principalmente na vanguarda russa, entre o desenvolvimento das teorias de montagem e da produção da fotomontagem.

1.2 As vanguardas do século XX: da colagem à fotomontagem

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 da consequente urbanização e industrialização do século em questão. Para fins de análise, a pesquisa se limitará na apresentação de três vanguardas específicas: dadaísmo, vanguarda russa e surrealismo e a pontuação de uma última, a Bauhaus. A escolha se baseia nos diferenciados usos que a fotomontagem obteve em cada uma delas, o que também demonstra as possibilidades criativas proporcionadas pela técnica.⁶

Mas, anteriormente ao trabalho exclusivo da montagem com fotografia, desenvolveu-se sobretudo no ambiente artístico europeu a colagem, prática de mixagem de distintos materiais às obras de arte. Através das colagens, os artistas das chamadas vanguardas procuravam abranger novas possibilidades criadoras. Segundo Fabris (2011), quando os cubistas passaram a abrigar no espaço do quadro elementos distintos, como pedaços de jornais, papéis de todos os tipos, tecidos, dentre outros, a obra de arte revelou-se como uma *construção* dentro de um suporte, o que fez com que se acreditasse na possibilidade de aproximação entre a pintura e a escultura. Para Scharf (2005), a colagem era um reflexo de algo profundo do instinto humano e que por mais nova que fosse sua aparição no contexto das Belas Artes já se podia encontrar um vasto número de exemplares desta prática nas chamadas artes populares. O autor aponta como uma das características das artes populares a união de elementos díspares em uma só composição, considerando ainda que a partir da invenção da

⁶ Esta mesma divisão foi feita por autores como Dubois (1993), Ades (2002), Chiarelli (2003), Fabris (2011) e Fernandes (2012), que orientam esse segmento da pesquisa.

fotografia a produção popular através da união de recortes de imagens se tornou cada vez mais comum, como observado no século XIX.

A colagem cubista, chamada também de polimatérica, pretendia empurrar o espaço físico da obra em direção ao espectador e buscou fazer do que era antes intocável algo opticamente chamativo. Vale lembrar que o princípio polimatérico, igualmente explorado pelos futuristas, assumia que a obra não é feita apenas pelos materiais tradicionais da arte, mas também pela inserção de materiais retirados do mundo exterior à obra. Tanto os futuristas quanto os cubistas acreditavam que essa união de diferentes materiais poderia despertar múltiplas sensações nos espectadores, assim como questionar o conceito de arte:

Cubismo e futurismo haviam introduzido no interior da matéria pictórica e escultórica materiais heterogêneos, provenientes do universo industrial e da sociedade de massa, dando vida à colagem e à escultura polimatérica. O princípio polimatérico, graças ao qual são negados os materiais tradicionais da arte, a fim de nela introduzir a realidade – quer como ponte entre a dimensão estética e o mundo tecnológico, quer como abertura de novos caminhos expressivos – pode ser colocado na base da ideia da colagem e do *assemblage* (FABRIS, 2011, p. 123)

Um exemplo deste princípio pode ser encontrado em *Natureza morta em cadeira de palha*, de Pablo Picasso (1881-1973) (FIGURA 7). Considerada uma das primeiras colagens cubistas, a obra de Picasso apresenta um pequeno quadro oval, com diversos materiais fixados à tela. De acordo com Fabris (2011), a disposição desses materiais, como a textura de rede de cadeiras e a corda que rodeia o perímetro da composição sugere o formato do fundo de uma cadeira. A inserção de formas cotidianas à obra faz com que ela não só pertença ao mundo das artes, mas também à vida banal e corrente. Dessa forma,

ao utilizar materiais desprezados pelos defensores da arte pura – recortes de jornal sobre acontecimentos sociopolíticos contemporâneos, ficção romântica serializada, anúncios – Picasso acaba por tornar instáveis os limites convencionais entre ‘arte’ e ‘cultura de massa’ (FABRIS, 2011, p. 126).



FIGURA 7 - Pablo Picasso, *Natureza morta em cadeira de palha*, 1912. Fonte: Musée National Picasso, Paris

Fabris (2011) aponta que o termo colagem ainda possui distintas definições. Para o historiador John Golding, a colagem se apresenta de uma forma abrangente, sendo a técnica do “golpe mais violento” contra a pintura tradicional e, sobretudo, contra “a concepção idealista e sentimental da ‘obra de arte’, concebida como a expressão, não somente de certo saber técnico, mas também de um tipo de beleza absoluta” (GOLDING, 1968, apud FABRIS, 2011, p.124). Isso porque a colagem questionaria a estética da pintura ao inserir novos materiais à tela. Já Douglas Cooper (1984) divide o alcance do termo ao propor uma distinção entre colagem e o *papier collé*⁷, Fabris (2011) descreve que se para Golding (1968) não havia diferença entre a colagem e o *papier collé*, pois considerava que os dois processos se referiam ao processo maior de inserção de diferentes materiais em uma obra, para Cooper (1984) há uma diferença entre eles enquanto técnica. Segundo a autora, Cooper aponta que

(...) a primeira [colagem] designa a introdução de um elemento real numa representação (pintada) da realidade; o segundo [*papier collé*], em cuja base cromática de uma obra, como pode receber intervenções gráficas, funciona tanta como fundo como quanto como representação ilusionista do primeiro plano (COOPER, 1984, apud FABRIS, 2011, p.124)

⁷ *Papier collé* é uma técnica de colagem, onde o artista cola pedaços de papéis em uma pintura ou escultura, de forma que o papel faça parte na obra final.

Independentemente dessas diferentes conceituações, o que se deve levar em questão é que a prática geral da colagem (podendo ser feita somente com papel ou não) vinha questionar a ideia convencional de representação. De acordo com Fabris (2011), ao confrontar o artista com a possibilidade de renunciar à imitação graças a uma estratégia de caráter dialético, a colagem estaria ao mesmo tempo sob o signo da referência a uma realidade exterior e da negação dessa possibilidade em virtude da integração do fragmento real numa estrutura compositiva. Além disso, o estranhamento estético provocado pela inserção de objetos retirados do cotidiano gera uma tensão entre a vida real e a arte. Ao usar materiais já existentes, a colagem cria um reflexo da realidade exterior, em diálogo com uma nova realidade, pelo choque de aproximação, sendo portadora de uma beleza que parte do real, que pensa o real, mas não é totalmente real. Scharf (2005) considera que não existem indícios claros de que Picasso tenha utilizado fotografias como moldes para compor suas colagens, mas o que se pode afirmar é que artistas como ele e Georges Braque (1882-1963) abriram caminhos para algo que, até então, estava relegado somente a categoria de passatempo popular.

Nos movimentos de vanguarda que trabalharam com fotomontagem, a colagem foi a base para a sua conceituação. Ainda que tenha encontrado uma posição hostil por parte de artistas do século anterior, o uso da fotografia em colagens e montagens fotográficas foi considerado próprio do modernismo (SCHARF, 2005). As colagens dadaístas, representadas principalmente por Marcel Duchamp (1887-1968) e Francis Picabia (1879-1953), inspiraram a fotomontagem do grupo de Berlim⁸, que, por uma escolha estética e ideológica, aderiu aos fragmentos fotográficos como principais materiais estruturais. Segundo Fabris,

o princípio da colagem, aliado ao exemplo das palavras em liberdade futuristas, encontrará um campo fértil de pesquisa no grupo dadaísta de Berlim, transformando-se em fotomontagem. O *objet trouvé* duchampiano transforma-se em *image trouvée*, de acordo com dois eixos fundamentais da plataforma dadaísta: a destruição das velhas linguagens e a proposta de novas possibilidades linguísticas graças à adesão dos artistas às solicitações da sociedade urbana (2011, p. 127).

⁸ A vanguarda dadaísta se desenvolveu em várias localidades como Zurique, Nova York, Hannover, Berlim, Colônia e Paris. Cada cidade possuía um grupo com características próprias, sendo o grupo de Berlim lembrado por sua ênfase nos trabalhos com fotomontagens (RICHTER, 1993).

Já a vanguarda surrealista, baseada principalmente nas colagens de Max Ernst (1891-1976), apresentava através das colagens novas possibilidades oníricas visuais que também vão ser estendidas à fotomontagem. Através de uma articulação imprevista dos elementos e uma abertura mais direta ao irracional, os surrealistas levaram ao limite a ideia de associação de elementos díspares e de construção de cenários irreais, como em Joan Miró (1893-1983), Yves Tanguy (1900-1955), René Magritte (1898-1967), André Masson (1896-1987) e Salvador Dalí (1904-1989), enquanto que na extinta União Soviética as colagens cubistas adquirem novas feições na forma de propagandas oficiais. No Brasil, as colagens – fotográficas ou não – também foram utilizadas por diferentes artistas, como, por exemplo, Carlos Scliar (1920-2001), Alberto Veiga Guignard (1896-1962), Jorge de Lima (1893-1953) e Athos Bulcão (1918-2008). Alguns destes trabalhos serão abordados no próximo capítulo, onde discutiremos a produção nacional de fotomontagens.

Por último, o uso da colagem permitiu que o artista moderno propusesse um olhar sobre o próprio processo criativo de forma a também aproximar o espectador da arte e de suas potências transformadoras. Diferentemente do realismo e da analogia, as colagens colocaram o mundo imitado em questão pelos elementos fora do quadro, assim como o quadro também colocou em questão o mundo representado, através de seus fragmentos. Ao criar ao mesmo tempo um reflexo da realidade exterior (pelo uso de materiais já existentes) e uma nova realidade (pelo choque da aproximação), a colagem pode ser considerada portadora de um novo tipo de linguagem, que parte do desejo de uma sociedade de cultura de massa e industrializada em construir novos caminhos para a arte (FABRIS, 2011).

1.2.1 A fotomontagem dadaísta: supremacia da mensagem política

Se na colagem cubista e futurista a fotografia era tratada como mais um meio que deveria se relacionar com outros materiais dentro do quadro, na colagem dadaísta ela adquire novos códigos de representação. De acordo com Ades (2002), o dadaísmo, especialmente com o grupo de Berlim, se voltou a produzir colagens a partir da rearticulação de imagens já conhecidas e que dialogassem com as necessidades da sociedade urbana alemã. O movimento também se empenhava, como

outras vanguardas, em negar a estética da arte burguesa vigente, trazendo a fotografia – fruto da industrialização e de uma sociedade de massa – como uma nova possibilidade de criação.

Através da montagem fotográfica, os dadaístas berlinenses perceberam que era possível dar novas formas à relação do homem com o mundo e que a partir das “partes da estrutura, de natureza material e espacial peculiar, muitas vezes opostas umas às outras” eles poderiam criar uma “nova unidade que pudesse arrancar o caos dos tempos de guerra e provocar uma revolução, do ponto de vista tanto óptico quanto intelectual” (HAUSMANN, s/d, apud RICHTER, 1993, p. 155). Segundo um dos membros do clube dadaísta de Berlim, Raoul Hausmann:

na sua forma inicial, a fotomontagem foi uma explosão de pontos de vista e de níveis imagéticos emaranhados, mais avançada, na sua complexidade, do que a pintura futurista. Em toda parte reconheceu-se que o elemento imagético óptico representa um recurso extremamente versátil, que no caso específico da fotomontagem, com seus contrastes de estruturas e dimensões, por exemplo áspero oposto ao liso, fotografia aérea oposta à fotografia a pouca distância, perspectiva oposta à superfície, permite tecnicamente a maior variabilidade ou as elaborações mais claras, do ponto de vista formal-dialético (apud RICHTER, 1993, p. 155).

O historiador e também dadaísta Hans Richter (1993) considera que os membros do grupo de Berlim foram os primeiros a utilizar a fotografia em colagens de forma plena. O termo *fotomontagem* foi escolhido, como já citado anteriormente, para indicar que o “o grupo de Berlim preferia a imagem do engenheiro à do artista, afirmando construir, montar, os próprios trabalhos” (FABRIS, 2011, p. 128). Segundo Fernandes (2012), em alemão, a palavra *montagem*⁹ segue uma linha semântica muito próxima à de *ajuste*, *reparação* e *cadeia*, ligando-se intimamente a profissões como mecânico ou engenheiro:

Com efeito, aquele que criaria/ produziria uma fotomontagem teria o papel de pegar em fotografias já tiradas, mesmo que fossem pelo próprio, e compô-las numa nova organização, que independente da sua criatividade artística, seria sobretudo um trabalho técnico com procedimentos da ordem dos científicos, nomeadamente os químicos (FERNANDES, 2012, p. 50).

⁹ Como também apontado por Ades (2002), a palavra em alemão *montage* pode ser traduzida literalmente como “montagem”. Fonte: www.pons.eu

Porém, o notável consenso sobre a escolha do termo *fotomontagem* não se estendeu para um consenso histórico sobre sua origem. Neste ponto o grupo se dividiu em duas vertentes: por um lado, George Grosz (1893-1959) e John Heartfield (1891-1968), e, por outro, Hannah Höch (1889-1978) e Raoul Hausmann (1886-1971). Para Höch e Hausmann, o surgimento da fotomontagem deu-se por volta de 1917 e 1918, quando saíram de férias e alugaram um quarto num vilarejo do mar Báltico. Neste lugar, o então casal viu uma oleografia emoldurada, cujo centro era representado por uma imagem do imperador Guilherme II entre seus ancestrais e descendentes. Um pouco acima, encontrava-se um jovem artilheiro, sob cujo capacete havia sido colado um retrato do proprietário da casa. Tal gesto transmitiu à dupla a intenção paradoxal de criar um elo entre o proprietário da casa e seus superiores e fez com que Höch e Hausmann despertassem para a criação de imagens que fossem produtos abstrusos feitos através da justaposição de fotografias, o que segundo eles, denominaram de fotomontagem. Ao atribuir para si a criação do conceito, Hausmann ainda afirmou que Grosz e Heartfield faziam somente colagens até 1920, o que acabou por ser contestado (ADES, 2002).

A outra versão, a de Grosz e Heartfield, defende que a dupla já realizava experiências de fotomontagem com cartões postais desde 1916:

Em 1916, quando Jonny (*sic.*) Heartfield e eu, às cinco horas de uma manhã de maio, inventamos a fotomontagem no meu ateliê do Sudende, nenhum dos dois imaginava as grandes possibilidades inerentes a esta descoberta, e tampouco o caminho espinhoso, embora, vitorioso, que ela haveria de seguir. Numa cartolina colamos, desordenadamente, anúncios de cintas para hérnias, de cancioneiros estudantis e comidas para cães, etiquetas de garrafas de pinga e vinho, fotografias de jornais ilustrados, recortados arbitrariamente e montados sem qualquer sentido... Compusemos os recortes de tal maneira que as imagens diziam, o que, formulado em palavras, teria sido censurado (GROSZ, s/d, apud RICHTER, 1993, p. 157)

Os cartões postais produzidos por Heartfield e Grosz tentavam imitar os cartões que eram enviados por soldados do fronte da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) para casa, ou vice-versa. A partir daí, alguns amigos da dupla criaram a lenda de que a fotomontagem teria sido inventada pelo povo anônimo, o que fez com que

Heartfield se animasse para transformar o que antes era uma brincadeira em uma técnica politicamente consciente (RICHTER, 1993).

A artista dadaísta Hannah Höch 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, 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 (HÖCH, 1976, apud ADES, 2002).

Chiarelli (2003) destaca que essa 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 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.

Como dito, o propósito dos dadaístas de Berlim era integrar os objetos do mundo das máquinas e da indústria ao mundo da arte. Para Ades (2002), a escolha dos materiais para a realização de fotomontagens, advindos de revistas e jornais, eram propositais por serem frutos de processos mecânicos. Interessava aos fotomontadores dadaístas o rompimento da uniformidade da superfície de representação através da multiplicação dos pontos de vista e a interpenetração de diferentes imagens, cuja objetividade era interpretada como tomada de posição.

Do ponto de vista das imagens, as fotomontagens como as de John Heartfield eram claras, diretas e políticas, por mais sutil que fosse a mensagem. Para realizar suas fotomontagens, Heartfield utilizava imagens de livros, revistas, de agências fotográficas, jornais e até fotografias de sua autoria. Além disso, buscava

fazer com que suas fotomontagens se parecessem com fotografias publicadas em jornais, como se observa em *Um pangermanista*, de 1933 (FIGURA 8).



FIGURA 8 - John Heartfield. *Um pangermanista*. 1933
Fonte, Ades, 2002, p.44



FIGURA 9 - Fotografia do arquivo da polícia de Stuttgart. Fonte: Ades, 2002, p. 44

Ades (2002) observa que na imagem da FIGURA 8 nota-se uma cena composta por um líder pangermanista dos camisas pardas, identificado como Julius Streicher, pisando em uma poça de sangue. Streicher era diretor de um jornal antissemita e apoiava o partido nazista através de publicações no jornal *Der Stürmer*. A fotomontagem é de composição simples, com apenas dois recortes: o primeiro da figura de Streicher e o outro de um homem morto (FIGURA 9). Heartfield retirou a imagem do homem desfalecido no chão dos arquivos da polícia de Stuttgart. Ao unir essas duas imagens em uma composição homogênea e realista, Heartfield sugere que o nazismo, representado aqui pela figura de Streicher, também símbolo de autoridade repressiva, demonstrava-se alheio ao sangue que manchava seus pés (ADES, 2002). Em outras composições, que não possuíam cenas possivelmente factuais como em *Um pangermanista*, Heartfield optava por montagens mais habilidosas que lembram retratos metafóricos, como em *Adolf, o Superhomem: engole ouro e fala disparates* (FIGURA 10).

As fotomontagens de Heartfield eram sofisticadas tanto na metodologia

quanto na apresentação. Eram diretas e procuravam propagar informações e gerar pensamentos críticos. O fato de o artista ter sido perseguido, após seu trabalho ser condenado pelos nazistas, não impediu que seus opositores, incluindo o próprio governo nazista, adotassem a fotomontagem como forma de divulgação dos mandos oficiais. De acordo com Parker (2011), os nazistas, assim como os dadaístas, entenderam a potencialidade da construção de uma narrativa através da fotomontagem e a utilizaram de acordo com seus ideais.



