



ENTRE ARTE E RECREAÇÃO: SOBRE ALGUNS TIPOS DE MONTAGENS FOTOGRÁFICASⁱ

Profa. Dra. Annateresa Fabrisⁱⁱ

RESUMO – No século XIX a prática de combinar fotografias ou negativos fotográficos teve lugar no contexto profissional e no meio amador. Livros dedicados às recreações e aos truques fotográficos ensinavam a manipular imagens e negativos para conseguir duplas exposições, fotografias espíritas, cartões-postais engraçados, retratos sem cabeça, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE – fotomontagem; manipulação; truques.

Definindo a fotomontagem

Jacob Bañuelos Capistrán (2008, p. 19) define a fotomontagem como “un principio de creación de imágenes, que se obtiene a partir de la yuxtaposición de dos o más fotografías sobre un mismo plano visual”¹. Nascida com o novo meio, já que existem evidências de exposições múltiplas e de positivos combinados desde 1839, a

¹“um princípio de criação de imagens, obtido a partir da justaposição de duas ou mais fotografias sobre um mesmo plano visual”.

ABSTRACT – In 19th-century the practice of combining photographs or photographic negatives took place in the professional context and in the amateur milieu. Books on photographic amusements and trick photography showed how to obtain double exposures, spirit photographs, comic postcards, headless portraits among other things.

KEYWORDS – photomontage; manipulation; tricks.

fotomontagem alcança uma identidade própria na década de 1850 como atividade manipuladora da imagem fotográfica. Nesse momento, a prática da montagem (ou positivado combinado) é impulsionada por Oscar Gustav Rejlander e Henry Peach Robinson com o objetivo de superar alguns obstáculos técnicos e, sobretudo, com a intenção de valorizar a fotografia como arte. Numa das primeiras monografias dedicadas à técnica, Dawn Ades (1986, p. 7-11) reportava o princípio



da manipulação fotográfica aos primórdios do invento. Os “desenhos fotogênicos”², realizados por William Henry Fox Talbot durante a década de 1830, que consistiam na impressão por contato direto de folhas, samambaias, flores e gravuras, constituem o marco inicial do princípio de manipulação, sendo seguidos por exposições duplas, “fotografias espíritas”, duplas impressões e fotografias compósitas. Se todos esses processos são divulgados pelos livros dedicados às “diversões fotográficas”, não se pode esquecer que a prática de combinar fotografias ou negativos ocorre também no “contexto pictórico”, no qual a autora destaca os nomes de Rejlander, Robinson e John Morrissey³.

Margaret Harker Farrand apresenta uma visão diferente do procedimento, pois, a seu ver, a fotomontagem não pode ser confundida com a fotografia compósita. Esta caracteriza-se pela combinação de fotografias integrais ou parciais, obtidas a partir de dois ou mais negativos, para formar uma “unified image”. Entre os representantes da fotografia compósita, a autora arrola Gustave Le Gray e Roger

Fenton⁴, que usavam dois negativos diferentes para registrar a paisagem e o céu; e Rejlander e Robinson, que trabalhavam no interior das convenções artísticas contemporâneas, concebendo suas obras como “visualisations of popular themes in which the narrative element was strong”. A fotomontagem, por sua vez, era usada para informar o público “of people and events that for one reason or another could not be brought together at one time for a single photograph” (FARRAND, 1992, p. 4, 6)⁵. Muito utilizada para produzir imagens de Famílias Reais em fins do século XIX, a técnica é igualmente mobilizada por Henry Barraud e John P. Mayall para retratar ocasiões históricas ou eventos sociais⁶. Visando a propaganda política, o fotógrafo francês Eugène Appert lança mão da fotomontagem para registrar os assassinatos de pessoas de

⁴Farrand (1992, p. 6) afirma que existe uma fotografia de Fenton feita a partir de dois negativos, cujo motivo é um interior com vista através de janelas.

⁵“imagem unificada”; “visualizações de temas populares, nas quais o elemento narrativo era forte”; “sobre pessoas e eventos que, por uma razão ou outra, não poderiam estar juntos ao mesmo tempo para uma única fotografia”.

⁶A autora destaca duas imagens: **Lord’s cricket ground [O campo de críquete dos lordes, 1886]**, de Barraud, e **Surrey County Cricket Club members at the Oval [Membros do Clube de Críquete do Condado de Surrey no Oval, 1894]**, de Mayall. As composições requereram uma “considerable patience” (“considerável paciência”) por envolverem um longo processo de produção: tomadas de indivíduos e grupos, corte e reunião das imagens num fundo pintado e nova fotografia numa grande chapa de vidro. Na composição de Barraud, a escala e a perspectiva são claramente fotográficas; na de Mayall, elas não são respeitadas, o que gera um efeito bizarro, próximo da pintura medieval (FARRAND, 1992, p. 7-9).

²Na coleção Fox Talbot da Royal Photographic Society (Bath) encontra-se um desenho fotogênico de autor anônimo, que representa a gravura de uma cabeça de Cristo sobreposta a uma folha de carvalho (1839). Esse princípio de composição é ainda usado no começo do século XX, como mostra um híbrido de fotograma e montagem, de autor anônimo, que representa uma folha em cujo interior se vê um retrato feminino (c. 1900).

³Como esclarece Ades (1986, p.7), o método de Morrissey era bastante simples: cortava e colava reproduções de imagens que eram refotografadas contra um fundo preparado especialmente.



renome pela Comuna de Paris (1871). Depois de lembrar o uso da fotomontagem pelas vanguardas do século XX, a autora põe em discussão a ética do procedimento, que pode comportar abusos: “Individual photographs which were taken under specific conditions in a relevant context when removed from that context and associated with another photograph(s) in a different context acquire a new meaning which can be either benign or derogatory” (FARRAND, 1992, p. 10)⁷.

Curiosamente Farrand não inclui as fotomontagens de Appert entre os “abusos” denunciados. Foi comprovado, no entanto, que as imagens dedicadas ao episódio histórico, entre as quais a série **Les crimes de la Commune [Os crimes da Comuna]**, foram realizadas no verão de 1871, portanto, depois dos acontecimentos, que se estenderam entre 18 de março e 28 de maio. O fotógrafo recorre a um truque engenhoso: fotografa os revoltosos durante os processos e cola seus rostos nos corpos de atores contratados para reencenar os acontecimentos da maneira mais fidedigna possível. Esse uso da fotomontagem para fins políticos não é exclusiva de Appert (**Figura 1**), já que pode ser lembrado ainda o nome de Pierre-Hyppolite Vauvray, autor de outra série encenada, **Les martyrs de la Grande Roquette [Os mártires da**

Grande Roquette] (TILLIER, 2004, p. 397-398).

⁷“Fotografias individuais, feitas em condições específicas num contexto pertinente, quando transferidas desse contexto e associadas com outra(s) fotografia(s) num contexto diferente, adquirem um novo significado que pode ser tanto favorável quanto depreciativo”.



Figura 1

Execução de reféns, prisão de La Roquette, 24 de maio de 1871, Eugène Appert, 1871

Uma consulta a alguns manuais fotográficos publicados em fins do século XIX demonstra que a distinção entre fotografia compósita e fotomontagem proposta por Farrant não existia naquele momento e que a primeira modalidade não estava associada com os exemplos dados por ela. Livros como **Les récréations photographiques** (1891), de Albert Bergeret⁸ e Félix Drouin, **La photographie amusante** (1894), de E. Ogonowski e Violette, **Photographic**

⁸Impressor e editor de cartões-postais desde 1898, Bergeret destaca-se pela produção de séries muito apreciadas pelos contemporâneos. Entre elas, podem ser lembradas: **Têtes de pipes** [Cabeças de cachimbos, s. d.], **Noël pour messieurs** [Natal para senhores, 1904] e **Les cinq sens** [Os cinco sentidos, c. 1909].

amusements (1896), de Walter E. Woodbury, **Magic stage illusions and scientific diversions including trick photography** (1897), de Albert A. Hopkins, e **La photographie récréative e fantaisiste** (1904), de Charles Chaplot, forneciam aos amadores instruções para realizar os mais diversos tipos de fotografias que desafiavam o senso comum. Procedimentos associados hoje em dia com a fotomontagem – fotografia espírita, fotocaricatura, dupla exposição, retrato cômico, fotografia ilusória, fotografia de espectros e fantasmas, retrato sem cabeça, fotobusto – eram esmiuçados para os leitores interessados em testar as possibilidades da imagem técnica para além de seus usos corriqueiros.



A fotografia compósita fazia parte desse quadro de referências, mas ela era reportada às experiências de Francis Galton. O efeito “très curieux” produzido por esse tipo de fotografia é destacado por Bergeret e Drouin (1891, p. 62), que aconselham combinações com retratos de família para reconstituir imagens de pessoas mortas. Processo que consiste em “combining a number of images in such a way that the result obtained is an aggregate of its components”, nos dizeres de Woodbury, a fotografia compósita poderia ser usada na etnologia, como haviam comprovado as pesquisas do Professor Henry Pickering Bowditch com retratos de família. O autor destaca outro uso possível: o estudo dos efeitos de uma profissão no rosto, de maneira a determinar a possível existência de uma “distinct legal or medical physiognomy”, por exemplo (WOODBURY, 1905, p. 99, 101)¹⁰. As referências a pesquisas etnológicas são a clara evidência de que a fotografia compósita tinha finalidades que iam além da simples diversão de amadores. Ao propor a superposição de dois ou mais rostos na mesma chapa fotográfica por meio de exposições múltiplas, Galton pretendia chegar à definição de tipos “médios” ou “estatísticas gráficas”, capazes de determinar, de maneira concreta, conceitos e tipologias humanas ideais. Se bem que suas pesquisas realizadas na