FIGURA 10 - John Heartfield. *Adolf, o Super-homem: engole ouro e fala disparates*. 1932. Fonte: Ades, 2002, p. 51

Em *Adolf, o Superhomem: engole ouro e fala disparates*, Heartfield denuncia as altas finanças do nazismo, ao trazer a figura de Hitler como porta-voz do capitalismo alemão. Ele também aborda essa mesma temática em outra fotomontagem, *O sentido da saudação hitleriana: o pequeno homem pede grandes donativos* (FIGURA 11), feita a partir de uma fotografia de um jornal, que apresentava Hitler participando de uma manifestação política. O lema nazista “Milhões estão atrás de mim” ganhou então outro entendimento a partir da montagem de Heartfield:

Os milhões de alemães que formavam a base de sustentação do nazismo convertem-se nos milhões que o capitalismo monopolista alemão dá a Hitler para a manutenção de sua política. O estranhamento provocado pela contraposição entre o tamanho diminuto de Hitler e a representação

gigantesca do capitalista é reforçado pelo uso do recurso pictórico: a aposição de um anel de brilhante na mão que entrega o dinheiro (FABRIS, 2011, p. 157)



FIGURA 11 - John Heartfield. O sentido da saudação hitleriana: o pequeno homem pede grandes donativos. 1932. Fonte: Ades, 2002, p.54

Ainda em relação ao contexto sociopolítico de produção dessas imagens, Dubois (1993) afirma que a fotomontagem dadaísta desenvolvia a prática do *associacionismo* em prol de uma espécie de vontade global que seria superior à vontade individual do artista. Segundo o autor:

(...) por um lado, [o dadaísmo alvejava] integrar a imagem fotográfica, com suas características próprias, numa espécie de *grande amálgama de suportes*, como se essa imagem devesse ser dessacralizada, trazida de volta à condição de objeto (quase que de consumo) e até de desejo, em todo caso, de vestígio e de um ingrediente de composição qualquer; e, por outro, a essa mixagem de materiais, fazer corresponder *jogos de combinações simbólicas*: as associações de fragmentos fotográficos empregam desse modo todos os fios da analogia, da comparação, da acoplagem de ideias, num sentido político de contestação e de crítica ou naquele (poético) de uma metaforização positiva e expansiva (DUBOIS, 1993, p. 269)

Dessa forma, e como apontado por Chiarelli (2003), a fotomontagem dadaísta aparece como uma forma de contestação em meio ao caos da realidade do

período entre guerras. Surgindo como um novo método de criação e uma nova modalidade de expressão, a fotomontagem incorporava em uma só imagem os elementos da nova realidade tecnológica que tomava conta do cotidiano. No contexto alemão ela atendeu a oposição entre a arte dadaísta e a produção burguesa de arte convencional, utilizando o próprio realismo para criticar o momento político em que a Alemanha vivia. Porém, a existência de uma conexão entre as técnicas de montagem e o avanço de uma sociedade capitalista não limitou as suas formas de utilização. Em oposição às experiências ocidentais, a fotomontagem utilizada na Rússia pós-revolucionária ganhou novos significados e essa distinção, principalmente política, foi defendida por artistas como Gustav Klutsis (1895-1938).

1.2.2 Fotomontagem na vanguarda soviética: propaganda e publicidade de um novo mundo

Enquanto os dadaístas berlinenses buscavam atacar e satirizar a sociedade e a política burguesas que se edificavam com o apogeu da Alemanha nazista, a vanguarda soviética – representada no seu primeiro momento pelos construtivistas – via a fotomontagem como uma ferramenta para a divulgação dos feitos e ideais da Revolução Russa.

A proposta estética do construtivismo se baseava na recusa da mimese realista, iniciada pelo suprematismo. Dessa recusa desenvolveu-se um pensamento sobre arte e trabalho que ia contra a concepção do artista como gênio. E assim como os dadaístas, os construtivistas propunham a ideia do artista como engenheiro, que “desprezava a expressão lírica e concentrava-se na tarefa de construção da obra – mais um objeto entre os objetos do mundo” (SARAIVA, 2006, p. 114). Também vislumbravam uma arte em que a inspiração e o lirismo seriam superados pelo artista-engenheiro, que “conhece e domina a fatura das ‘experiências’, a ponto de poder calcular as reações dos espectadores” (SARAIVA, 2006, p. 115). Dessa forma, nos anos 1920, o pensamento construtivista assumiu grande parte do esforço revolucionário da montagem soviética, tanto no cinema, quanto na fotomontagem.

Em relação à fotografia, a vanguarda a percebia como um meio retirado diretamente do mundo real e, por isso, verossímil. Acreditavam também que a junção dos fragmentos de verossimilhança poderia ser capaz de proporcionar uma narrativa

mais objetiva sobre o que o Estado desejava comunicar à população. Para os construtivistas, a potencialidade da fotomontagem estava no caráter de utilização militante da “política revolucionária, do progresso industrial e tecnológico e das novas formas da cultura de massa” (FABRIS, 2005, p. 100). Em comparação com as fotomontagens dadaístas, Chiarelli afirma que

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).

Outro ponto de encontro entre as duas vanguardas era a utilização da técnica como alternativa às limitações apresentadas pela arte estabelecida. Segundo Tarabukin,

a fotomontagem só apareceu na frente da arte de esquerda quando a abstração já tinha feito seu curso [...]. A fotomontagem veio à luz através do aspecto de agitação da arte moderna. Mas o artista a usou de um modo diferente do naturalista. O fotomontador não vê a arte representativa como um fim, como o naturalista, mas apenas como um meio. Por essa razão torna-se mais uma vez um artista representativo, mas, sem por isso, virar a casaca. Seu caráter representativo constitui formalmente um novo elemento na obra de arte que, de modo algum, coincide com o papel estético da representação nos quadros dos naturalistas (TARABUKIN, 2000, p. 68-69 apud FABRIS, 2005, p. 103)

Por conseguinte, nota-se que apesar de ambas as vanguardas trabalharem com a ideia da fotografia enquanto uma representação do real, suas fotomontagens não seguiam o naturalismo de fotomontadores do século anterior, como, por exemplo, Henry Peach Robinson. Ao contrário das experiências pictorialistas com a fotomontagem, essas vanguardas visavam uma dimensão ética e estética conectada ao desejo de romper com os antigos estatutos da arte. Por isso, valorizavam elementos do contexto da sociedade industrial de massa, de forma a criar uma arte que fosse

acessível, direta e reproduzível. Sendo realizada por meio de imagens produzidas por máquinas, os construtivistas acreditavam que a fotomontagem negava a mediação do artista entre a ideia e a obra, retirando a conotação de autoria, que, para eles, era um dos maiores símbolos da arte burguesa.

No caso da vanguarda soviética, tem-se também que ressaltar a importância que a arte ocupava para a Revolução. Naquele momento, a prática artística desenvolvia um importante papel de modelador e reorganizador da consciência pública. A propaganda visual era a maneira mais direta e o meio mais capaz de cumprir a tarefa de educar, informar e persuadir o povo, considerando que, grande parte da população da União Soviética era analfabeta e não falava a mesma língua. Dessa forma, a fotomontagem da vanguarda soviética recorreu às artes gráficas, sobretudo à praticidade do cartaz para veicular suas mensagens (ADES, 2002).

Como já assinalado anteriormente, também era presente a importância conferida à natureza factual da fotografia como instrumento de construção de uma visualidade comprometida com a causa revolucionária, como nos aponta o seguinte trecho de um artigo sobre fotomontagem, sem autoria, publicado em 1924, pela revista *LEF*¹⁰:

Nós entendemos que “fotomontagem” significa a utilização do instantâneo fotográfico como um meio visual. Uma combinação de instantâneos toma o lugar da composição em uma representação gráfica. O que essa substituição significa é que o instantâneo fotográfico não é o esboço de um fato visual, mas seu registro preciso. Tal precisão e tal caráter documentário da fotografia causam um impacto no observador que uma representação gráfica nunca poderá atingir (S/A, 1924 apud ZERWES, 2008, p.81).

Funcionando dentro do regime da *agit-prop*¹¹, as fotomontagens soviéticas tinham um caráter visionário e utópico por natureza, já que seu objetivo era persuadir o povo focando tanto nos objetivos do estado soviético, quanto na

¹⁰ Revista publicada pela *Frente de Esquerda das Artes* (LEF), de 1923 a 1925. A revista será retomada mais adiante no texto.

¹¹ *Agit-prop* significa agitação e propaganda. O Partido Comunista Soviético criou, em 1920, o Departamento de Agitação e Propaganda, que era parte do Secretariado do Comitê Central, e tinha por missão usar a arte como uma arma revolucionária para disseminar o comunismo e as políticas do Estado (ZERWES, 2008).

propaganda de seus feitos. A fotomontagem surge de uma necessidade da Revolução. Era preciso uma nova arte para uma nova sociedade, como descreve Fabris, citando Tarabukin:

numa sociedade em que a democratização estava pondo fim à separação em classes, não havia mais razão para a existência do quadro “como forma típica de arte visual”. O público de massa, que havia surgido do processo revolucionário, não pedia à arte “as variações sem fim, a dispersão e a individualização”, próprias do quadro feito no ateliê. Ao contrário, “exige da arte formas que expressem as ideias das massas, da sociedade, do povo em seu conjunto”. Diante dessa nova realidade, o papel do artista modifica-se substancialmente: cabe-lhe produzir “objetos justificados socialmente por sua forma e utilidade” (TARABUKIN, 1977, p. 47-48, apud FABRIS, 2005, p. 104)

Para Fabris (2005), a crítica ao quadro de cavalete não era apenas uma tomada de posição contra a arte burguesa. Para a vanguarda soviética, um quadro de cavalete, independente de seu conteúdo, seria sempre considerado produto desse tipo de arte, uma vez que todo quadro é único. E por ser impossível de ser fabricado em série, o quadro perderia toda sua função social prática, sendo incapaz de surtir um efeito revolucionário (ARVATOV, 1973 apud FABRIS, 2005). Consequentemente, a necessidade de mudar a arte também estabeleceu uma nova forma de se pensar em seus meios de produção, a qual a fotomontagem veio atender.

Segundo Ades (2002), a confiança na acessibilidade da fotomontagem na União Soviética diminuiu a necessidade do texto obedecendo às formatações básicas de um cartaz: mensagens claras e objetivas para atrair o olhar e transmitir uma mensagem sem ruídos, e ideológica, ao leitor. Palavras de ordem, frases diretas e curtas, e imagens atraentes faziam parte da estética desse tipo de imagem.

Seus principais nomes eram unidos principalmente em torno do grupo *LEF*, ou *Frente de Esquerda das Artes*. Esse grupo editou as revistas *LEF*, de 1923 a 1925, e *Novyi Lef*, de 1927 a 1928, que eram meios de divulgar ideias e discussões relacionadas aos artistas e à arte social e politicamente engajada. A *LEF* era uma revista impulsionada pela necessidade de uma teoria construtivista exercida pela prática do artista autônomo, além de classificar o posicionamento da arte como parte importante de uma sociedade revolucionária. De acordo com Ades (2002), alguns dos maiores expoentes da fotomontagem soviética estavam, ou estiveram, por certo tempo

ligados à *LEF*, como Gustav Klutxis (1895-1938), Aleksandr Rodtchenko (1891-1956) e El Lissitzky (1890-1941).

Gustav Klutxis declarava que pelo fato de a fotomontagem estar estreitamente vinculada com o desenvolvimento da cultura industrial e das formas dos meios culturais de comunicação de massa ela surgiria da necessidade de uma arte cuja força fosse uma técnica fortalecida pelas máquinas e pela química à altura da indústria socialista. Baseada nesse pensamento comum, a fotomontagem se converteu na extinta União Soviética em uma arte de classe, como expõe Varvara Stepanova, em um artigo publicado em 1928:

a necessidade da verdade documental é característica de nossa época, mas não é confinada à simples publicidade, como alguns supõem. Nós hoje sabemos que até a literatura artística precisa dela. O primeiro grande trabalho em fotomontagem (isto é, aquele que teve papel definitivo e necessário no desenvolvimento de nossas ilustrações para livros, capas de livros e pôsteres) foi o livro de V. V. Maiakovski com fotomontagens de A. M. Rodtchenko. Daquele momento em diante, a fotomontagem — como um novo meio artístico, substituindo o desenho — tem se expandido muito e permeado a imprensa periódica, a literatura de propaganda e a publicidade. Devido a seu enorme potencial, esse método está se tornando muito popular e tem ganhado bastante confiança. Ele está rapidamente se popularizando nos clubes de trabalhadores e em escolas, onde a fotomontagem nos murais de recados pode apresentar uma reação imediata a qualquer tópico de urgência. A fotomontagem está sendo usada extensivamente em campanhas políticas, e desde celebrações de aniversários e festas até a decoração de escritórios e cantos de salas. (STEPANOVA, 2008, p. 82-83).

Segundo Fabris (2005), o engajamento de Klutxis, Rodtchenko e Lissitzky na causa da Revolução foi marcado por algumas características da estética oficial como a “preocupação com o realismo, o didatismo, a clareza da mensagem e a utilidade social; figuração do herói positivo; inserção da tese no espaço da composição; escamoteio de todo conflito, entre outros” (2005, p.129). Ao analisarmos a fotomontagem *Cidade dinâmica*, de Gustav Klutxis, (FIGURA 12), percebemos que a imagem compartilha várias das características citadas por Fabris (2005), exatamente por apresentar uma composição planimétrica com fragmentos geométricos icônicos, como a superfície de um arranha-céu, o círculo, e, claro, a presença de trabalhadores.



FIGURA 12 - Gustav Klutsis. *Cidade dinâmica*. 1921. Fonte: Ades, 2002, p.69

Cidade dinâmica sugere um novo mundo em construção. O grande círculo do quadro seria uma alusão ao globo terrestre. Existem duas versões para essa imagem. A primeira foi produzida como uma pintura sobre madeira, na qual Klutsis utiliza a textura material pictórica graças ao uso de areia, vidro e pedaços de metal. Já na segunda, Klutsis substitui a abstração de planos por fragmentos fotográficos de homens e edifícios em construção. Segundo o artista, a incorporação da fotografia na obra, e, conseqüentemente, o nascimento de outra, fez com que a *Cidade dinâmica* ganhasse uma linguagem mais acessível a todos (FABRIS, 2005).

O trabalho de Klutsis era evidentemente narrativo e os títulos já enunciavam o intuito da obra. Em *O velho mundo e o novo mundo sendo construído agora* (FIGURA 13), os círculos simbolizam, novamente, a Terra. Mas agora o posicionamento deles traz dimensões perceptivas diferenciadas: o mais destacado e próximo de Lenin significaria o Novo Mundo, com suas construções de edifícios dinâmicos e ordenados, enquanto que o círculo menor, o do Velho Mundo, estava vinculado ao sofrimento, correntes e prisões (ADES, 2002).



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.

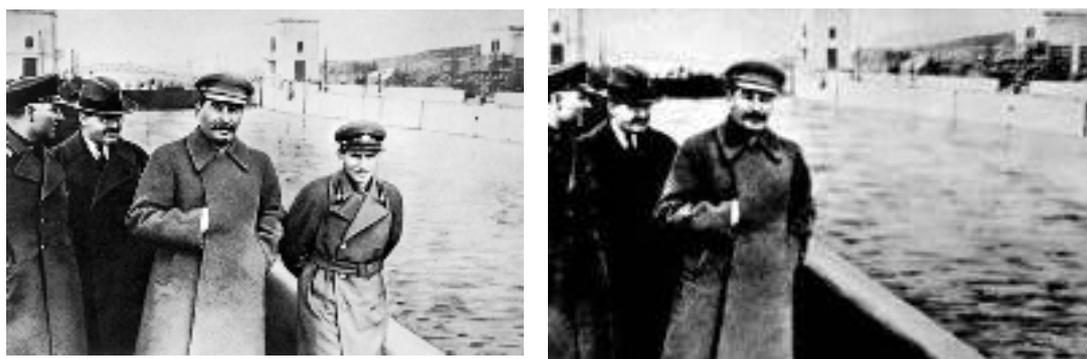


FIGURA 16 – Autor desconhecido. *Manipulação fotográfica para a retirada de Nikolai Yezhov da cena*, 1939. Fonte: http://www.newseum.org/berlinwall/commissar_vanishes/1_2.htm, acesso em 02/07/2013

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. *Metamorphose*. 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 irreprodutibilidade e autoria, trazendo para a arte os dilemas da vida moderna.

2.1 Dos cartões de visita e postais ao 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 Umuauá 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 Umuauá 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.

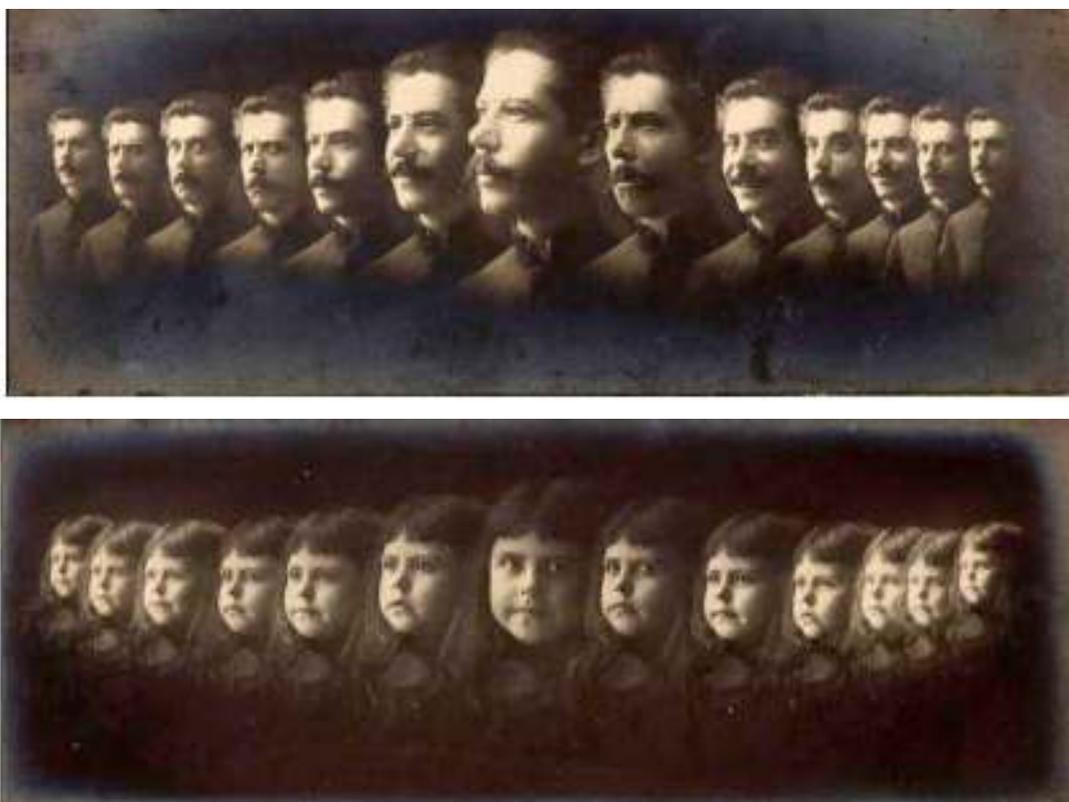


FIGURA 25 – Valério Vieira. *Expressões faciais*. s/d. Coleção Biblioteca Nacional

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: fé 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>.