década de 1880 tivessem como objetivo primordial determinar uma classificação dos criminosos, elas foram aplicadas também à definição de padrões de saúde, de doença, de beleza e de genealogias familiares por meio de “uma figura imaginária que possui os caracteres médios de um determinado grupo de homens” (FABRIS, 2004, p. 47-48).

A multiplicação de manuais dedicados às diversões fotográficas entre 1890 e 1910 faz parte de um interesse difuso pelos usos não convencionais da imagem técnica numa sociedade em que a confiança no progresso técnico e científico não dispensava o cultivo da fantasia. Revistas de fotografia e de divulgação – **The Photographic Times, The American Annual of Photography, The Photogram, Photo-Revue, Photo-Magazine, Paris-Photographe, La Nature, The Scientific American, La Science en Famille, Cosmos, La Science pour Tous** – e publicações científicas mantêm o público a par das novidades mais recentes no campo fotográfico, propiciando a realização de experiências domésticas, alicerçadas não raro, na busca de resultados cômicos e humorísticos. Nem sempre as novidades têm uma recepção positiva. A fotografia espírita, por exemplo, tem revelada por Woodbury (1905, p. 22) sua natureza de descoberta acidental: uma chapa de colódio mal lavada e reutilizada fizera vir à tona a “dim white figure of a lady apparently

⁹“muito curioso”.

¹⁰“combinar um número de imagens de tal modo que o resultado obtido é um agregado de seus componentes”; “distinta fisionomia legal ou médica”.



hovering over the unconscious sitter”¹¹. Não contente em revelar a origem do procedimento, o autor coloca-o sob o signo do embuste¹², polemiza com o livro de Georgiana Houghton – **Chronicle of the photographs of spiritual beings and phenomena invisible to the material eye** [Crônica das fotografias de seres espirituais e fenômenos invisíveis para o olho material, 1882] e ensina aos leitores várias maneiras de preparar imagens fantasmáticas, entre as quais duplas exposições e uso de substâncias fluorescentes.

Com tal atitude, Woodbury acaba por demonstrar que o “valeur d’**authentification**” da imagem técnica podia ser colocado a serviço do “valeur de **révélation**”, ou seja, da ficcionalização extrema de suas possibilidades (DIDI-HUBERMAN, 1993, p. 75)¹³. A desconfiança de diversos autores de manuais em relação a essa prática encontra eco num filme de Georges Méliès, **Le portrait spirite** [O retrato espírita, 1903].

¹¹“vaga figura branca de uma senhora pairando aparentemente sobre o modelo desavisado”. A descrição da “descoberta” da fotografia espírita evidencia que Woodbury está se referindo ao autorretrato de William H. Mumler, no qual aparecera a imagem de uma prima falecida há bastante tempo (1861), obtido com o método descrito por ele.

¹²A ideia da fotografia espírita como farsa é também denunciada por E. Ogonowski e Violette no livro **La photographie amusante** (Paris: Société Générale d’Éditions, 1894, p. 1-17). Em **La photographie récréative e fantaisiste** (Paris: Charles Mendel Éditeur, 1904, p. 127-130), Charles Chaplot ensina alguns truques para obter fotografias espíritas.

¹³“valor de autenticação”; “valor de revelação”.

O cineasta, que assistira em Londres (1874-1875) às apresentações de David Devant, famoso por dar vida a retratos femininos em tamanho natural, usa esse truque como ponto de partida de seu curta-metragem (EZRA, 2000, p. 8). O filme começa com dois cartazes (em francês e em inglês) nos quais se lê: “Photographie spirite. Effet de fondu obtenu sans fond noir. Grande nouveauté”/“Spiritualistic photo. Dissolving effect obtained without black background. Great novelty”¹⁴. A breve ação desenvolve-se num palco no qual o “fotógrafo” (o próprio diretor) prepara uma tela emoldurada para a qual transpõe o corpo de uma mulher real como esboço e como desenho completo. Feita a experiência, remove a tela da moldura, sacode-a e devolve à representação sua corporeidade original¹⁵.

¹⁴“Fotografia espírita. Efeito de dissolvência obtido sem fundo preto. Grande novidade”.

¹⁵Méliès utiliza fotomontagens em alguns de seus filmes. Recorre, por exemplo, à exposição múltipla em **Le portrait mystérieux** [O retrato misterioso, 1899], no qual interage com a própria imagem fotográfica, e em **L’homme à la tête de caoutchouc** [O homem com a cabeça de borracha, 1901]. Para obter um efeito inusitado nesta obra, o diretor sobrepõe a película do cenário e a da cabeça e cria uma animação da segunda com um jogo de aproximação e distanciamento da câmera. Além disso, serve-se do princípio da fotomontagem para construir boa parte dos cenários de **Le voyage dans la lune** [Viagem à lua, 1902]. É também possível que Ferdinand Zecca tenha utilizado uma dupla exposição em **À la conquête de l’air** [À conquista do ar, 1901], no qual aparece voando sobre Belleville a bordo de uma estranha máquina voadora, **Fend-l’air** [Corta o ar].



Experiências profissionais

O fato de os processos de manipulação integrarem o vasto campo das diversões e dos truques fotográficos não deve fazer perder de vista as experiências levadas a cabo por profissionais, que se valem da montagem para contornar problemas técnicos e para conferir a suas composições o estatuto de representações artísticas. A chapa de colódio úmido não permitia fotografar ao mesmo tempo uma paisagem e um céu porque o azul se imprimia mais rapidamente, contaminando as outras cores: isso explica, por exemplo, o uso da impressão composta nas paisagens executadas por Gustave Le Gray e Camille Silvy na década de 1850. Le Gray, que divulga o método inventado por Hippolyte Bayard, notabiliza-se pelas paisagens marítimas com céus nublados (Toulon, 1855; porto de Le Havre, 1856; litoral da região de Sète, c. 1857). O menos conhecido Silvy é lembrado por Walter Benjamin (1997, p. 695) que, num apontamento sobre fotomontagem, associa a prática com a tentativa de preservar o “caractère pittoresque”¹⁶ das paisagens. O fotógrafo, que se destaca sobretudo como retratista¹⁷, lançava mão, às vezes, de um processo misto, no qual combinava a captura fotográfica com intervenções manuais. É o que demonstra uma de suas obras mais famosas, **Scène de fleuve [Cena de rio, 1858]**, na qual o negativo

correspondente ao céu e às árvores refletidas na água foi pintado à mão (S. A.1).

Outro obstáculo, que levou Rejlander e Robinson a trabalhar com a combinação de múltiplos negativos, estava nas lentes fixas, incapazes de proporcionar a nitidez de imagem buscada por ambos. Autores das duas fotomontagens mais célebres da história da nova imagem – **The two ways of life [Os dois caminhos da vida, 1857]** e **Fading away [Os últimos instantes, 1858]** –, Rejlander e Robinson recebem críticas pesadas e até mesmo censuras. Rejlander, que via na fotografia um artefato capaz de ombrear com a pintura e que defendia a liberdade de escolha temática para o fotógrafo, é criticado por ter elaborado um tema alegórico (o confronto entre Vício e Virtude) e por apresentar nus realistas. Robinson, por sua vez, é reprovado pelo “sentimento mórbido” que emanava de sua composição. Esta é considerada de mau gosto por representar uma cena tão dolorosa, interpretada literalmente por boa parte do público (FABRIS, 2011, p. 22-23, 25; BAÑUELOS CAPISTRÁN, 2008, P. 52).

As críticas feitas a ambos demonstram a um só tempo o preconceito de boa parte da crítica em relação à fotografia e sua percepção corriqueira como uma representação fidedigna do real. O trabalho de manipulação inerente à montagem fotográfica, produto claramente artificial, põe em xeque essa crença, ao demonstrar as possibilidades expressivas da imagem técnica quando devidamente concebida e elaborada. Embora, em 1859, se declare

¹⁶“caráter pitoresco”.

¹⁷Silvy aplica o princípio da fotomontagem também aos retratos, como demonstra **Adelina Patti in costume for six different roles [Adelina Patti em costume de cena para seis diferentes papéis, c. 1861]**.