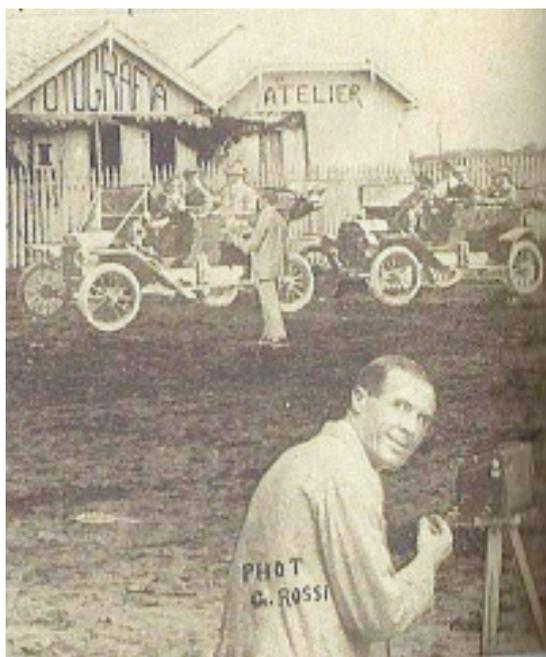


FIGURA 29 - Gilberto Rossi. *Detalhe do anúncio do estúdio de Gilberto Rossi*. 1915. Fonte: <http://iconica.com.br/blog/?p=3238>

É certo que visualmente as fotomontagens 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 fotomontagens 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 Preisingo (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, suprindo 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).

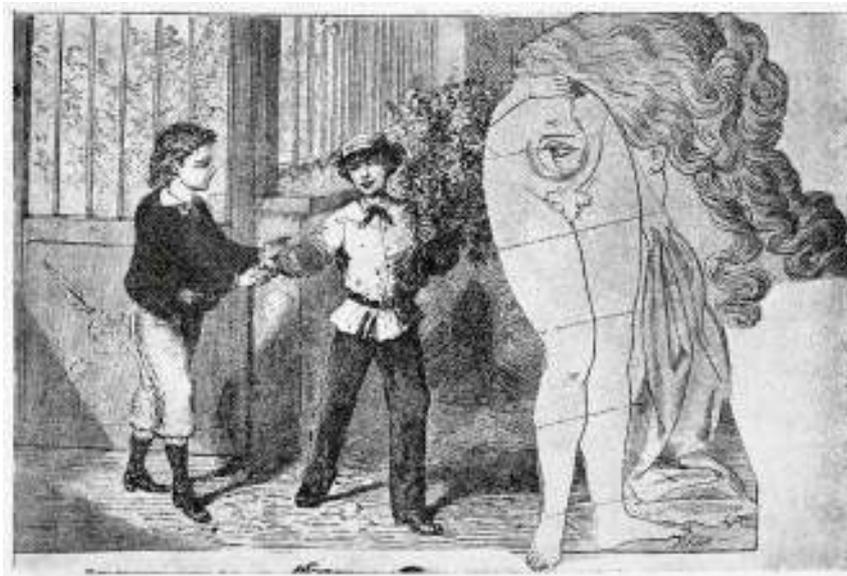


FIGURA 33 – Jorge de Lima. *Caim e Abel*. 1943. Fonte: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>

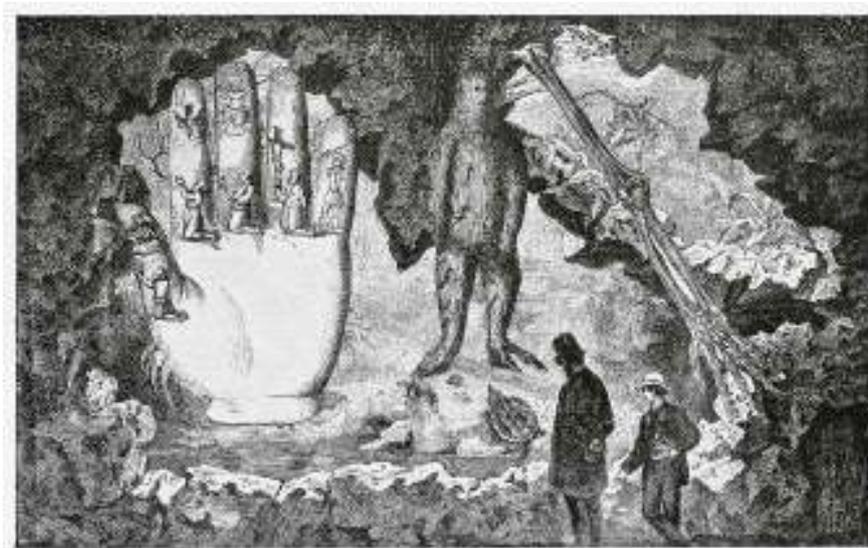


FIGURA 34 - Jorge de Lima. *O começo da catequese*. 1943. Fonte: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>

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.

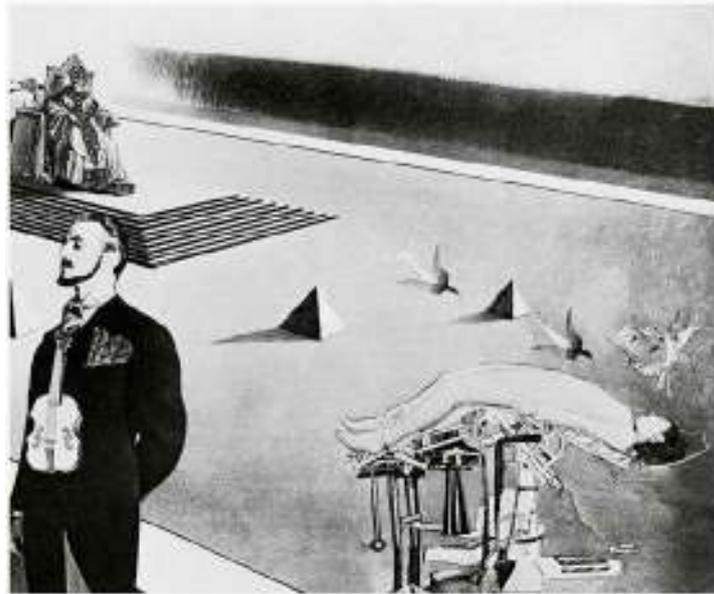


FIGURA 36 - Jorge de Lima. *A poesia abandona a ciência à sua própria sorte*. 1943. Fonte: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>



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.

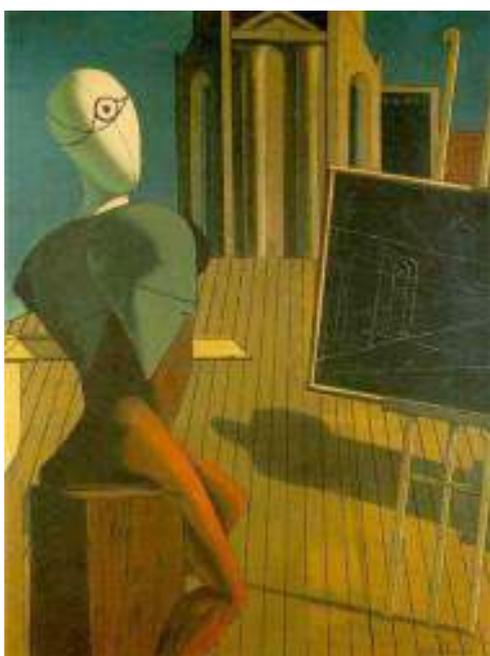


FIGURA 40 – Giorgio De Chirico. *The profit*. 1915. Fonte: www.wikipaintings.org



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



FIGURA 42- Salvador Dali. *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



FIGURA 46- Alberto da Veiga Guignard. *Sem Título*. 1949. Fonte: www.mam.org.br

Antes da produção de suas fotomontagens, durante os anos 1920 e 1930, Guignard voltou seu interesse para uma produção pictórica influenciada pelo surrealismo e pelo artista e amigo Ismael Nery (1900-1934), principalmente pela temática onírica. Os dois artistas tinham amigos em comum, sendo um deles Murilo Mendes, que como informado anteriormente, prefaciou o livro de fotomontagens de Jorge de Lima.

Por se interessar há um certo tempo pelo surrealismo, a produção de fotomontagens de Guignard, segundo Chiarelli (2003), não deve ser vista como um mero passatempo. Apesar de ter produzido somente três fotomontagens, essas imagens estariam repletas de elementos formais que marcam a obra geral do artista, acima de tudo pelo seu interesse na exploração do plano pictórico. Chiarelli (2002) descreve que de acordo com o proprietário das obras³⁰, elas foram produzidas no fim dos anos 1940, mais precisamente em 1949, e foram assinadas e datadas por Guignard. Tem-se que duas (FIGURA 44 e FIGURA 45) das três fotomontagens produzidas por Guignard foram publicadas no livro Guignard, de 1979, de Frederico Morais.

³⁰ Chiarelli (2002) não informa o nome do proprietário das três fotomontagens de Guignard, mas sabe-se que foram doadas, em 2006, por Paulo Kuczynski, ao Museu de Arte Moderna de São Paulo e atualmente pertencem ao acervo do museu. Fonte: www.mam.org.br

Em 1997, as mesmas imagens fizeram parte de outro livro dedicado ao artista, também intitulado *Guignard* e escrito por Lélia Coelho Frota. No entanto, para Chiarelli (2002) nessas duas publicações as fotomontagens só tiveram um caráter ilustrativo e nenhum comentário crítico foi feito sobre elas. No texto *Outro Guignard?*, Chiarelli (2002) tenta suprir a falta de estudos sobre essas imagens, observando o interesse do artista pelo surrealismo, assim como uma ligação entre a prática da colagem e a pintura do artista durante a década de 1930. Segundo o autor,

provavelmente, por seu contato, durante certo período, com Ismael Nery, Guignard produziu uma série importante de pinturas, em que o clima surrealista patente da obra de Nery é também percebido em sua produção. [...] No entanto, se a presença do surrealismo na produção, nos primeiros anos da década de 30, pode ser creditada à influência de Nery, certas atitudes que o primeiro toma em relação ao campo bidimensional da tela indicam que não foram devida apenas à influência do pintor mais velho. Elas parecem também ter surgido, e persistido, devido à própria prática da colagem feita com fotografias (CHIARELLI, 2002, p. 94)

Ao comparar a fotomontagem *Sem título* (FIGURA 44) com a pintura Santa Cecília (FIGURA 47), Chiarelli percebe que há uma composição muito semelhante entre as obras, onde é “visível a justaposição das imagens não obedecendo à lógica da perspectiva renascentista (que criava a ilusão de profundidade) – base de toda a arte ocidental até o século XIX” (2002, p.94). O autor também descreve semelhanças entre a planaridade das fotomontagens e de algumas das paisagens de Ouro Preto, realizadas na década de 1930 e 1940 (FIGURA 48).



FIGURA 47 – Alberto Veiga Guignard. *Santa Cecilia*. 1933. Fonte: Ribeiro, 2009



FIGURA 48 – Alberto Veiga Guignard. *Ouro Preto*. 1941. Fonte:
<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,guignard-e-o-oriente-no-instituto-tomie-ohtake,570011,0.htm>

Dessa forma, Chiarelli (2002) argumenta que as três fotomontagens de Guignard não podem ser separadas como obras à parte de sua pintura. Elas foram ferramentas que ajudaram o artista a enriquecer seu trabalho e a combater a lógica renascentista da arte. A colagem aparece dentro da trajetória de Guignard como uma das possibilidades de ampliação de sua pintura. Por fim, o autor conclui que a dedicação de Guignard à fotomontagem o coloca como um dos raros artistas brasileiros que experimentaram a apropriação de “esquemas visuais do passado quanto de imagens fotográficas” (CHIARELLI, 2002, p.94).

Através dos exemplos apresentados no decorrer do capítulo percebemos que a produção de fotomontagem no modernismo brasileiro foi moderada quando comparada à produção europeia. Mesmo que seja possível citar artistas que trabalharam com a técnica, essa produção quando divulgada ficava quase sempre à margem da produção principal desses artistas.

Apesar de Mário de Andrade e Murilo Mendes defenderem o caráter didático da fotomontagem como uma introdução à arte moderna, nota-se que a técnica não contemplava o discurso inaugurado pela Semana de Arte de 1922 e por isso não foi explorada, como o cinema e a própria fotografia, de modo amplo. Por outro lado, a fotomontagem ganhou espaço com o crescimento da indústria e da imprensa no país, sendo parte importante de uma solução visual para a criação de narrativas de publicações como a *Revista S.Paulo*. Mas esse cenário se modifica a partir da década de 1950 com a expansão da fotografia no Brasil através da concepção moderna.

No capítulo seguinte nos concentraremos especificamente nas fotomontagens de Athos Bulcão, inserindo-as no contexto histórico e artístico do Brasil dos anos 1950 e na própria trajetória artística de seu autor. Ao focar nesses contextos, a pesquisa pretende entender esse acervo de fotomontagens a partir de uma perspectiva da história fotográfica brasileira.

CAPÍTULO III

AS FOTOMONTAGENS DE ATHOS BULCÃO

Neste capítulo abordamos as fotomontagens de Athos Bulcão, produzidas entre 1952 e 1956. Para isto, será feita uma apresentação do cenário artístico brasileiro da época e sua correlação com a biografia do artista. O levantamento dos principais debates que rondavam a década de 1950, assim como os trabalhos desenvolvidos pelo artista, serão importantes para o entendimento dessa produção no contexto da fotografia brasileira.

3.1 O cenário artístico brasileiro da década de 1950

O contexto de crescimento econômico do final da década de 1940, atrelado a uma urbanização acelerada, proporcionou a criação de espaços culturais e de arte nos maiores centros urbanos do país. Neste período foram construídos o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Em outubro de 1951, ocorreu a I Bienal de Arte de São Paulo. O evento proporcionou aos artistas e críticos brasileiros o contato com obras abstratas e concretas de artistas como Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Max Bill (1908-1994), Richard P.Lohse (1902-1988) e Walter Bodmer (1936-) (GULLAR, 1985).

Cocchiarale (1998a) relembra que a década de 1940 foi crucial para uma geração de artistas, da qual Athos Bulcão fazia parte, que foram marcados pelo ideário modernista e pela renovação da arte brasileira através do abstracionismo geométrico e informal. Neste ponto, tanto a construção dos museus quanto a I Bienal foram eventos de extrema importância para a divulgação e promoção de debates acerca da arte moderna no Brasil, em especial da arte abstrata, sendo parte de um campo fértil para o surgimento de dois movimentos artísticos: o concretismo (1951) e o neoconcretismo (1959). Como característica principal, ambos se opunham ao figurativismo e tendiam para o campo da abstração.

Conforme Ferreira Gullar (1985), as primeiras manifestações de arte concreta no Brasil não surgiram como uma evolução direta da pintura moderna. Ao contrário, elas se afastavam dos ideais de nacionalidade que permearam os trabalhos

dos artistas da Semana de Arte Moderna de 1922 e teriam surgido no país como uma reação ao ambiente artístico do Realismo Social, defendido principalmente por Cândido Portinari (1903-1962) e Di Cavalcanti (1897-1976), que, por sua vez, se mostravam contrários à vertente não-figurativa. De acordo com Cocchiarale e Geiger (1987), esses artistas acreditavam que o abstracionismo seria uma opção artística que se afastaria da realidade, alegando que “a abolição da ‘figura’ isola a obra do artista de uma visualidade reconhecível, e, o que é mais grave, da realidade social de seu povo” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 11 apud ETCHEVERRY, 2010, p. 210).

Por outro lado, os artistas adeptos ao concretismo defendiam que optar pelo abstracionismo significava “uma estratégia cultural universalista e evolucionista” (BRITO, 1999, p. 39). Justificavam esse posicionamento ao dizer que a razão pura e o uso de elementos constituintes de todas as formas – como as linhas, cores e formas geométricas – eram considerados atributos gerais da humanidade e o uso exclusivo delas possibilitaria que o artista falasse para todos e em todos os lugares do mundo (COELHO, 2007).

De acordo com Brito (1999), a arte concreta seria uma espécie de engenharia de processos de comunicação visual. A produção era caracterizada pela sistemática exploração da forma seriada, do tempo como movimento mecânico, e pelas intenções estritamente óptico-sensoriais:

Isto é, contra o conteudismo representacional, propõe o jogo perceptivo – um programa de exercícios ópticos que fossem “belos” e significativos em si mesmos, que significassem a exploração e a invenção de novos sintagmas visuais cujo interesse estaria na sua capacidade de renovar a possibilidade de comunicação (BRITO, 1999, p.41)

O concretismo brasileiro surgiu em dois núcleos: um em São Paulo e outro no Rio de Janeiro. O grupo paulista formou-se em torno dos artistas Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Geraldo de Barros (1923-1998), chamando-se grupo Ruptura. O manifesto do grupo, lançado em 1951, buscava a incorporação dos processos matemáticos à produção artística, sendo uma integração da arte na sociedade industrial (BRITO, 1999). Já no Rio de Janeiro formou-se um grupo de artistas que também tinham interesse na linguagem geométrica, mas não valorizavam a racionalização total da obra, sob o nome de Grupo Frente. Os principais nomes do

grupo eram Ivan Serpa (1923-1973), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e Hélio Oiticica (1937-1980).

Segundo Gullar (1985), o grupo Frente se diferenciava do Ruptura por não obedecer a nenhum código estético rígido e considerar a linguagem geométrica como um campo aberto à experimentação e indagação. Esses distanciamentos ficaram mais evidentes na I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956 em São Paulo e no ano seguinte no Rio de Janeiro. Pela primeira vez as duas tendências do concretismo brasileiro foram confrontadas, obrigando os artistas cariocas a tomar uma posição mais definida em torno das diferenças apresentadas pelos dois grupos, o que acabou por culminar na ruptura que levaria ao nascimento do movimento neoconcreto (GULLAR, 1985).

O Manifesto Neoconcreto, lançado em 1959, defendia que o movimento surgia de uma necessidade de apresentar a complexidade da realidade do homem moderno através de ações que negassem as atitudes cientificistas e positivas da arte. Em linhas gerais, o neoconcretismo visava fugir do racionalismo exagerado do concretismo, valorizando as possibilidades criadoras do artista. Veremos mais adiante que Athos Bulcão simpatizou com essas vertentes não-figurativas, em especial com o neoconcretismo, principalmente durante a construção de obras para Brasília.

Diferentemente do início do modernismo, a fotografia adquire ao fim da década de 1940 e início de 1950 maior relevância no debate artístico brasileiro. No início da década de 1950 o campo da fotografia se expandiu 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. Neste contexto, destacamos a atuação do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) como importante propagador da estética moderna na fotografia, assim como o trabalho de alguns artistas-fotógrafos dentro e fora do ambiente fotoclubista, como Geraldo de Barros e José Oiticica Filho (1906-1964). A escolha dos dois artistas é justificada pela inovação de ritmo, modulação e abstração de suas produções. De acordo com Costa e Silva (2004), tanto Geraldo de Barros quanto José Oiticica Filho trouxeram para a fotografia brasileira características do cenário artístico da época e possibilitaram, através da intervenção no processo fotográfico, a expansão da fotografia.

3.1.2 Foto Cine Clube Bandeirante: o nascimento da fotografia moderna no Brasil

Segundo o estudo de Costa e Silva (2004), o fotoclubismo teve sua origem no Brasil no início do século XX e até 1930 sua atividade esteve concentrada no Rio de Janeiro em fotoclubes como Photo Club do Rio de Janeiro, fundado em 1919, e o Photo Club Brasileiro, de 1923.³¹ Os amadores que se reuniam em torno desses fotoclubes visavam uma produção de cunho pictorialista. Em 1939, esse cenário muda com a criação do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), em São Paulo.

Em seu primeiro momento, os fotógrafos vinculados ao FCCB também produziram fotografias ligadas ao academismo, o que podia ser comparado ao trabalho pictorialista desenvolvido no interior dos fotoclubes cariocas. A partir dos anos 1940, o FCCB adquiriu uma nova linha estética, menos ligada ao pictorialismo, e mais voltada para as experimentações tanto formais quanto estéticas. Nesse período, os membros do FCCB se empenharam na construção de uma estética que mudasse os rumos da fotografia brasileira, abrindo espaço para a criação da fotografia moderna. Tratava-se de inovar a fotografia dentro das novas relações que a modernidade propunha, através das regras de composição, jogo de luz e sombra, geometrização e interferência no processo fotográfico (COSTA; SILVA, 2004).

O FCCB alcançou destaque nacional como agenciador da produção fotográfica moderna brasileira. Com uma sólida organização interna, o FCCB cresceu e no final dos anos 1940 já contava com vários sócios e com exposições frequentes. A partir de 1946, passou a contar também com um boletim informativo, o *Boletim Foto Cine*, onde seus sócios divulgavam os resultados de concursos internos do clube.

Costa e Silva (2004) identificam três momentos essenciais do fotoclube: os pioneiros, a Escola Paulista e a diluição da experiência moderna. O primeiro momento se refere aos pioneiros da inovação da produção fotográfica do clube. Não se trata, necessariamente, dos primeiros sócios do FCCB, mas sim de fotógrafos que

³¹ O Photo Clube do Rio de Janeiro foi o primeiro fotoclube brasileiro, mas, segundo Costa e Silva (2004), a associação teve uma pequena duração e logo fechou. Alguns de seus antigos membros, juntamente com outros fotógrafos amadores, criaram em 1923 o Photo Clube Brasileiro. De acordo com Mello (1998), o Photo Clube Brasileiro promovia exposições, cursos, debates e concursos, além de contar com uma publicação própria, a revista Photogramma. Além disso, o clube mantinha contato com outros fotoclubes do exterior, sendo uma instituição essencial para a divulgação de novidades técnicas e estéticas.

concretizaram uma transformação da tradição pictorialista dos fotoclubes brasileiros. Foram eles: José Yalenti (1895-1967), Thomaz Farkas (1924-2011), Geraldo de Barros (1923-1998) e German Lorca (1922).

Em comum, todos eram jovens e não haviam iniciado sua formação fotográfica no auge do pictorialismo. “Se para os pictorialistas os processos técnicos definiam a natureza artística da fotografia, para os bandeirantes eles eram apenas o meio de expressão do artista” (COSTA; SILVA, 2004, p. 39). Como diferencial, cada um dos fotógrafos citados possuía uma particularidade característica que influenciou a identidade do fotoclube em sua segunda fase, a Escola Paulista.

De acordo com os autores, enquanto José Yalenti partia da geometrização para explorar as potencialidades da luz, principalmente na arquitetura (FIGURA 49), Lorca buscava provocar o estranhamento de objetos cotidianos ao fotografá-los em composições estranhas à sua realidade, assim como interferia no processo de revelação da imagem (FIGURA 50); Farkas explorava os ritmos, texturas, planos e contraluz, ângulos inusitados (FIGURA 51) e utilizava a fotografia como um meio de divagação psicológica, expressa principalmente através da sua participação no Grupo Surrealista. Mas é com Geraldo de Barros (FIGURA 52) que o processo fotográfico tradicional – fotografar, revelar e ampliar – passa a sofrer intervenções, resultando em uma fotografia composta de elementos construtivos e abstracionistas, tendo como trabalho mais significativo a exposição *Fotoformas*, de 1950.



FIGURA 49 – José Yalenti. *Paralelas e diagonais*. 1945. Fonte: Costa; Silva, 2004, p.133



FIGURA 50 – German Lorca. *El diable au corps*. 1949 Fonte: Costa; Silva, 2004, p.147



FIGURA 51 – Thomaz Farkas. *Telhas*. 1947. Fonte: Costa; Silva, 2004, p.135



FIGURA 52 – Geraldo de Barros. *Fotoforma*. 1950. Fonte: Coleção Pirelli – Masp

O trabalho de Geraldo de Barros foi motivo de controvérsias e brigas dentro do ambiente fotoclubista de São Paulo. De acordo com Lima (2006), alguns membros do FCCB não consideravam as imagens de Barros como procedimentos fotográficos, pois achavam que haviam perdido completamente o referente e estavam mais próximas do abstracionismo das artes plásticas, o que seria reconsiderado mais adiante, em 1952, quando a arte abstrata passa a ser absorvida pelo clube. Tais impasses levaram Barros a deixar o meio fotoclubista.

Quase contemporânea a Geraldo de Barros está a produção de José Oiticica Filho. Também de caráter abstrato, a experiência de Oiticica Filho é essencial para o entendimento da expansão da fotografia na década de 1950 no Brasil. Assim como Barros, o artista dialogava com a arte não-figurativa e com as vanguardas que se desenvolveram no ambiente artístico da década em questão, como analisaremos adiante.

3.1.3 As experimentações de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho

Em 1950, Geraldo de Barros apresentou no Museu de Arte de São Paulo (Masp) a exposição *Fotoformas*. Utilizando múltiplas exposições, superposições, fotomontagens, cortes de negativos e intervenção com desenhos, as imagens revelam uma subjetividade na investigação de planos e linhas. Elaboradas entre 1948 e 1950,

as *Fotoformas* (FIGURA 53 e FIGURA 54) são um conjunto híbrido de fotografias que se aproximava tanto da geometria exata da arte concreta quanto dos desenhos livres dos trabalhos gráficos de Barros (COSTA; SILVA, 2004). Segundo Lima (2006), na época de produção das *Fotoformas*, Geraldo de Barros não conhecia o concretismo, vindo a aderir formalmente ao projeto construtivo a partir de 1952.

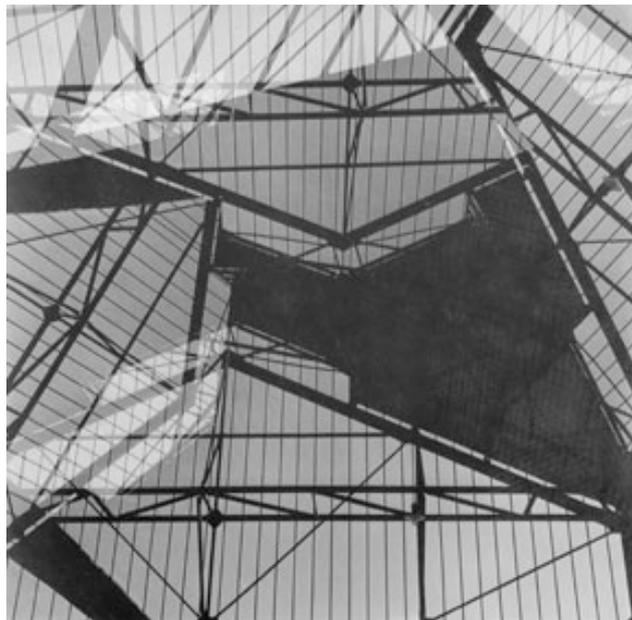


FIGURA 53 - Geraldo de Barros. *Fotoforma, estação da Luz*. 1949. Fonte: Coleção Itaú Moderno, 2007

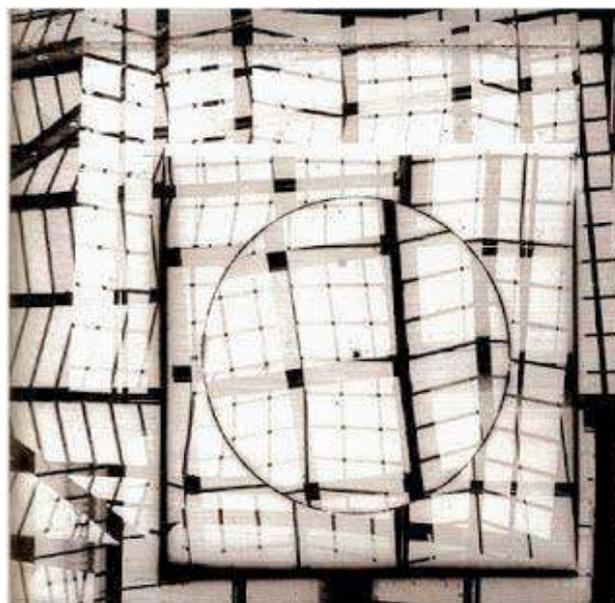


FIGURA 54 - Geraldo de Barros. *Fotoforma, estação da Luz*. 1950. Fonte: Coleção Itaú Moderno, 2007

Quando ingressou no FCCB, em 1949, Geraldo de Barros já possuía uma experiência anterior com artes plásticas. Mas foi através de uma pesquisa abstracionista que o artista viu as possibilidades de construção de uma obra que não diluísse as fronteiras convencionais entre a fotografia e as artes plásticas (COSTA; SILVA, 2004). A produção fotográfica de Geraldo de Barros é considerada como inaugural da vertente abstrata da fotografia moderna brasileira. Importante ressaltar que o trabalho de Geraldo de Barros tinha a aceitação de dois dos principais críticos de arte do Brasil da época: Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Ambos eram adeptos a vertente abstrata e consideravam que as fotografias de Geraldo de Barros estavam alinhadas aos fundamentos do concretismo (ETCHEVERRY, 2010).

Outro importante artista que esteve ligado ao movimento fotoclubista, mas no âmbito carioca, foi José Oiticica Filho. Após um período de grande atividade, entre as décadas de 1920 e 1930, o ambiente fotoclubista carioca chegou aos anos 1950 fragilizado. Costa e Silva (2004) relatam que diante da morte do presidente do Photo Club Brasileiro, Nogueira Borges, em 1953, a associação encerrou definitivamente suas atividades. A produção fotográfica do Rio de Janeiro, comparada à de São Paulo, era pequena e continuava, muitas vezes, ainda ligada ao pictorialismo e a exceção a esse academismo, segundo os autores, ficou por conta de José Oiticica Filho.

Assim como Geraldo de Barros, Oiticica Filho buscava uma autonomia de linguagem embasada nas experimentações advindas de fotomontagens, solarizações, geometrização e interferências no processo fotográfico. Também foi importante no desenvolvimento de discussões acerca das tendências construtivas e do abstracionismo, dialogando principalmente com o movimento neoconcreto (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).

Em 1942, José Oiticica Filho começou a se interessar por fotografia a partir do trabalho que desenvolvia no estudo de insetos no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Na década de 1950, foi o artista brasileiro com maior número de participações em exposições internacionais. Segundo o crítico Paulo Herkenhoff (1983), o artista passou por quatro fases significativas: a utilitária, a fotoclubista, a abstrata e a construtiva.

A primeira se refere ao trabalho já citado de registro técnico-científico desenvolvido com a microfotografia de insetos. Já o momento fotoclubista é relatado

como uma forma de pesquisa formal e de busca por veiculação de sua obra. No Rio de Janeiro, pertenceu durante a década de 1940 ao Photo Clube Brasileiro e a partir de 1955 foi membro do Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo. Até sua entrada no FCCB, José Oiticica Filho defendia o academismo e a estética pictorialista. Quando teve uma maior aproximação com o clube paulista passou a experimentar a materialidade da fotografia. Começou produzindo fotomontagens, como O túnel (FIGURA 55), onde buscava ressaltar o realismo através de recursos da montagem de planos, interferência com guache e uso de contra-luz. Dessa forma, “propunha uma intervenção de ordem técnica para fugir à característica documental que ele considerava inerente à fotografia” (COSTA; SILVA, 2004, p. 74).



FIGURA 55 – José Oiticica Filho. O túnel. 1951. Fonte: Oiticica Filho, 1983, p. 41

Já nas outras duas fases apontadas por Herkenhoff , a abstrata e concreta, nota-se uma produção muito ligada à experimentação fotográfica, principalmente dentro do laboratório. José Oiticica Filho abandona definitivamente a figuração para abraçar a abstração e a geometrização (FIGURA 56).

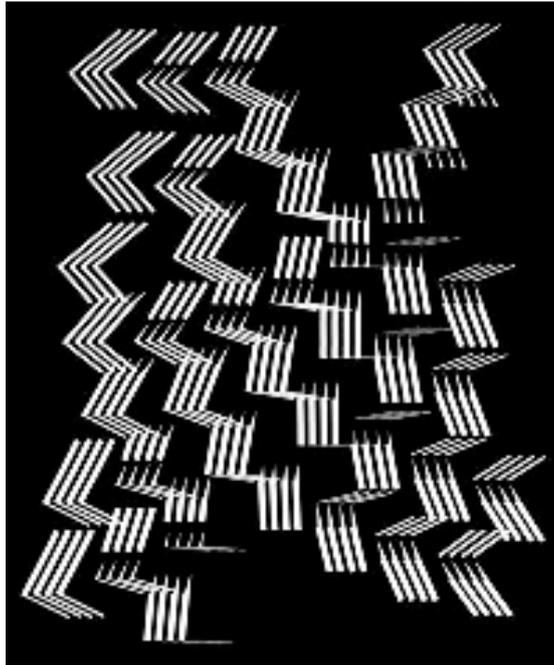


FIGURA 56 – José Oiticica Filho. Recriação 1-5. s/d. Fonte: Oiticica Filho, 1983, p. 91

Herkenhoff (1983, p. 19) reconhece que a produção de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho representam o momento em que a fotografia brasileira “esteve mais sintonizada e integrada a um projeto geral de cultura no país”. Deturpando o processo normal da fotografia, esses artistas conseguiram estabelecer um diálogo próximo entre a fotografia moderna e os movimentos abstratos nacionais advindos artes plásticas. E é nesse ambiente de experimentação fotográfica e de novas possibilidades de criação artística que Athos Bulcão produziu suas primeiras fotomontagens. A seguir, apresentamos alguns dados de sua biografia e algumas de sua principais obras, inserindo o artista no cenário artístico brasileiro que se construía nos anos 1950.

3.2 Athos Bulcão: vida e obra

O vasto acervo deixado por Athos Bulcão requer um olhar atento a cada uma de suas fases. Considerado de personalidade tímida, silenciosa e serena, foi um artista versátil. Trabalhou com diferentes linguagens – pintura, escultura, fotomontagens, figurinos e azulejos – em obras que visam uma aproximação sensorial entre os sujeitos e a arte, sendo por isso considerado um artista múltiplo (HERKENHOFF, 1987).

Athos Bulcão simpatizava com o abstracionismo das propostas concretas e neoconcretas, mas mantinha em si o caráter lírico da infância e das memórias de carnaval do Rio de Janeiro. Não se declarava artista e nem tinha pretensão de atingir um reconhecimento amplo (BULCÃO, s/d), tanto que várias de suas obras, principalmente em Brasília, não estão assinadas. No entanto, o crítico Agnaldo Farias (1998) considera que Athos conseguiu o que poucos artistas brasileiros alcançaram: fez com que suas obras não mais o pertencessem. Isto porque sua atuação junto aos arquitetos contribuiu para a criação de obras integradas ao cotidiano de transeuntes de cidades como Brasília, Belo Horizonte, Salvador e Rio de Janeiro. No geral, são obras integradas à arquitetura, onde não se pode delimitar o começo e o fim de cada linguagem.

Nascido em 18 de julho de 1918, no Rio de Janeiro, Athos Bulcão sempre teve a arte atrelada a sua trajetória. Aos cinco anos de idade perdeu a mãe, Maria Antonieta da Fonseca Bulcão, sendo criado pelo pai, Fortunato Bulcão, junto aos irmãos Jayme, Mariazinha e Dalila. As irmãs acabaram adquirindo a importância da mãe durante os primeiros anos de sua formação e por influência delas frequentava Salões de Arte, teatros e óperas. Os indícios de sua sensibilidade artística surgiram ainda na infância. Era uma criança tímida e através de desenhos expressava sua criatividade. Aos 18 anos, ingressou na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, mas acabou abandonando o curso em 1939 para se dedicar à pintura. Nesse período, conheceu Carlos Scliar (1920-2001), Enrico Bianco (1918-2013), Murilo Mendes (1901-1975) e Roberto Burle Marx (1909-1994) e passou a frequentar o bar Vermelhinho, onde conviveu com jornalistas, escritores, poetas, artistas, músicos e arquitetos que compunham a elite intelectual e artística carioca do período.