“cansado de la fotografía para el público, particularmente de las fotos de composición” (BAÑUELOS CAPISTRÁN, 2008, p. 52)¹⁸, Rejlander continua a realizar “quadros fotográficos”, nos quais aborda temas religiosos e bíblicos (**Judith and Holofernes/Judite e Holofernes**, 1857; **Head of St. John the Baptist in a charger/Cabeça de São João Batista numa bandeja**, 1858; **Photomontage of a man with vest and St. Peter’s Basilica/Fotomontagem de um homem de túnica e basílica de São Pedro**, 1860), a questão erótica (**The bachelor’s dream/O sonho do solteiro**, c. 1860) e a problemática de uma temporalidade não linear (**Hard times/Tempos difíceis**, c. 1860). Se Bañuelos Capistrán (2008, p. 51) detecta em **Tempos difíceis (Figura 2)**, **Cabeça de São João Batista numa bandeja** e **O sonho do solteiro** “el antecedente de un incipiente espíritu surrealista”¹⁹, Jordan Bear (2012, p. 89) propõe ver em **Judite e Holofernes** uma metáfora não só da fotografia, concebida como “something else beyond the simple tracing of reality”, mas do próprio processo de montagem, já que a jovem é “a composer whose cuts come at the point of a sword”²⁰.

Rejlander aplica o princípio da montagem também a alguns retratos realizados em 1860, nos quais trabalha com

a combinação de dois ou mais negativos: **The cup that cheers [A xícara que anima]**, **Pensive young girl posing on a box [Garota pensativa posando sobre uma caixa]**, **Young girl standing by table with daguerrotype [Menina perto de uma mesa com daguerreótipo]** (FERNANDES, 2012, p. 44-45). Sua fama como retratista leva Charles Darwin a convidá-lo a realizar algumas ilustrações para **The expression of the emotions in man and animals [A expressão das emoções no homem e nos animais]**, 1872²¹. Rejlander opta por dois tipos de imagens – fotografias diretas e simulações de determinados sentimentos –, chegando a ser modelo de algumas imagens

²¹Além de realizar quatro fotografias para a Prancha I, Rejlander participa do livro com imagens inseridas nas Pranchas II (figuras 4, 5, 6 e 7), III (figuras 1 e 3), IV (figura 1), V (as três figuras), VI (figuras 2, 3 e 4) e VII (figura 1). O desenho do cachorro observando um gato sobre uma mesa (figura 4) foi feito a partir de uma fotografia sua. Darwin faz algumas observações sobre as imagens que ilustram o livro. A figura 5 da Prancha II fora vista por ele numa vitrine e só depois o cientista descobriu sua autoria. Uma fotografia do mesmo garoto num “momento de placidez” (figura 4) é igualmente aproveitada no livro, assim como as figuras 6 e 7 que permitem confirmar o fenômeno da depressão dos cantos da boca durante o choro. Darwin demonstra um interesse particular pela figura 6, “feita no momento certo”, quando o garoto, que levava uma bofetada, parou de chorar. A figura 1 da prancha IV é uma encomenda expressa do cientista: mostra uma senhora que, “por vezes, involuntariamente exhibe um dos caninos, e que também consegue fazê-lo intencionalmente com peculiar clareza”, para expressar ironia ou provocação. A figura 1 da Prancha V é relativa a uma expressão de desdém: a jovem de olhos fechados “supostamente estaria rasgando a foto de um namorado desprezado” (DARWIN, 2000, p. 48, 171, 180-181, 190, 232, 238).

¹⁸“cansado da fotografia para o público, particularmente das composições”.

¹⁹“o antecedente de um incipiente espírito surrealista”.

²⁰“algo além da simples cópia da realidade”; “uma compositora, cujos cortes vêm na ponta de uma espada”.



dedicadas a expressões de nojo, desamparo e medo²². Não consegue convencer o cientista a aproveitar a montagem **The toothache** [**A dor de dente**, 1871], resultado da combinação de dois negativos, um para o menino com a mão no rosto, outro para as crianças que o observam com atenção (PRODGER, 2009, p. 158, 168-169).

Na década de 1870, o fotógrafo realiza dois autorretratos também baseados no princípio da montagem de negativos. **Rejlander the artist introduces Rejlander the volunteer** [**Rejlander o artista apresenta Rejlander o voluntário**, c. 1871] mantém relações com o projeto para o livro de Darwin: a fotografia **Mental distress** [**Sofrimento mental**, c. 1871], que aparece no cavalete, foi concebida para a publicação ao lado de outras imagens de crianças chorosas²³. Conhecida também como **Ginx's baby** [**O bebê de Ginx**]²⁴, a fotografia obtém um grande sucesso comercial e é divulgada sob