Em 1941 foi selecionado para o Salão Nacional de Belas Artes e premiado com medalha de prata em desenho e pintura. Athos era autodidata e não se identificava com a formalidade do ensino da arte, motivo que o levou a participar, juntamente com outros artistas autônomos, do grupo dissidente do curso de artes da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Os primeiros trabalhos eram figurativos e mais voltados para o exercício da pintura e do desenho, principalmente em aquarela e nanquim (FIGURA 57 e FIGURA 58).



FIGURA 57 - Athos Bulcão. *Vaso de Flores*. 1941. Fonte: www.catalogodasartes.com.br

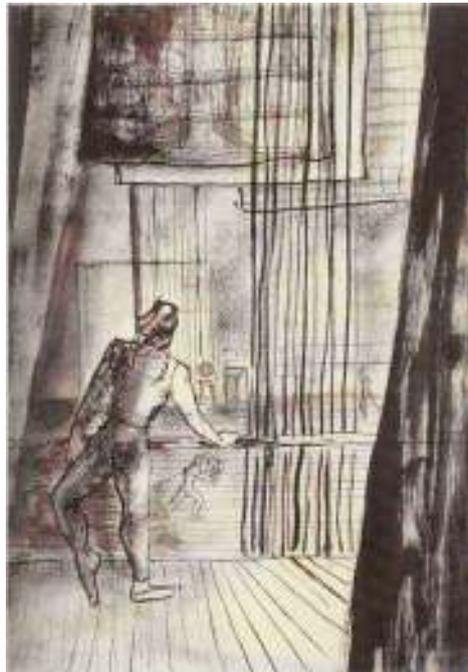


FIGURA 58 - Athos Bulcão. *Dança*. 1944. Fonte: www.catalogodasartes.com.br

Em 1943 conheceu Oscar Niemeyer (1907-2012), que lhe propôs parceria para o projeto do Teatro Municipal de Belo Horizonte. Até então Athos havia trabalhado somente com pintura e desenho, mas a convite de Niemeyer se dedicou à pintura e à aplicação de azulejos em um painel externo dedicado ao teatro em questão. Apesar de a obra não ter sido concluída, a parceria entre o arquiteto e o artista continuaria em vários projetos, inclusive na construção de Brasília.

Em 1945, também em Belo Horizonte, foi convidado pelo pintor Cândido Portinari para trabalhar como assistente na execução do painel de São Francisco de Assis, na igreja da Pampulha. De maio a dezembro do mesmo ano, morou na casa de Portinari, no Rio de Janeiro, e trabalhou como assistente em seu ateliê. Athos misturava tintas para o artista, o que declarou ser uma fase importante para o aprendizado sobre cor e desenho: “O Portinari ensinava muito, me ajudou a entender os quadros, a analisar como os quadros eram feitos” (BULCAO, s/d). De acordo com Severino Francisco (2009), no ateliê de Portinari os dois artistas analisavam quadros de Matisse, Renoir, Seraut, Cézanne e Van Gogh como exercício para entender a cor e o uso da cor complementar. Essa atividade fez com que Athos Bulcão estudasse muito as cores que iria usar antes de pintar. Bulcão defendia que o artista tem que saber o que faz e não acreditava na noção romântica de artista como gênio (FRANCISCO, 2009).

Após duas exposições individuais (1944 e 1946, ambas realizadas no Instituto de Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro), recebeu em 1948 uma bolsa de estudos do governo da França. Neste mesmo ano, mudou-se para Paris onde frequentou os cursos de desenho da *Académie de la Grande Chaumière* e de litografia no ateliê de Jean Pons. O término da bolsa de estudos o fez voltar para o Brasil, ao final de 1949, e encarar um ambiente artístico onde poucos artistas brasileiros conseguiam viver apenas com a venda de suas obras (COCCHIARALE, 1998a).

A partir de 1950, Athos Bulcão passou a morar no Rio de Janeiro, e assim vivenciou parte do debate político-estético que se desenvolvia por influência da discussão gerada em torno da abstração do movimento concretista e, posteriormente, pelo neoconcretismo. Segundo Madeira (2002), os anseios da linguagem construtiva o influenciaram na elaboração dos preceitos dos azulejos e da arte que o artista iria construir em Brasília. A autora ainda afirma que

[...] Athos Bulcão ficou conhecido, sobretudo, como o artista “candango” que transferiu e traduziu nos espaços da capital federal toda a efervescência do abstracionismo, o qual era discutido nos eixos artísticos das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo no fim dos anos 50 e início dos 60. Eram nestes locais que os movimentos construtivistas se constituíam e travavam seus primeiros diálogos e críticas. Distante da radicalidade da linguagem abstrata existente no campo artístico de ambas as capitais estaduais, Bulcão tornou-se, com essa produção singular, o artista da visualidade de Brasília que, ora tangenciando os ideais concretistas da arte, criou planos visuais inconfundíveis, azulejarias de alto teor poético e que

se tornaram ícones vinculados à cidade (MADEIRA, 2002, p.15).

Em 1952, foi admitido como ilustrador no Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Neste período, fez ilustrações de catálogos e livros como *O Encontro Mercado* (1952) e *A Cidade Vazia* (1952), de Fernando Sabino (1923-2004), e de revistas como *Brasil Arquitetura Contemporânea* (1955) e *Módulo de Arquitetura* (1955 -1958), além de desenhar capas para discos, cenários e figurinos de peças teatrais e alguns projetos de decoração de interiores. Nesse momento, destaca-se o início da produção de suas primeiras fotomontagens. Em 1955, fez parceria com o arquiteto Hélio Uchoa (1913-1971) para a construção de um painel de azulejos para o Hospital Sul América, atual Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro.

Em 1956, foi convidado pelo arquiteto Carlos Ferreira para construir um painel para o restaurante do Clube de Engenharia do Rio de Janeiro. Para este trabalho Athos Bulcão desenvolveu uma fotomontagem, de 3m x 12m, aplicada à arquitetura do restaurante.³² Farias (2014) destaca que nessa época o artista já havia entrado em contato com duas linguagens que seriam importantes em toda a sua carreira: os azulejos e a fotomontagem. Segundo Farias,

esses dois trabalhos já davam conta da via dupla por onde se escoaria toda sua imensa potencialidade criativa: da composição mural para o Hospital Sul América iria se desenvolver o artista único, preocupado em levar seu trabalho depurado para a esfera social; de ícones até as composições abstratas, até os intrincados quebra-cabeças formais, da manufatura até a linguagem padronizada e industrial, e do painel mural para a elaboração de elementos arquitetônicos. As fotomontagens levam-nos ao artista de ateliê, autor de obras de natureza intimista: as infinitas pinturas de cabeças que traem um interesse pela corrente expressionista; as pinturas de personagens misteriosos, com um leve sabor surrealista, herança do enamoramento pelo teatro; as surpreendentes fotomontagens, reveladoras de um olho poderoso e lancinante, capaz de efetuar soldagens estapafúrdias entre as imagens apropriadas nos jornais e revistas que candidamente folheamos todos os dias; por fim, as telas/laboratórios de experimentação cromática, cuja depuração o levou à condição de mestre consumado (2014, s/p).

³² Farias (2014) relata a existência de uma fotomontagem de Athos Bulcão aplicada em um projeto do arquiteto Carlos Ferreira e que estaria no restaurante do Clube de Engenharia do Rio de Janeiro. Em contato com a museóloga do Clube de Engenharia, Priscila Felipe, nos foi informado que não há imagens de registro dessa obra.

Athos era considerado um artista plural, pois conseguia trabalhar com diferentes linguagens, sem se deixar atingir pela superficialidade e modismos (CAVALCANTE, 2009). Tinha conhecimento de geometria e estudava o comportamento do olhar humano, se interessando pela Op Art. Além disso, Cavalcante (2009) observa que o artista buscava construir uma arte interativa que não se esgotasse em si mesma, sendo capaz de recriar universos perceptivos a cada nova observação. No entanto, essa pluralidade se tornava singular ao se considerar a capacidade que Athos Bulcão tinha de compreender, completar e aprimorar projetos que não eram inicialmente seus, principalmente no que se refere a integração da arte à arquitetura.

A partir do estudo das principais características da obra de Athos Bulcão e de aspectos de sua biografia, entendemos, assim como Farias (2014), que as obras de Athos Bulcão atendem tanto a “esfera social” quanto a “natureza intimista” do artista. A seguir apresentamos algumas características dos principais trabalhos de Athos Bulcão, que nos auxiliarão para a compreensão de suas fotomontagens.

3.2.1 Brasília

Convidado por Oscar Niemeyer mudou-se para Brasília e passou a trabalhar a partir de 1957 na Campanha Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP). Sua colaboração foi essencial para o planejamento estético de Brasília e através de mais de 260 obras públicas o legado de Athos preenche a cidade ao lado das construções dos arquitetos, como o painel de azulejos que recobre as paredes externas da Igreja Nossa Senhora de Fátima (FIGURA 59 e FIGURA 60), de Oscar Niemeyer.



FIGURA 59 – Igreja Nossa Senhora de Fátima. Foto: Ricardo Padue

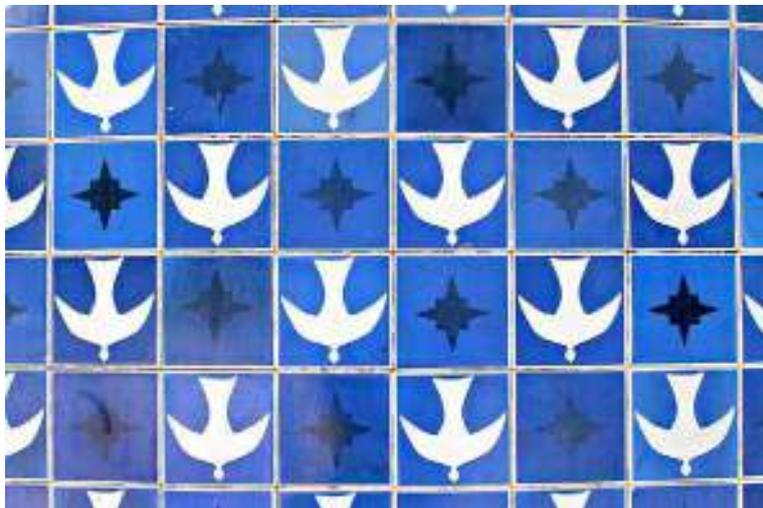


FIGURA 60 - Detalhe dos azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima. Foto: Ricardo Padue

O mural da Igreja foi um dos primeiros trabalhos de Athos Bulcão em Brasília e é um dos únicos figurativos. Composto por dois padrões que se alternam – uma pomba estilizada e por uma estrela de Natal – o mural final é apresentado como um entrelaçado das duas figuras em uma composição predominantemente harmônica. No entanto, os trabalhos que viriam a seguir, tanto os painéis de azulejos quanto os relevos arquitetônicos, adquiririam aspectos mais abstratos e geométricos. De acordo com Farias (2014) isto

bastaria para colocá-lo na linha de frente dos nossos maiores artistas de linha construtiva – concretos e neoconcretos –, com a vantagem de que

suas refinadas realizações atingiram a indústria e por ela se disseminaram de um modo apenas sonhado pela maioria deles (FARIAS, 2014, s/p).

Diferente do mural da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, os trabalhos de azulejos abstratos-geométricos possuíam um ritmo mais livre e próprio, por contar com a interferência do operário na decisão da obra final. Para estes murais, Athos Bulcão criava o padrão com duas ou três peças e deixava a aplicação do painel a critério do operário encarregado da montagem. O artista defendia, segundo Farias (2014), que o operário tinha “o mérito de ser ‘deseducado’, isto é, sem o gosto pelo equilíbrio ou mesmo pela desordem arrumadinha inculcada pelas nossas escolas”.



FIGURA 61 - Athos orientando funcionários na colocação os azulejos da obra do Hospital Sarah em Brasília. s/d. Fonte: Arquivo – Fundação Athos Bulcão

Nesses painéis, o padrão modular criado pelo artista era unido de forma aleatória. Porém, a sequência pode ser apreendida pelo espectador ao passo que observa mais cautelosamente a obra. Por exemplo, entende-se ao observarmos o painel de azulejos do Centro de Formação e Aperfeiçoamento da Câmara dos Deputados (FIGURA 62), um padrão onde existem apenas duas peças: uma totalmente branca e outra composta por uma curva azul. E como observado por Farias

(2014), a colocação casual das peças dos murais de Bulcão nos leva a pensar que existem mais variações de azulejos do que realmente está lá, mas o que muda é o posicionamento do azulejo de tal maneira que ele é sempre outro sendo exatamente o mesmo.



FIGURA 62 - Pannel de azulejos, Centro de Formação e Aperfeiçoamento da Câmara dos Deputados - CEFOR, 2003. Foto: Edgar César Filho Fonte: Arquivo – Fundação Athos Bulcão

Herkenhoff (1987) considera que ao deixar livre a colocação final dos azulejos, a noção de norma fica subvertida e o olhar desaprisiona-se da malha. Athos compreendia o “azulejo como módulo, como elemento constitutivo de espaço arquitetônico, com sua área individual, com sua matéria própria, com sua luz e superfície, como regra e como jogo” (HERKENHOFF, 1987, s/p). Ao se analisar a integração entre o espaço e a obra também são destacadas as características da espacialidade nos murais, entre a arte e a arquitetura. Segundo Morais (1988), Athos trabalhava ao lado dos arquitetos durante todo o processo de criação dos espaços que iriam contemplar suas obras, principalmente as questões de cor. Isso resultava em obras que absorviam as funções do edifício, contribuindo para tornar o ambiente mais agradável, como é o caso do Hospital Sarah Kubitschek, de Brasília (FIGURA 63).



FIGURA 63 - Relevô em mobiliário, madeira pintada, Rede Sarah Brasília, 1981/1983. Foto: Foto Tuca Reines. Fonte: Acervo Fundação Athos Bulcão

, Creche, Rede Sarah Lago Norte, 1999. Foto: Foto Tuca Reine

A parceria de Athos Bulcão com diversos arquitetos, em especial com Oscar Niemeyer, foi intensa. Segundo o arquiteto João Filgueiras Lima (1932-2014), Athos interferia na arquitetura de maneira tão ativa que se tornou impossível pensar separadamente a obra de arte como apenas acessório decorativo. Segundo Filgueiras (2014, s/p), “a integração se dá na medida em que a arte proposta por Athos responde às exigências do projeto de arquitetura”. Importante lembrar que a integração entre arte e arquitetura era um princípio defendido pela arte de viés concreto e pela arquitetura moderna. Diante disso, Costa afirma que

a integração das artes e da arquitetura, portanto, é isso: é quando o artista, convidado a resolver determinados espaços propostos pelo arquiteto responsável pela visão de conjunto, de totalidade, o faz de tal maneira harmônica que a sua obra, mais do que compor, se confunde com o espaço criado pela arquitetura. E de tal maneira se dá essa integração que se torna irrelevante saber o que pertence ao arquiteto ou ao artista (1987, s/p).

Os murais de azulejos e relevos de Athos Bulcão estão presentes em Brasília nas mais variadas construções projetadas por Niemeyer: Capela do Palácio da Alvorada (1958), Congresso Nacional (1960, 1971, 1976 e 1978), Palácio do

Itamaraty (1966, 1967, 1968 e 1982), Teatro Nacional Cláudio Santoro (1966), Supremo Tribunal Federal (1969), Palácio do Jaburu (1975), Catedral Metropolitana de Brasília (1977), Memorial Juscelino Kubitschek (1981), Palácio do Planalto (1982), Panteão da Liberdade da Democracia Tancredo Neves (1986), entre outros.

Em parceria com João Filgueiras Lima trabalhou em projetos de ambientes internos para residências e edifícios. Projetou divisórias, biombos, portas e muros compostos de painéis abstratos geométricos que foram essenciais para a identidade de ambientes internos como dos hospitais da Rede Sarah Kubitschek, dos Tribunais de Contas da União e de outros ambientes públicos da cidade. Em termos de parcerias de projetos internos, também trabalhou em diversas cidades, com os arquitetos Glauco Campelo, Ítalo Campofiorito e Fernando Burmeister. Esses trabalhos podem ser encontrados em residências e ambientes públicos do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Recife e também fora do país (MORAIS, 1988).

Para Lago (2014), a maior contribuição de Athos Bulcão para a arte brasileira é sua obra com azulejos em Brasília. Através dos painéis de azulejos, o artista construiu um acervo público em uma cidade que já nasceu como marco da arquitetura moderna. Além disso, a opção pelas composições abstratas segue uma proposta de uma arte interligada desde o início de seu processo com a população e que não faria sentido dentro de ambientes restritos como museus e galerias.

3.2.2 Desenhos, pinturas e as Máscaras

Em 1971, quando esteve na França a convite de Oscar Niemeyer para trabalhar em alguns projetos, Athos Bulcão visitou o Musée de l'Homme, em Paris. Contemplando a parte de utensílios domésticos e elementos de diversas civilizações antigas, Bulcão teve a inspiração de produzir algo que se parecesse com esses objetos. Daí nasceu a série de pinturas e esculturas chamadas *Máscaras* (FIGURA 64 e FIGURA 65).



FIGURA 64 - Gelatinosa e Verde, 1975 60 x 60 cm Acervo Fundação Athos Bulcão . Foto: Arquivo Fundação Athos Bulcão

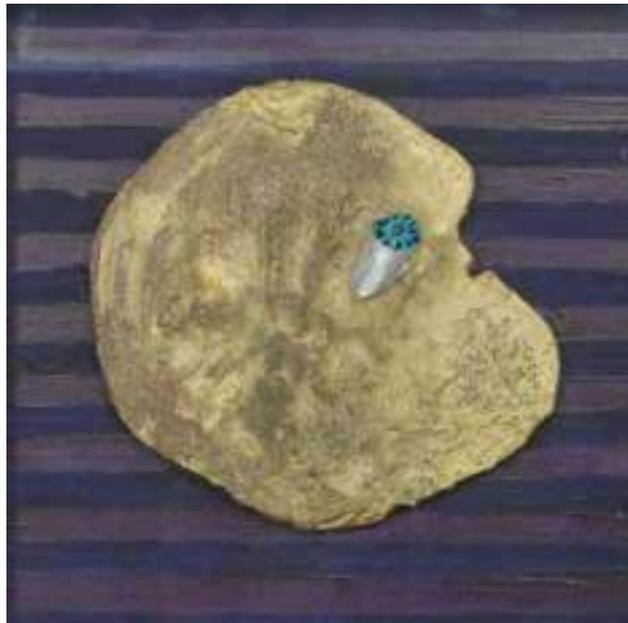


FIGURA 65 - Máscara Fundo do Mar, 1985. 40x 40 cm Relevo policromado Coleção particular . Foto: Arquivo Fundação Athos Bulcão

As *Máscaras* são perfis feitos a partir de diversos materiais e que assumem diferentes expressões, sendo muitas vezes pintadas, sobre a madeira de paletas de pintura do artista (FONTELES, 2006). De acordo com Mendonça (1989), essas esculturas poderiam adquirir caráter irônico, dramático, violento ou até mesmo delicado e foram produzidas até a década de 1990. A ideia inicial de Athos Bulcão era unir o acervo de suas máscaras em uma exposição que daria o nome de *É tudo falso*.

O intuito da exposição seria o questionamento da arte como verossímil assim como discutir a ilusão que a arte propõe. Segundo o artista,

a obra de arte é uma ilusão. Primeiro, porque não serve absolutamente para nada, é o lado fascinante. Depois, como dizer quando uma obra de arte é verdadeira e quando é falsa? Quis, então, despertar no observador o interesse, a curiosidade em saber o material com que foi feito (BULCÃO, 2009, p. 359)

Já o trabalho de Athos Bulcão com pintura – tanto figurativa (FIGURA 66), quanto abstrata (FIGURA 67) – é um dos pontos mais constantes de sua trajetória como artista. Essa produção está reunida no livro *Athos Desenha* (2005), organizado por Bené Fonteles. Como já citado, Athos começou a pintar na década de 1940 e a partir daí buscou desenvolver um código próprio, tendo poucos professores formais e preferindo o caminho da experimentação autodidata. Suas maiores inspirações vinham das lembranças da infância e do carnaval (FIGURA 66).



FIGURA 66 - Carnaval em Olinda, 1958. 44 x 67 cm Acrílico sobre a tela - Coleção particular. Fonte: Arquivo Fundação Athos Bulcão

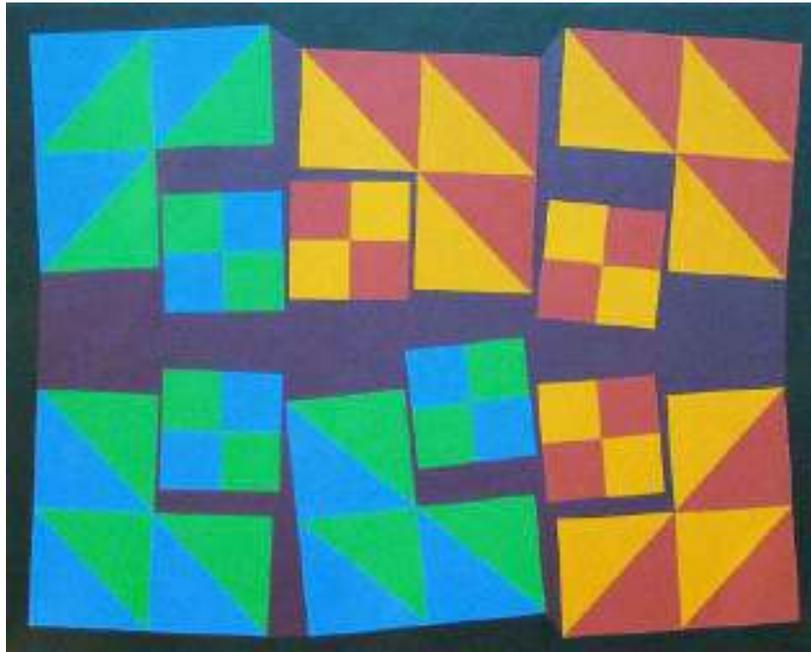


FIGURA 67 - Sem título, 1984, 60 x 80 cm Acrílico sobre a tela - Coleção particular. Fonte: Fundação Athos Bulcão

Em 1989, Athos foi diagnosticado com mal de Parkinson, porém não deixou de produzir desenhos em lápis de aquarela, grafite e cor (FIGURA 68). Para o artista, desenhar era uma forma de não se entregar à doença. De acordo com Fonteles (2006), a partir década de 1990 as pinturas apresentam mais abstrações e mais sutilezas cromáticas, que podem ser notadas, por exemplo, nas várias telas que possuem pequenos círculos coloridos, como no quadro *Entardecer*, de 1993 (FIGURA 69).



FIGURA 68 – Athos Bulcão. Sem título. 2001. 38x46 cm Nanquim e aquarela. Coleção particular. Fonte: Fundação Athos Bulcão

Apesar da variedade de linguagens utilizadas pelo artista, o trabalho de Athos Bulcão encontra algumas correspondências e citações entre si. Em várias pinturas, Bulcão referencia a sua produção de máscaras e azulejos, como é o caso da pintura *Máscara vermelha*, de 1995 (FIGURA 70). Esses encontros também podem ser notados nas temáticas das fotomontagens, em que nos aprofundaremos mais adiante.



FIGURA 69 - Entardecer, 1993 54 x 65 cm Acrílico sobre a tela - Coleção particular. Fonte: Fundação Athos Bulcão

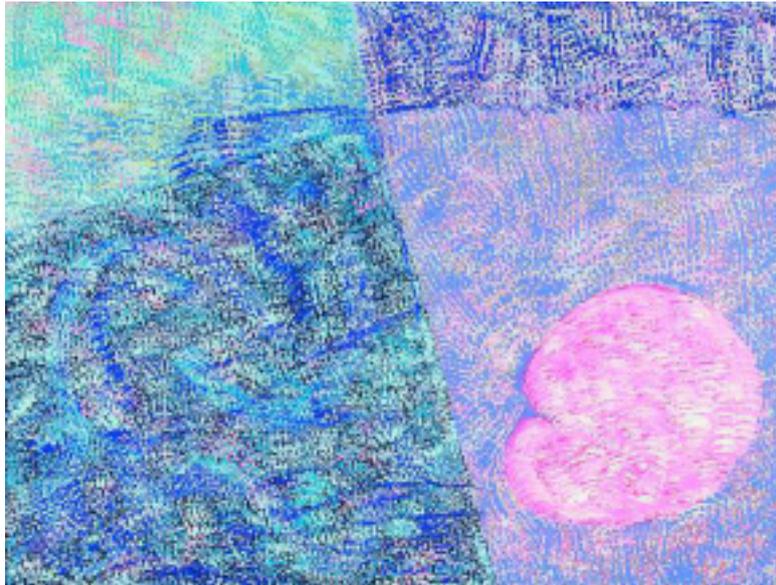


FIGURA 70 - Máscara vermelha, 1995 75 x 95 cm Acrílico sobre a tela - Coleção particular. Fonte: Fundação Athos Bulcão

Durante sua trajetória artística, Athos Bulcão priorizou o “exercício informal da liberdade e do improviso” (FONTELES, 2006, p.5) para construir, usando múltiplas linguagens e suportes, seu vasto acervo. Tinha amplo conhecimento de estudos de cor, espaço, e primava pela originalidade da invenção e fantasia de seu mundo particular. Pontual (1992) relata que nas obras de Athos Bulcão todos os materiais eram passíveis de utilização, mas nada merecia dispersão. Isto quer dizer que o artista conseguia realizar uma síntese entre os materiais de forma que não se nota a fronteira entre os meios por ele empregados. E por isso, a obra de Athos é caracterizada sempre pelo movimento e pela junção de linguagens. Seu contato com as vanguardas contemporâneas, principalmente com as construtivistas, deu-se principalmente por meio de seus esforços de integração das artes, notáveis em vários momentos de sua carreira.

Athos Bulcão não só participou da construção de Brasília, como morou na capital desde o início de seu planejamento. Em 1963, lecionou no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília (UnB), mas deixou a universidade em 1965, juntamente com mais de 200 professores em protesto contra o regime militar instaurado no ano anterior. Com o fim do regime, Bulcão foi reintegrado à UnB em 1988 pela Lei da Anistia, atuando até 1990, quando se aposentou compulsoriamente (FRANCISCO, 2009).

O artista faleceu no dia 31 de julho de 2008, no Hospital Sarah

Kubitschek, em Brasília, devido a uma parada cardiorrespiratória. Atualmente, a Fundação Athos Bulcão se destina a preservar e divulgar a obra do artista plástico. Criada em 18 de dezembro de 1992, a Fundação é uma entidade de direito privado, sem fins lucrativos, que desenvolve projetos de restauração e conservação do acervo deixado pelo artista, além de promover projetos educativos³³.

A seguir nos deteremos ao estudo das 31 fotomontagens produzidas por Athos Bulcão entre os anos de 1952 e 1956 e que atualmente fazem parte do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

3.3. O acervo de fotomontagens do MAM-RJ

De acordo com a secretária executiva da Fundação Athos Bulcão, Valéria Maria Lopes Cabral (2013), não se tem um número exato de fotomontagens do artista, mas sabe-se que algumas delas foram leiloadas e que grande parte foi doada pelo artista ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Em abril de 1987, Athos Bulcão doou ao museu 31 negativos e algumas fotografias de suas fotomontagens. De acordo com a museóloga do museu, Verônica Cavalcante, essas imagens foram ampliadas pelo fotógrafo Guilherme Fracornel, a partir de negativos cedidos por Carlos Noskowiski. Todas as imagens estão assinadas, datadas e intituladas em seus versos. Em 2007, todas as fotomontagens foram reproduzidas para doação à Fundação Athos Bulcão.³⁴

No levantamento de fotomontagens feito para essa pesquisa foram encontradas duas outras imagens que não pertencem ao acervo do MAM-RJ, como as FIGURAS 71 e 72, e que foram cedidas pela Fundação Athos Bulcão. Não se tem registro da data de confecção dessas imagens, mas elas provavelmente foram leiloadas e atualmente pertencem a coleções particulares. E por não pertencerem ao acervo do MAM-RJ, elas não foram incluídas como objeto de estudo dessa pesquisa.

³³ A sede física da fundação está localizada em Brasília e as principais obras de Athos Bulcão podem ser vistas na galeria virtual do sítio <http://www.fundathos.org.br>.

³⁴ A reprodução das 31 fotomontagens também está presente na introdução dessa dissertação.



FIGURA 71- Sem título, sem data. Coleção particular. Fonte: www.fundathos.org.br



FIGURA 72 - Sem título, sem data. Coleção particular. Fonte: www.fundathos.org.br

O acervo do MAM-RJ conta com seis fotomontagens feitas em 1952 (Chá de senhoras, A prisioneira, A invasão dos marcianos, A volta de André Gide, Du côté de Guermentes e Crianças em Veneza); sete entre 1952 e 1953 (O sonho da pracinha, O olho de Moscou – animada é a vida a bordo, A inundação num sonho, Sport and Comfort, A morte de um toureiro, O duplo e Sábado no purgatório); quatorze de 1953 (Recordações de viagem – o turista I, O pesadelo da Sra. Vanderbilt, Quem sabe em Nova Orleans?, O Inferninho, O Susto, Na véspera das bodas, Músico de rua em Londres, O sonho do prisioneiro, Recordações de viagem – o turista II, Entardecer no

planalto, O pub, O Pic-nic, Baile de caridade e O abismo); três de 1954 (A despedida, Um americano em Paris e Sem título), e apenas uma de 1956 (A bailarina).

3.3.1 As fotomontagens

Em entrevista ao *Jornal de Brasília* em 1998, Athos Bulcão revelou que durante o período de produção de suas fotomontagens vivia uma crise de identidade. Ao regressar ao Brasil em 1949, depois de uma temporada em Paris, percebeu que não era possível viver só de pintura. Para sobreviver, fazia decoração de interiores, o que não gostava muito, já que preferia trabalhar em obras públicas e não privadas. Em 1953, data da maior parte de suas fotomontagens, também trabalhava como figurinista de teatro. A convite do diretor Martim Gonçalves desenhava nesse período o figurino da peça *Todo Mundo e Ninguém*, de Gil Vicente (FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO, 2014).

Em relação à motivação que o levou às fotomontagens, declarou que teve vontade “de fazer uma coisa que não fosse nem fotografia, nem teatro, nem cinema” (BULCÃO, 2009). Nesse ponto, é importante lembrar que a maior parte do trabalho de Athos Bulcão era composto por linguagens híbridas e a fotomontagem se destaca por ser uma “síntese de ideias e conteúdos múltiplos que são trazidos para o nível da linguagem visual e se organizam plasticamente sobre um determinado suporte material, configurando um discurso sem palavras” (CARVALHO, 1999, p.42). Logo, a experimentação do artista dentro desse campo não é tão inesperada, uma vez que a essência da fotomontagem é também a essência dos trabalhos do artista.

Athos Bulcão (1998a) relatou que para produzir suas primeiras fotomontagens começou a recortar figuras de revistas aleatoriamente. Depois de recortadas, posicionava essas imagens uma ao lado da outra, em uma tentativa de estudar enquadramentos, e fotografava a composição final. “Aquilo é uma coisa que talvez esteja ligada a cinema na minha cabeça, ao movimento. Eu imaginava filmezinhos em torno daquilo”, pontuou o artista (BULCÃO, 1998a, s/p). Muito influenciado pelo cinema russo, principalmente por Sergei 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” (1998a).

Em outra ocasião, declarou que a técnica era uma forma de entretenimento e fantasia:

eu gostava muito de filmes russos, ficava observando o cinema mudo e as possibilidades da imagem dentro do espaço disponível no retângulo da fotografia e você valorizar a imagem. Eu ia brincando, recortando revistas e colando em cima uma da outra, sempre com o critério, vamos dizer, de coerência da iluminação da cena representada. Com isso, eu me divertia. Criava uma espécie de um clima fantástico (BULCÃO, 1998b, s/p).

Importante lembrar que a fotomontagem tem ligação com a montagem do cinema. Como discutido no Capítulo I, temos que a aproximação entre essas diferentes linguagens vem do entendimento da fotomontagem como um “filme estático” (ADES, 2002). Esse “filme” se daria pelo fato de que a fotomontagem é capaz de produzir uma narrativa via o encontro de imagens independentes umas das outras e, assim como na teoria da montagem do cinema de Sergei Eisenstein, esse agrupamento é capaz de gerar um conceito novo. Ao declarar que observava as “possibilidades da imagem dentro do espaço disponível no retângulo da fotografia” em filmes, Athos Bulcão menciona que para fazer suas fotomontagens primava antes de tudo pela valorização da imagem e pelo arranjo dos fragmentos que tanto admirava nos filmes russos. (BULCÃO, 1998b, s/p)

As 31 imagens que se encontram no MAM-RJ refletem boa parte da produção de fotomontagens de Athos Bulcão. Diferentemente da maioria de seus trabalhos, Bulcão abandona a cor como elemento essencial. A maioria dessas imagens possui enquadramento vertical, obedecendo regras de composição harmônicas da fotografia, como regra dos terços³⁵, perspectiva e ponto de fuga³⁶, como podemos observar nas reproduções abaixo (FIGURA 73).

³⁵ A regra dos terços consiste em dividir a imagem em nove pequenos quadros através do cruzamento de duas linhas imaginárias horizontais e duas verticais sobre a fotografia. Os quatro pontos de intersecção dessas linhas, fixam os pontos adequados para situar as zonas de interesse na fotografia, de forma a não centralizar o assunto principal da imagem dentro do quadro fotográfico.

³⁶ A perspectiva é um recurso utilizado para dar profundidade e criar planos na imagem. Também conduz o olhar do observador ao ponto de fuga, onde as linhas da imagem se convergem, transmitindo assim a sensação de equilíbrio e ordem.



FIGURA 73 – Fotomontagens da esquerda para direita: Na véspera das bodas, 1952; O pesadelo da sra. Vanderbilt, 1953 e A prisioneira, 1952. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: www.fundathos.org.br

Algumas fotomontagens possuem elementos comuns, tais como:

1) a presença de animais:





FIGURA 74 – Fotomontagens em seq ncia da esquerda para direita, de cima para baixo: Quem sabe, em nova Orleans?, 1953; A inunda o de um sonho,1952; O inferninho, 1953; A prisioneira, 1952; Na véspera das bodas, 1952; Du côté de Guermantes, 1952; Um americano em Paris, 1954; O pub, 1953, O pic nic, 1953; Baile de Caridade, 1953; e Crianças em Veneza, 1952. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: www.fundathos.org.br

2) nus:



FIGURA 75 – Fotomontagens da esquerda para direita: O sonho do prisioneiro, 1953; A invasão dos marcianos, 1952 e Sábado no purgatório, 1952. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: www.fundathos.org.br

3) rostos deformados:



FIGURA 76 – Fotomontagens em sequência da esquerda para direita, de cima para baixo: Chá de senhoras, 1952; O susto, 1953; Baile de caridade, 1953 e O pub, 1953. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: www.fundathos.org.br

4) crianças:



FIGURA 77 – Fotomontagens da esquerda para direita: O pic nic, 1953; Entardecer no planalto, 1953; e Crianças em Veneza, 1952. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: www.fundathos.org.br

e 5) estátuas que remetem à Antiguidade:

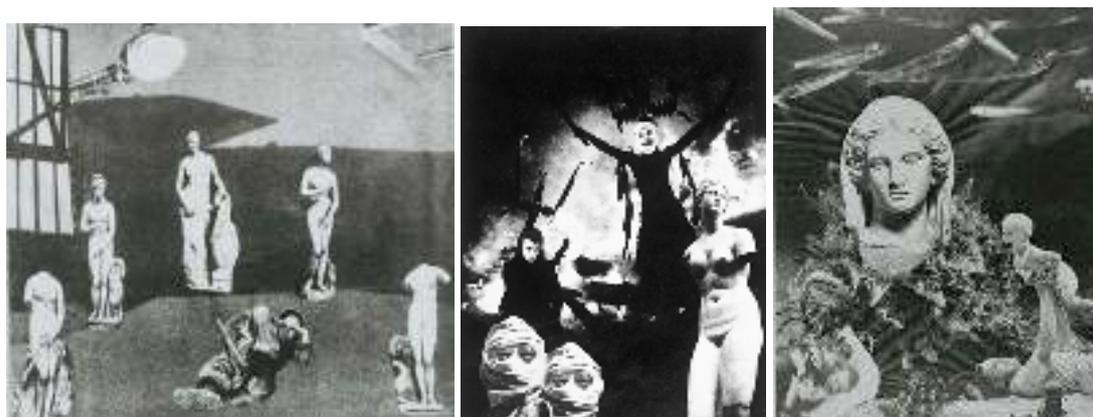


FIGURA 78 – Fotomontagens da esquerda para direita: O sonho da pracinha, 1952; Sábado no purgatório,, 1952 e O pic nic, 1953. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: www.fundathos.org.br

Existem algumas fotomontagens que possuem imagens correspondentes, as quais chamaremos de duplos, que dividem a mesma forma de composição e o mesmo cenário, o que pode levar ao entendimento de que realmente Athos Bulcão utilizava essas imagens como forma de exercício de composição e enquadramento. Dentro do conjunto analisado, os duplos encontrados foram A Invasão dos marcianos e O duplo (FIGURA 79), e Recordações de viagem – O turista I e Recordações de viagem – O turista II (FIGURA 80).