a forma de cartão-de-visita e gabinete. Além disso, o negativo original é ampliado e transformado num desenho colorido, que é refotografado para ter a aparência de uma imagem fotográfica (S.A.2). Sua presença no autorretrato pode ser vista como um símbolo do sucesso alcançado pelo fotógrafo, que não hesita em proclamar-se artista, como indicam o título e a escolha do cavalete como suporte expositivo. Se bem que Rejlander gostasse de assumir outras personalidades, sua segunda persona corresponde a um dado biográfico: ele era membro do Corpo de Artistas Voluntários do Rifle e da Primeira Companhia Voluntária. A imagem da criança é usada ainda numa montagem um tanto insólita intitulada **Ginx's baby & Co.** [**O bebê de Ginx & Cia.**, 1871-1872] (**Figura 3**). Também conhecida como **Tears of laughter** [**As lágrimas do riso**], a composição mostra o fotógrafo sentado ao lado do cavalete com a fotografia do menino e imitando sua expressão. A diferença entre as duas poses encontra uma explicação no verso da fotografia original conservada no Arquivo Darwin da Universidade de Cambridge. Nele, Rejlander anotou a seguinte observação: “Fun, only. There I laughed! Ha! Ha! Ha! Violently. – In the other I cried – e, e, e, e... Yet how similar the expression” (TURNER, 2005)²⁵.

²²Darwin (2000, p. 241, 247-248) dá mostras de apreciar as simulações do fotógrafo. A expressão de nojo é simulada por ele “com algum sucesso” (Prancha V, figuras 2 e 3). Ao comentar as figuras 3 e 4 da Prancha VI, o autor assevera que “o sr. Rejlander foi bem-sucedido em obter o efeito de encolher os ombros”.

²³As imagens da Prancha I de autoria de Rejlander correspondem aos números 1, 3, 4 e 6. As de número 2 e 5 são do fotógrafo alemão Kindermann. De acordo com Darwin (2000, p. 352), a figura 6 foi escolhida “para ilustrar um choro moderado numa criança mais velha”.

²⁴O título popular da imagem inspira-se no livro homônimo, publicado anonimamente em 1871. Nele, John Edward Jenkins faz uma sátira das leis sociais inglesas e das associações assistenciais. Entregue a uma dessas entidades, o filho de Ginx torna-se ladrão e se suicida na mesma ponte da qual o pai pensara em atirá-lo logo após o nascimento.

²⁵“Apenas diversão. Aqui eu ri! Ah! Ah! Ah! Intensamente. Na outra, chorei – eh! eh! eh! eh!... No entanto, como a expressão é parecida”.



Figura 2

Tempos difíceis, Oscar Gustav Rejlander, c. 1860

Partidário de uma concepção artística próxima das regras acadêmicas, alicerçada em leis imutáveis – equilíbrio, contraste, unidade, repetição, repouso e harmonia –, Robinson não hesita em aplicá-la às composições fotográficas. Suas “impressões compostas”, que deveriam responder aos conceitos formais da pintura, têm como ponto de partida um esboço desenhado da composição final; as imagens das figuras humanas e da paisagem são em seguidas trabalhadas fotograficamente de maneira individual e finalmente integradas no resultado final. Interessado em conseguir efeitos pictóricos, Robinson acredita ser

necessário “evitar o mesquinho, o simples e o feio” (FABRIS, 2011, p. 27) e buscar temas elevados, corrigindo o que não era pitoresco. Do mesmo modo que Rejlander, dirige as poses dos modelos para conseguir as expressões desejadas, mas vai além dele na abordagem cênica do espaço, chegando a construir cenários e a preparar uma iluminação artificial, próxima da fotografia cinematográfica. Se exemplos dessa atitude estão presentes em **When day’s work is done [Quando o trabalho do dia está terminado, 1877]** e **Dawn and sunset [Aurora e crepúsculo, 1885]** (FERNANDES, 2012, p. 53-55), é evidente que Robinson estende sua



concepção pictórica tanto às composições que tratam de temas mais corriqueiros (**A holiday in the woods/Um feriado no bosque**, 1860 (**Figura 4**); **Figures in the landscape/Figuras na paisagem**, 1880; **Walking/Caminhando**, 1887), quanto as que representam situações mais idealizadas (**The lady of Shalott/A senhora de Shalott**, 1861; **Sleep/Sono**, 1867). Numa composição como **Nor' Easter [Páscoa no Norte**, 1890], usa o mesmo procedimento de Le Gray e Silvy logo no

momento em que o uso de diferentes negativos para representar um céu nublado e a paisagem correspondente sofria sérios ataques dos detratores das fotografias compostas. Robinson utiliza na obra dois negativos – um para a praia e os barcos, outro para o céu e o mar – para conferir um aspecto melancólico à composição graças à exploração dos dramáticos efeitos atmosféricos (SCHARF, 1979, p. 116-117; FERNANDES, 2012, p. 47).