FIGURA 79 – Fotomontagens da esquerda para direita: A Invasão dos marcianos, 1952 e O duplo, 1952/1953. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: www.fundathos.org.br

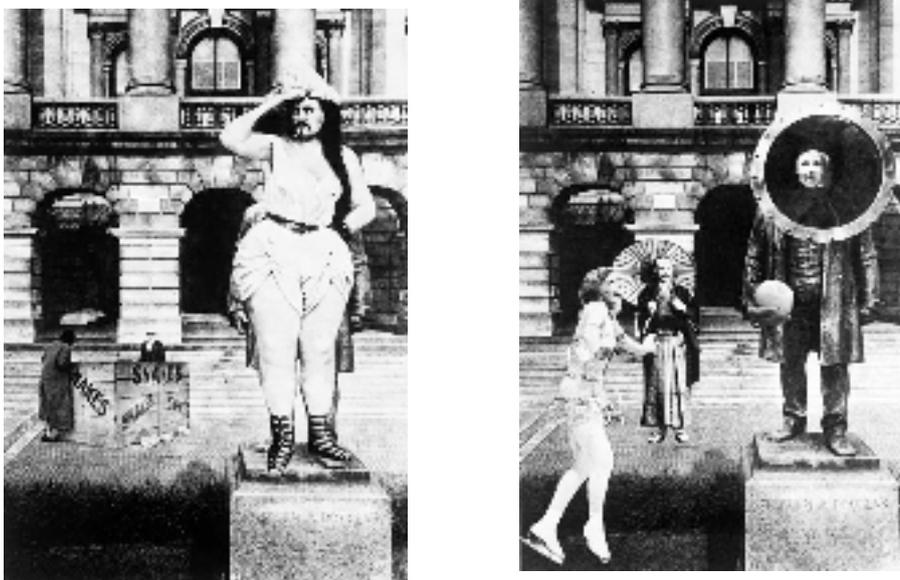


FIGURA 80 – Fotomontagens da esquerda para direita: Recordações de viagem – O turista I, 1952 e Recordações de viagem – O turista II, 1953. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: www.fundathos.org.br

As fotomontagens de Athos Bulcão não são estáticas. Além do uso contínuo da perspectiva, há presença de ritmos e linhas oblíquas que dão dinamismo à imagem. As composições são dinâmicas e dão a ideia de ação. Não diferente da produção anterior, com as pinturas e alguns azulejos; e posterior, com os azulejos de Brasília e a série *Máscaras*, há aqui a presença do movimento como elemento central. Fotomontagens como *O Olho de Moscou*, *Recordações de viagem – O turista II*, *A inundação de um sonho*, *O susto*, *A prisioneira*, *Na véspera das bodas*, *Músico de rua*

em Londres, O pub, Um americano em Paris, O duplo e Crianças em Veneza, trazem esse entendimento de movimento como se a composição da cena fosse realmente um fragmento de um momento (FIGURA 81).





FIGURA 81– Fotomontagens em sequência da esquerda para direita, de cima para baixo: O Olho de Moscou, 1952; Recordações de viagem – O turista II, 1953; A inundação de um sonho, 1952; O susto, 1953; A prisioneira, 1952; Na véspera das bodas, 1952; Músico de rua em Londres, 1953; O pub, 1953; Um americano em Paris, 1954; O duplo, 1952/1953 e Crianças em Veneza, 1952. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: www.fundathos.org.br

Pelo fato de a fotomontagem incorporar no seu processo imagens-fragmentos, ela pode causar distúrbios no processo de reconhecimento. No caso das fotomontagens de Bulcão, reconhecemos cada fragmento, mas não necessariamente a combinação deles. Na fotomontagem *A inundação de um sonho* (FIGURA 82), por exemplo, cada elemento da imagem (como os animais, a casa, a água e as pessoas) são recortes de algum contexto anterior a essa montagem, mas que, quando trazidos para uma composição comum, tendem a não fazer um sentido imediato.



FIGURA 82– Athos Bulcão. *A inundação de um sonho*. 1952. Fonte: www.fundathos.org.br

Segundo Carvalho (1999), é esse estranhamento perante a imagem que faz com que a fotomontagem proponha uma nova relação com o real e um questionamento sobre a representação. Como visto em sua biografia, Athos Bulcão tinha interesse como artista em discutir a representação e a verossimilhança na arte. Nesse sentido, a série *Máscaras* (1974-1995), apresentada anteriormente nesse capítulo, se aproxima das fotomontagens ao dividir a vontade de questionar os modos de representação de uma obra de arte.

Como abordado no Capítulo I, a fotomontagem foi utilizada durante o início do século XX como uma técnica que vinha questionar as formas de interpretação da realidade, através da reprodução das aparências, onde o objetivo era alcançar novas formas de expressão além das consagradas pela arte da época. Assim como as montagens, as *Máscaras* são resultados de experimentações do artista e que dividem a concepção da produção através de uma linguagem híbrida. Elas também questionam a autenticidade de uma obra de arte (principalmente quando o artista propõe a exposição de todas elas em uma conjuntura denominada *É tudo falso*) e a possibilidade de criação de novos sentidos.

Durante a análise das imagens, notamos que grande parte das fotomontagens possuem legendas dadas por Athos Bulcão e esses pequenos textos nos guiam para a localização da cena ou de algumas personagens. Várias possuem em seus nomes localidades como: O olho de Moscou; Quem sabe, em Nova Orleans?; Músico de rua em Londres; Um americano em Paris e Crianças em Veneza. Enquanto que outras trazem nomes específicos de possíveis personagens como O pesado da Sra. Vandelbilt e a Volta de André Gide ou até referências do artista como é o caso de Du côté de Guermantes, provável alusão ao livro *Le Côté de Guermantes* (1920-1921), de Marcel Proust – escritor que Athos Bulcão tanto admirava (FRANCISCO, 2009).

No entanto, as legendas apenas possibilitam o entendimento parcial do quadro, não dando a segurança de uma informação completa. O trato com a legenda em uma fotomontagem já era algo recorrente nas imagens produzidas pelas vanguardas do início do século XX. No caso do dadaísmo e do construtivismo, as legendas complementavam a narrativa da fotomontagem ao descreverem o novo sentido que a combinação das imagens vinha acarretar. Diferentemente das imagens dadaístas e construtivistas, as legendas das fotomontagens surrealistas não estabeleciam essa mesma função, sendo por vezes provocativas e indagadoras quando

ligadas à imagem.

No caso das fotomontagens de Athos Bulcão, além de ser possível discernir em fotomontagens como *Músico de rua de Londres* (FIGURA 83), por exemplo, a colagem de personagens reconhecíveis, como a rainha Elizabeth II, há na legenda da obra uma referência que pode completar o que está no quadro, como a palavra Londres.



FIGURA 83– Athos Bulcão. *Músico de rua em Londres*. 1952. Fonte: www.fundathos.org.br

Já em outras fotomontagens, como *O inferninho* (FIGURA 84), a ligação entre a imagem e a legenda não se faz tão imediata.



FIGURA 84– Athos Bulcão. *O inferninho*. 1953. Fonte: www.fundathos.org.br

Assim como esse tipo de legenda, existem outras características entre essas obras e a fotomontagem surrealista, como as que identificamos a seguir:

- 1) a paisagem contínua e ausência de bruscas fissuras:



FIGURA 85– Fotomontagens da esquerda para direita: A volta de André Guide, 1952; Entardecer no planalto, 1952 e O olho de Moscou – Animada é a vida a bordo, 1952. Fonte: www.fundathos.org.br

- 2) a composição de um cosmo inquietante e misterioso,



FIGURA 86– Fotomontagens da esquerda para direita: Na véspera das bodas, 1952; Sábado no purgatório, 1952 e A bailarina, 1956. Fonte: www.fundathos.org.br

- 3) a deformação e a despersonalização de personagens



FIGURA 87– Fotomontagens da esquerda para direita: O susto, 1953 e Baile de caridade, 1953. Fonte: www.fundathos.org.br

Nesse ponto, é importante destacar que a ligação que Herkenhoff (1987), Cocchiarale (1998a; 1998b) e Chiarelli (2003) fazem da série de fotomontagens de Athos Bulcão com o surrealismo deve-se à presença de fragmentos que unidos não levam a uma imediata conexão entre si. No entanto, não é possível afirmar a adesão do artista ao movimento surrealista. Cocchiarale considera que a redução do sentido das fotomontagens de Bulcão ao universo surrealista só é 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 (1998b, p.318).

Tais características espaciais podem ser observadas, por exemplo, em fotomontagens como O olho de Moscou – Animada é a vida abordo; Recordações de Viagem – O turita I; Sport and Comfort; O susto; A prisioneira; Na véspera das bodas; Músico de rua em Londres; A invasão dos marcianos; A volta de André Guide; Recordações de Viagem – O turita II; Entardecer no planalto; Du côté de Guermentes; A despedida (FIGURA 88); Um americano em Paris; O pub e O duplo.



FIGURA 88– Athos Bulcão. A despedida. 1954. Fonte: www.fundathos.org.br

Logo, consideramos que afirmar que as fotomontagens de Athos Bulcão são exclusivamente surrealistas seria limitar o potencial mais importante do seu vasto acervo: a integração entre linguagens e múltiplas referências. Nesse sentido, Herkenhoff (1987) afirma que a produção de Athos Bulcão se refere mais à história universal da fotomontagem do que propriamente a uma herança das fotomontagens que já haviam sido feitas no país, como as de Jorge de Lima, comentadas no capítulo anterior. Para o crítico, as fotomontagens formadas por Athos Bulcão compartilhavam a unidade de superfície e o tratamento do código fotográfico, por terem sido fotografadas com o intuito de realizar uma nova impressão, o que não acontecia frequentemente com Jorge de Lima.

O método de Jorge de Lima consistia em unir os fragmentos e formar uma nova composição que não era necessariamente fotografada. Isso possibilitava que suas imagens possuíssem relevo (ocasionado principalmente pela junção dos recortes), como pode ser observado na FIGURA 89. Além disso, o poeta adicionava às suas colagens vinhetas de tipografia, ilustrações, não operando somente com as possibilidades da fotografia. Dessa forma, ao contrário da produção de Jorge de Lima, Athos Bulcão preservava a textura única da imagem final e mantinha proporções, tons fotografias, fontes de luz que se encaixam dentro da relação lógica da fotografia (HERKENHOFF, 1987).



FIGURA 89– Jorge de Lima. *Sem título*. s/d. Fonte: www.apinturaempanico.com

Em comparação às fotomontagens de Alberto Veiga Guignard, também apresentadas no capítulo anterior, as imagens de Athos Bulcão encontram relação em sua temática, mas não na forma de exploração do plano. Vimos que Chiarelli (2002) descreveu as fotomontagens de Guignard como imagens que iam além da lógica renascentista e da ilusão de profundidade. Já as fotomontagens de Athos Bulcão, são caracterizadas pela presença desses “princípios de organização espacial (perspectiva) legados pela pintura clássica e assumidos, quase naturalmente, pela tradição pictorialista da fotografia”. (COCCHIARALE, 1998a, s/p)

Apesar de o momento de produção dessas imagens encontrar no Brasil um território de experimentação fotográfica, Athos Bulcão não expôs essas imagens; pelo contrário, elas só se tornaram públicas após o artista se tornar conhecido por sua obra maior: Brasília. Athos Bulcão foi contemporâneo dos experimentos de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, mas suas fotomontagens não abraçam a geometrização e abstração que o artista apresentaria mais tarde na produção de azulejos. Ao contrário desses artistas, Bulcão manteve em suas imagens a visualidade da fotografia – como o estudo da luz, sombra e proporções – desafiando a atualidade de um cenário artístico comprometido em subverter a linguagem fotográfica.

Cocchiarale (1998a) afirma que é possível considerar que através do olhar

da época de 1950, essas imagens eram duplamente condenáveis: primeiro por estarem comprometidas com princípios velhos da arte, como volume e perspectiva, e por manifestarem questões estéticas historicamente superadas, como as características surrealistas. Dentro dos vários textos sobre o artista consultados para essa pesquisa, nota-se que em relação às fotomontagens há uma situação de apenas citação perante o vasto acervo de Athos Bulcão. Brasília certamente é a “obra” maior do artista e é por ela que é lembrado dentro da história da arte brasileira. No cenário da fotografia brasileira, é comparado, principalmente por Chiarelli (2002, 2003), às produções anteriores de fotomontagens, como as de Jorge de Lima e Alberto Veiga Guignard, mas não à conjuntura real dos anos de produção das fotomontagens.

Athos não era fotógrafo, mas era um artista versátil que experimentava diferentes linguagens. Seu trabalho principal sempre esteve voltado para as artes plásticas e apesar de vivenciar e dividir o repertório ideológico do concretismo e do neoconcretismo, optou por realizar fotomontagens que mais dissessem sobre seu repertório pessoal, declarado através do cinema, do teatro e das vanguardas do início do século XX, do que sobre o momento de expansão fotográfica que o Brasil vivia. De acordo com Cocchiarale (1998b), seu trabalho com fotomontagens não significa um retrocesso nas discussões que aconteciam no cenário fotográfico brasileiro, mas sim uma opção de expressão que visava ser mais pessoal do que parte de uma linguagem universal.

Por fim,

Ao olharmos do ponto de vista da lógica modular, inseparável do pensamento arquitetônico moderno, as belíssimas fotomontagens feitas pelo artista em 1952 (quando recortava imagens fotográficas de origens diversas montando novos conjuntos, posteriormente refotografados); a organização espacial quase hierática de sua recorrente série sobre o carnaval (cujas primeiras obras datam de 1954 e as últimas da década de 1990); suas máscaras orgânicas, mas contidas no quadrado que as captura, quase como um azulejo; mas também suas pinturas geométricas e mesmo figurativas, podemos apreender que, para além da instigante pluralidade da obra de Athos Bulcão, pulsa uma das contribuições singulares mais significativas para a arte brasileira de nosso século (COCCHIARALE, 1998b).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Athos Bulcão é um artista lembrado principalmente por seus painéis de azulejos e esculturas que compõem locais públicos e privados de Brasília. Suas obras são reproduzidas em cartões postais da cidade e encantam pela leveza e simplicidade de suas composições abstratas. A grandeza desse conjunto pode levar ao equívoco recorrente de acreditar que o artista esteve somente ligado ao trabalho de integração entre arte e arquitetura.

A proposta dessa pesquisa foi explorar uma face de Athos Bulcão que vai além do artista de Brasília e parceiro de Oscar Niemeyer. O conjunto das 31 fotomontagens, produzidas durante 1952 e 1956, representa uma ampliação do universo visual do artista e nos mostra uma experimentação importante para a história da fotografia brasileira. Apesar disso, poucos são os trabalhos e textos voltados para o estudo da fotomontagem no Brasil e, em especial, para as fotomontagens de Athos Bulcão.

Diante dessa lacuna, a pergunta motora da pesquisa se baseou em tentar compreender qual a relação dessas imagens com a obra geral do artista e com a história da fotografia brasileira. No Capítulo I, buscamos entender como a fotomontagem foi importante para romper com os princípios tradicionais de representação e assim revolucionar os padrões artísticos do início do século XX. Artistas ou “engenheiros”, como os dadaístas preferiam se denominar, utilizavam a montagem fotográfica como forma de construir uma narrativa que fosse além dos padrões renascentistas e incluísse o momento presente dentro de seus trabalhos, privilegiando dessa forma a integração entre a vida moderna e a arte. Para construir uma nova forma de representação, o uso da fotografia se revelou essencial, tanto por ser advinda de um contexto mecânico e industrial, quanto por usar a “realidade objetiva” para questionar esta mesma realidade.

O estudo de algumas fotomontagens produzidas nesse período nos possibilitou entender seus aspectos inovadores e as transformações propostas que seriam sentidas, mais tardiamente, nas poucas manifestações de fotomontagens presentes Brasil. Se, por um lado, na Europa dos anos 1920, os movimentos considerados de vanguarda, como o Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo e Bauhaus, exploraram as possibilidades criadoras da técnica, no Brasil, tal interesse

por parte do modernismo que se desenvolvia no país ainda não se manifestava. O Brasil de 1920, e aqui destacamos precisamente o início de nosso modernismo com a Semana de Arte Moderna de 1922, não se desenvolvia a partir das mesmas necessidades apresentadas pelo contexto social europeu. Naquele momento, uma técnica carregada de preceitos políticos e inovadores contra uma arte burguesa e fruto de um território devastado pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), não nos dizia muito como um novo modelo de representação.

A presença da fotomontagem no Brasil ficou bastante marginalizada nesse período, sendo explorada por poucos artistas, os quais a pesquisa abordou no Capítulo II, entre os quais podemos destacar Jorge de Lima e Alberto Veiga Guignard. Diante desse cenário, buscamos pontuar quais foram as experiências com fotomontagens dentro da história da fotografia brasileira, não esquecendo de resgatar os trabalhos do século XIX, sobretudo os desenvolvidos por Valério Vieira.

Dentro do período moderno brasileiro, vimos que as poucas experiências com fotomontagens puderam ser relacionadas ao desenvolvimento de uma solução gráfica, como na *Revista S. Paulo*, que pretendia apresentar o estado de São Paulo como moderno e industrializado. A análise de algumas fotomontagens da revista, produzidas por BJ Duarte, foi relacionada por autores, como Takami (2007), Mendes (1994) e Fernandes Jr. (2007), com o projeto de propaganda oficial e o design construtivista, desenvolvidos durante a União Soviética. No âmbito artístico, pontuamos no mesmo capítulo a produção de Jorge de Lima e Alberto Veiga Guignard, em uma tentativa de compreender tanto o contexto e repercussão dessas produções, quanto os trabalhos com fotomontagens desenvolvidos anteriormente a Athos Bulcão.

A partir dos anos 1950, com a expansão da fotografia moderna no Brasil, principalmente dentro de fotoclubes como o Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo, tivemos uma ampliação do debate fotográfico assim como a sua aproximação com a abstração que se desenvolvia no âmbito das artes plásticas. No terceiro capítulo da dissertação nos detivemos especificamente nas 31 fotomontagens produzidas por Athos Bulcão e objeto de estudo dessa pesquisa, contextualizando-as no cenário artístico brasileiro do período e no próprio conjunto da obra do artista, buscando estabelecer possíveis diálogos entre suas fotomontagens e aquelas produzidas por pelos artistas brasileiros estudados no Capítulo II.

Durante os anos de produção de suas fotomontagens (1952-1956), Athos

Bulcão trabalhava como ilustrador no Ministério da Educação e Cultura (MEC) e realizava capas de discos, revistas e livros, além de produzir cenários e figurinos para teatro. Ademais, vivia um período de crise pessoal e essas imagens eram para ele exercícios de enquadramento e uma forma de entretenimento, em uma junção de várias expressões artísticas que lhe agradavam, como o cinema, o teatro e a fotografia.

Nas fotomontagens o artista abandona uma das suas maiores marcas, a cor, e se dedica a criar um clima fantástico, por vezes descrito como surrealista. Para encontrarmos pontos em comuns entre as 31 imagens, analisamos a cena de cada uma de forma a agrupar algumas fotomontagens de acordo com temáticas comuns. No geral, as fotomontagens enfatizam o movimento e podem ser aproximadas de outras obras do artista ao considerarmos o dinamismo que carregam. Athos Bulcão mantém a coerência da iluminação e proporção nas cenas criadas e se difere do trabalho de Jorge de Lima e de Alberto Veiga Guignard, por exemplo, por não ir além dos códigos fotográficos, respeitando princípios de organização espacial, como a perspectiva e o estudo de luz e sombra.

Apesar de contemporânea à produção da fotografia moderna dos anos 1950, principalmente de artistas como Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, as fotomontagens de Athos não partilham o universo abstrato desses artistas. No entanto, essa característica não nos mostra um artista distante das discussões de sua época. O que faz de Athos Bulcão contemporâneo a Geraldo de Barros e José Oiticica Filho não são suas fotomontagens, mas sim suas obras abstratas e integradas à arquitetura de Brasília. Athos Bulcão simpatizava com os preceitos do concretismo e do neoconcretismo, porém mostra-se em suas fotomontagens preocupado em produzir imagens que lhe dissessem mais sobre suas referências pessoais e que estivessem em sintonia com a história geral das vanguardas artísticas do que com a abstração que se desenvolvia no cenário artístico brasileiro dos anos 1950.

Destacamos ainda que a pesquisa se limitou ao estudo das imagens pertencentes ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro por uma questão didática. As 31 fotomontagens doadas pelo artista à instituição representam grande parte de seus experimentos com fotomontagens, porém não negamos a existência de outras fotomontagens que não estão nesse acervo e que podem pertencer à outro período de produção do artista. Dessa forma, não pretendemos limitar o assunto, mas abrir campo para novas investigações sobre o artista e a fotomontagem no Brasil.

Por fim, o trabalho com fotomontagens de Athos Bulcão nos apresenta

uma face de um artista curioso e autodidata que acreditava no esforço e na dedicação como formas de produção. Tinha amplo conhecimento de estudos de cor, espaço e primava pela originalidade da invenção e fantasia de seu mundo particular. Com as fotomontagens, explorou as possibilidades da imagem dentro de espaço disponível e produziu imagens que possuísem sintonia entre os planos e a iluminação, em uma tentativa de exercício e estudo artístico. Além disso, construiu através do uso informal da liberdade e do improviso obras caracterizadas pelas múltiplas linguagens e suportes que fazem parte de uma geração fundadora de novos rumos para a arte brasileira e, conseqüentemente, do percurso histórico da fotografia em nosso país.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. *Fotomontaje*, Barcelona: FotoGGrafia, 2002.
- AMAR, Jean-Pierre. *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ANDRADE, Mário de. Fantasias de um Poeta, 1939. In: PAULINO, Ana Maria (Org.) *O Poeta Insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.
- 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, p. 245
- ANDRES, Maria Helena. Guignard, o mestre. *São Paulo*, v. 10, n. 28, Dec. 1996. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000300014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 5 jan. 2014.
- ARVATOV, B. *Arte y producción*. Madri: Alberto Corazón, 1973.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima. 2004. Disponível em : <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3158/3105>. Acesso em: 2 nov. 2013.
- ASTUTTI, Adriana. Grete Stern: mulheres sonhadas. *Ide* (São Paulo), São Paulo, v. 32, n. 49, dez. 2009 . Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062009000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 18 jul. 2013.
- ASZMANN, Francisco. *Fotomontagem e arte*. São Paulo: Editora Revista Fotoarte Ltda., 1961.
- ATHOS. Direção de Sérgio Moriconi. Brasília. Brasília: Asa cinema & vídeo. set 1998a. DVD. 20 min
- ATHOS BULCÃO: UMA TRAJETÓRIA PLURAL [vídeo da exposição, com depoimento de Athos Bulcão e do curador Fernando Cocchiarale]. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1998b. DVD: 8 mins. 33 segs
- BALADY, Sonia Umburanas. Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil. Dissertação (Mestrado). Orientadora Helouise Costa. São Paulo, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras Escolhidas, v. 1, 7 ed.). São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

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

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo. Cosac & Naify, 1999

BULCÃO, Athos. Habitante do silêncio de Brasília. Brasília, 2 de julho de 1998. *Jornal de Brasília*. Entrevista concedida a Carmem Moretzsohn In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (Coord.). *Athos Bulcão*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009.

BULCÃO, Athos. Direção Rita Andrade. Entrevista concedida ao programa NBR Galeria. s/d. Digital versatile disk: (20 mins. 36 segs.)

BULCÃO, Athos. Entrevista concedida ao vídeo ATHOS BULCÃO: UMA TRAJETÓRIA PLURAL. Rio de Janeiro, 1998b

CABRAL, Valéria Maria Lopes (Coord.). *Athos Bulcão*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009.

CABRAL, Valéria Maria Lopes. Entrevista concedida a Maria Cláudia Reis Silva. Brasília, 28 fev 2013

CARVALHO, Helio Jorge Pereira de Da fotomontagem as poéticas digitais. Campinas, SP. Orientador : Gilberto dos Santos Prado. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas , Instituto de Artes, 1999

CASTANHO, E. Arte e Cultura. Disponível em <<http://www.tecsi.fea.usp.br/eventos/Contecsi2004/BrasilEmFoco/port/artecult/foto/pioneiro/valeriov/index.htm>>. Acesso em: 23 out. 2013.

CAUDURO, Flávio Vinicius. Comunicação gráfica & pós-modernidade. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Abril de 2006. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/63/63>> . Acesso em: 13 set. 2013.

CAVALCANTE, Neusa. Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (Coord.). *Athos Bulcão*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. O Surrealismo no Brasil: a poesia e a Pintura em Pânico em Jorge de Lima. *Revista dEsEnrEdoS* . Número 13. Teresina/ Piauí, 2012. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/13_-_artigo_-_luciano_cavalcanti.pdf> Acesso em: 8 out. 2013.

CHIARELLI, Domingos 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> . Acesso em 28 Jan. 2013.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. Outro Guignard? In: *Apropriações/Coleções*. Curadoria Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p. 93-94. Catálogo de exposição.

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

_____. Apresentação da exposição Athos Bulcão – Uma Trajetória Plural. Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro – 22 de janeiro a 05 de abril de 1998a.

Disponível em:

<<http://www.fundathos.org.br/pdf/Apresentacao%20da%20expo%20Athos%20Bulcao%20-%20Uma%20trajetoria%20plural%20-%20Fernando%20Cocchiarale%20port.pdf>>. Acesso em: 5 jun 2013.

COELHO, Teixeira. Abstrações: Matriz geométrica In : *Coleção Itaú Moderno: arte no Brasil 1911-1980*. São Paulo. Itaú Cultural, 2007.

COLUCCI, Maria Beatriz. Impressões fotogramáticas e vanguardas: as experiências de Man Ray. *Revista Studium*, Campinas. n°2, 2000. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/3.htm>> . Acesso em: 13 setembro 2013.

COOPER, Douglas. *La época cubista*. Madri: Alianza Editorial, 1984.

COSTA, Helouise. *Pictorialismo e imprensa: o caso da Revista O Cruzeiro (1928 – 1932)*. In: FABRIS, Annateresa (Org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 261-293.

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

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. – 7ª edição . Campinas, SP: Papyrus, 2012.

COSTA, Marcus de Lontra. Sinfonias da Modernidade. *Revista MÓDULO*, 1987.

Disponível em: <

<http://www.fundathos.org.br/pdf/Sinfonias%20da%20modernidade%20-%20Marcus%20de%20Lontra%20Costa%20-%20Revista%20Modulo%20port.pdf>>.

Acesso em: 12 mar 2014

CRISTOFARO, Valéria de Faria. *Fotomontagem: da sala-escura ao ciberespaço*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Artes / Universidade de Brasília. Brasília, 1998. 166f.

DUARTE, Benedito Junqueira. À luz fosca do dia nascente. Crônicas da memória vol. 1. Massao Ohno – Roswitha Kempf, 1982 In: SILVA, Carolina Costa. *Benedito J. Duarte e o Departamento de Cultura de São Paulo: construindo imagens de uma paulicéia cultural (1935-38)*. Disponível em

<<http://www2.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/356CarolinaCostaSilva.pdf>>. Acesso em: 18 fev 2014.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas; SP: Papyrus, 1993.

ETCHEVERRY, Carolina. Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950-1964). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.18. n.1. p. 207-228. jan.- jul. 2010.

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

_____. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. *Revista USP*, [S.l.], n. 55, Set. 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35154>>. Acesso em: 12 Jan. 2013.

_____. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. *An. mus. paul.*, São Paulo, v. 13, n. 1, June 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 dez. 2012.

_____. A fotomontagem como função política. *História*, Franca, v.22, n.1, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 8 março. 2013.

_____. (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

FARIAS, Agnaldo. ATHOS BULCÃO. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulcao%20-%20Agnaldo%20Farias%20port.pdf>>. Acesso em: 8 mar 2014

FERNANDES, Manuel Luís Bogalheiro Rocha. A fotomontagem no século XIX: da mecânica à narratologia. *Revista Rhêtorikê*. n. 4, p. 37-76, 2012. Disponível em: <<http://www.rhetorike.ubi.pt/04/pdf/Rhetorike-04-03-fernandes.pdf>>. Acesso em: 10 Jan. 2013.

FERNANDES JR., Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira*. Brasília. Fundação Armando Alvares Penteado. 2000.

FERNANDES JR., A fotografia e a Semana de 22 – Parte I. 2012. Disponível em: <<http://iconica.com.br/blog/?p=3238>>. Acesso em: 21 out. 2013

_____. B.J. Duarte: Invenção e modernidade na fotografia documental In: FERNANDES JR., Rubens. *B.J Duarte: Caçador de Imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 12-21.

FERREZ, G. *A fotografia no Brasil. 1840 – 1900*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró- Memória / Funarte, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Fotografia, 2003.

FONTELES, Bené. Athos Bulcão In: *Retrospectiva Athos Bulcão*. Editora ARTE 21. Brasília, 2006.

FRANCISCO, Severino. Athos. In: Athos Bulcão. Ed. 2ª. Editora Fundação Athos Bulcão. Brasília. 2009

FREITAS, Grace de. Módulos em Expansão. Correio Braziliense, Brasília, 1997. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Modulos%20em%20expansao%20-%20Grace%20de%20Freitas%20port.pdf>>. Acesso em: 16 mar 2014

FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO. Cronologia. 2014. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/cronologia>>. Acesso em: 05 mar 2014.

GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985

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>> Acesso em: 18 Jan. 2013.

_____. A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. In: José Oiticica Filho – A ruptura da fotografia nos anos 50. Edição Funarte. Rio de Janeiro, 1983

INSTITUTO MOREIRA SALLES; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. Koln : Taschen, 2004.

KOSSOY, Boris. Fotografia. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo. Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v. p. 867-913.

_____. Valério Vieira: viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 04 mar. 1973, p.5. In: BALADY, Sonia Umburanas. Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil / Sonia Umburanas Balady; Dissertação (Mestrado). Orientadora Helouise Costa. São Paulo, 2012.

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Mec/ Funarte. 1980

LAGO, André Correa do. Athos Bulcão. 2014. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulc_o%20-%20Andr_%20Correa%20do%20Lago%20port.pdf> . Acesso em : 14 ago 2013.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. Dissertação (Mestrado). Orientação Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli. USP. 2006

LIMA, João Filgueiras. Athos Bulcão. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulcao%20-%20Joao%20Filgueiras%20Lima%20port.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2014

LOPEZ, Telê Anconva. *As viagens e o fotógrafo*. In: Mário de Andrade, fotógrafo e turista aprendiz. São Paulo. IEB/USP, 1993, p.109-120.

MADEIRA, Angélica. A Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-1967). *Revista Tempo Social*, v.4, n.2, 2002, pp. 187-207.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro. Funarte. 2004

MANIFESTO NEOCONCRETO In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo. Cosac & Naify, 1999

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

MENDES, Murilo. Nota Liminar. In: PAULINO, Ana Maria (org.) *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987, p. 11-14.

MENDES, Ricardo. A revista S.PAULO: a cidade nas bancas. *IMAGENS*, Unicamp, (3): 91-97, dez.1994. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wrsp.htm#bk7>> Acesso em: 10 jan. 2014.

MENDES, Ricardo. *Descobrimo a fotografia nos manuais: América (1840-1880)* In: FABRIS, Annateresa. (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 83-130.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Apresentação da exposição individual Máscaras Galeria Mônica Filgueiras de Almeida, São Paulo, 1989. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/Apresentacao%20da%20expo%20Mascaras%20-%20Casimiro%20Xavier%20port.pdf>. Acesso em: 9 ago 2013.

MORAIS, Frederico. *Azulejaria Contemporânea no Brasil*. Editora Publicações e Comunicação. São Paulo. 1988. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Azulejaria%20contemporanea%20no%20Brasil%20-%20Frederico%20Moraris%20port.pdf>>. Acesso em: 17 jan 2014.

MORETZSOHN, Carmem. Habitante do silêncio de Brasília. *Jornal de Brasília*, Brasília, 2 de julho de 1998. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (Org.). Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão. 2009, p. 356-359

OITICICA FILHO, José. *Ruptura da fotografia nos anos 50(a)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983

PARKER, Wendy Ann. *Political photomontage: transformation, revelation, and truth*. Thesis, University of Iowa, 2011.

Disponível em: <<http://ir.uiowa.edu/etd/2755>> . Acesso em: 15 fev. 2013.

PAULINO, Ana Maria (org.) *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

PAVAN, M. Fotomontagem e pintura pré-rafaelita. In: FABRIS, Annateresa (Org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 233-261.

PONTUAL, Roberto. Apresentação da exposição individual Pinturas e Máscaras. Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Apresentacao%20da%20expo%20Pinturas%20e%20Mascaras%20-%20Roberto%20Pontual%20port.pdf>>. Acesso em: 18 ago 2013.

PORTO, João da Gama Filgueiras. Athos Bulcão: A linha tênue entre arte e arquitetura. Brasília, 7 de julho de 2008. Entrevista concedida a Cláudia Estrela Porto. Disponível em:

<<http://www.fundathos.org.br/pdf/A%20linha%20tenue%20entre%20arte%20e%20arquitetura%20-%20Claudia%20Estrela%20Porto%20-%20port.pdf>>. Acesso em: 3 jun 2013.

RICHTER, Hans. *Dadá: arte e anti-arte*. Martins Fontes. São Paulo. 1993.

ROUILLÉ, André. A fotografia na tormenta das imagens. In:Dobal, Susana Dobal e Gonçalves, Osmar (org.). *Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões*. Brasília, 2013.

ROBINSON, Henry Peach. Propósito pictorial en la fotografia. In: FONTCUBERTA, Joan Estética fotográfica – una selección de textos. Barcelona: Fotografia, 2003, p. 53-64.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p. 109 –144.

SILVA, Rodrigo Petruzzi. Terceira realidade: o poder político de Stalin sobre a fotografia. Monografia (Graduação). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/67643/000871722.pdf?sequence=1>> Acessado em 18 Jun. 2013.

SINFONIA ATHOS BULCÃO. Direção de Vanderlei Schelbauer. 1989. DVD 15min. Documentário vencedor do Prêmio Concorrência Fiat 89. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/6h41ub27eiee/sinfonia-athos-bulcao-04023666E4C90326?types=A&>>. Acesso em: 7 mar 2014

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografia*. Madrid : Alianza, 2005.

- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STEPANOVA, Varvara. Fotomontagem. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 79-83, jan.-jun. 2008.
Disponível em: <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/Fotomontagem.pdf>>
Acesso em: 12 Jan. 2013.
- TAKAMI, Marina Castilho. Fotomontagem: ordem da subversão, análise da Revista S.Paulo. 2007. Disponível em:
<<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/18037>>. Acesso em: 18 dez. 2013.
- TURAZZI, Maria Inez. Marinhas do Rio de Janeiro: tradição e experimentação fotográfica nos oitocentos. Disponível em:
<http://www.cbha.art.br/coloquios/2011/anais/pdfs/maria_ines_turazzi_anaiscbha2011.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2014
- VAZ DE JESUS, Diana, 1979- Apropriação e inserção na contra-arte da geração AI-5. Dissertação (Mestrado em Artes). Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 2010.
- VAZQUEZ, Pedro Karp. *Dom Pedro e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Index, 1985.
- _____. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metralivros, 2000.
- 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.
- WOODBURY, W. *Photographic amusements: including a description of a number of novel effects obtainable with the camera*. New York: The Photographic Times Publishing Associations. Forgotten Books. 2012.
- ZERWES, Erika (Tradução e nota introdutória). Fotomontagem na Rússia da década de 1920. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 79-83, jan.-jun. 2008.