Figura 3

O bebê de Ginx & Cia., Oscar Gustav Rejlander,
1871-1872

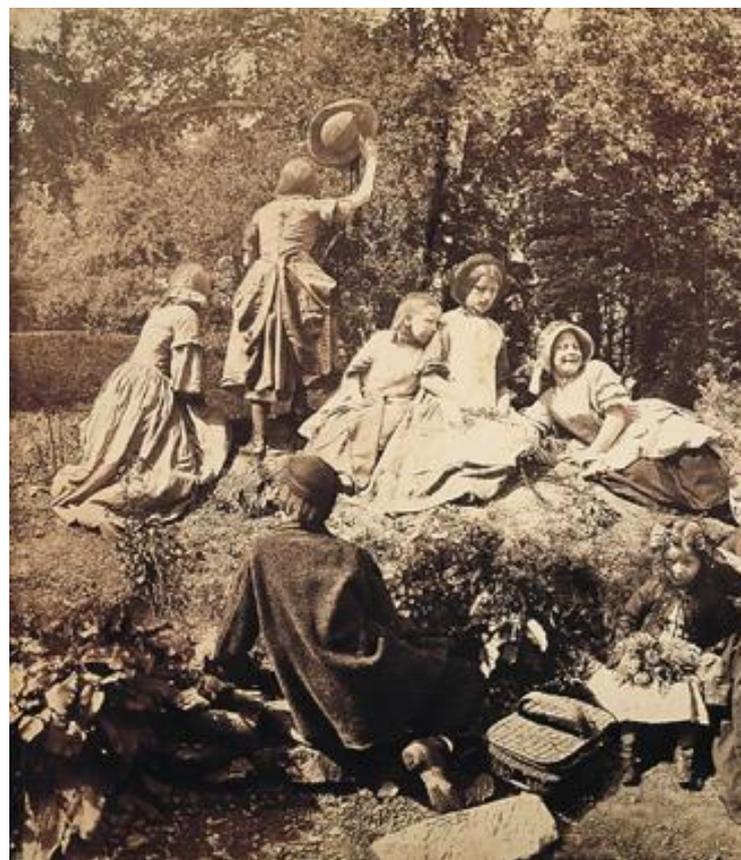


Figura 4

Um feriado no bosque, Henry Peach Robinson,
1860



As diversões fotográficas

Enquanto Robinson dialoga com os pintores pré-rafaelitas, com os quais compartilha, em diversos momentos, certa falta de unidade formal e a ausência de efeitos de luz em volta de tons e cores contrastantes (SCHARF, 1979, p. 112), Rejlander demonstra estar próximo de diversas soluções exploradas pelas diversões fotográficas. A moda dos retratos em que modelos acéfalos seguram a própria cabeça nas mãos ou na ponta de uma bengala no ambiente artificial do estúdio fotográfico e as “receitas” para conseguir esse tipo de imagens divulgadas pelos manuais populares não deixam de ter parentesco com composições como **Judite e Holofernes** e **A cabeça de São João Batista numa bandeja**. Inspirada na longa tradição pictórica da heroína bíblica, a encenação de Judite concebida por Rejlander ecoa em diversas produções do período vitoriano, que mostram cenas de execução, nas quais a faca, o facão ou a espada são elementos determinantes da representação.

Em alguns momentos, o motivo da cabeça decapitada assume aspectos inusitados, como mostram duas composições de autoria de Zacharie-Jean-Baptiste de Torbéchet. Na primeira, ele se representa como um malabarista executando um número com sete cabeças suas em diferentes poses (**Le jongleur/O malabarista**, 1860); na segunda, intitulada **Autoportrait [Autorretrato]**, 1860], a concepção é mais complexa, pois o fotógrafo utiliza um retrato duplo, criando

uma cena em que seu eu de corpo inteiro segurando a própria cabeça na mão interage com o outro eu refletido num espelho. A fantasia dos autores desse tipo de retrato, muitos dos quais anônimos, parece não conhecer limites. O poder patriarcal parece aglutinar-se na imagem do casal de idosos em que o marido segura a cabeça da esposa na mão. Uma visão jocosa do serviço militar caracteriza um insólito retrato de grupo. Um ar de melancolia insinua-se na fotografia de estúdio que retrata uma menina decapitada, cuja cabeça jaz no chão. Do estúdio de Carl von Godde provém um retrato duplo bastante teatral: uma mulher de pé segura na mão a própria cabeça, que foi cortada de seu duplo sentado. O estúdio Maujean et Léopold Dubois propõe uma composição excêntrica: uma cabeça de idoso encimando um corpo de cachorro.

Um leitor da revista **La Nature**, R. Riccart, publica nela algumas experiências feitas com fundo preto, acolhidas por sua “composition originale” (G.M., 1893, p. 132)²⁶: **Le décapité [O decapitado]**, **La tête dans une brouette [A cabeça num carrinho de mão]** e **La tête sciée [A cabeça serrada]**. Outras imagens de Riccart divulgadas na mesma ocasião dialogam com **A cabeça de São João Batista numa bandeja**. Tanto **Autre genre de décapité [Outro tipo de decapitado]** quanto **La tête sur un plat [A cabeça num prato]** conferem um sentido gastronômico ao episódio

²⁶“composição original”.



religioso²⁷. O mesmo acontece com uma ilustração do manual de Hopkins, na qual um homem se horroriza com a iguaria que está prestes a ser servida. Uma fotografia de autor anônimo, que representa uma mão segurando um prato com uma cabeça de cartola, poderia ser vista como uma versão jocosa da composição de Rejlander. Uma das propostas mais surpreendentes parece ser o de outro profissional anônimo, que concebeu a imagem de uma mulher sentada sobre a qual paira a própria cabeça girando numa bandeja circular.

Rejlander o artista apresenta Rejlander o voluntário e O bebê de Ginx & Cia. permitem estabelecer outro elo entre suas composições e as de fotógrafos que o antecederam e o sucederam na elaboração de retratos duplos. Modalidade que começa a ser divulgada na década de 1850, o retrato duplo ou múltiplo representa um jogo com a ideia tradicional do gênero, já que reforça a teatralização inerente a ele com a multiplicação dos eus que se oferecem à objetiva. Pessoa e personagem convivem na mesma superfície, gerando um jogo de espelhos peculiar, marcado frequentemente pelo desassossego perante a ideia de identidade. Não se pode esquecer que o tema do duplo terá uma presença determinante na literatura do século XIX, como comprovam os exemplos do conto **William Wilson** (1838), de Edgar Allan Poe, e os romances **The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde** [O médico e o monstro, 1885], de Robert Louis

²⁷As experiências de Riccart foram posteriormente divulgadas nos livros de Woodbury e Hopkins.

Stevenson, e **The picture of Dorian Gray** [O retrato de Dorian Gray, 1890], de Oscar Wilde. Ogonowski et Violette (1894, p. 18-19), que denominam essa modalidade de “cartes siamoises”, afirmam que ela provém dos Estados Unidos, “pays des grandes entreprises et des conceptions grotesques”²⁸.

Se os estúdios fotográficos oferecem essa modalidade a seus clientes como um elemento diferencial, atraindo tanto o público burguês quanto o casal imperial brasileiro²⁹, sua prática fornece alguns exemplos bastante intrigantes na mão de alguns fotógrafos, que evitam ou renovam o esquema pessoa/mesinha/duplo. De Torbéchet distingue-se, por exemplo, com **L'artiste** [O artista, c. 1860], no qual se autorrepresenta oito vezes. A observação de André Rouillé de que na composição se “misturam humor, megalomania e a afirmação de que o fotógrafo é um artista, assim como o pintor e o escultor” (BALADY, 2012, p. 138) permite confirmar a ideia de que Rejlander buscava uma percepção semelhante para o próprio

²⁸“cartões siameses”; “país dos grandes empreendimentos e das concepções grotescas”. O nome utilizado pelos autores remete aos gêmeos Chang e Eng Bunker, nascidos no Sião em 1811. Filhos de pais chineses, nasceram colados pelo tórax e, depois de serem levados para os Estados Unidos (1829), se exibiram em **freak shows** durante dez anos (1839-1849) e no Museu Americano de Barnum (1860). Depois de 1849, continuaram a exibir-se esporadicamente, tendo realizado uma turnê na Grã Bretanha em 1868.

²⁹Realizados por volta de 1867 no estúdio fotográfico Carneiro & Gaspar, os retratos são conhecidos pelos seguintes títulos: **D. Pedro conversando consigo mesmo** e **A imperatriz Teresa Cristina observando a si mesma**.



trabalho no autorretrato múltiplo de 1870. Experiências com autorretratos duplos são também realizadas pelo principal fotógrafo de Estrasburgo, Charles David Winter. Por volta de 1860, ele é protagonista do **Autoportrait double** [Autorretrato duplo], no qual encena um cumprimento ao próprio duplo. Quem mais se dedica a essa modalidade de fotografia é, sem dúvida, Henri Roger, um fotógrafo experimental que, na década de 1890, mobiliza os conceitos de “bilocação” (1892) e “trilocação” (1893). Sob o signo da bilocação, Roger se autorretrata das mais diversas maneiras: lendo, servindo uma bebida, queimando um jornal, acendendo um cigarro, por exemplo.

Membros da família são envolvidos nas encenações: a esposa (s. d.), o irmão Ernest (1893) e os filhos (1918). Fazem também parte da bilocação a experiência com a própria cabeça num prato (1892) e a com a miniaturização do duplo (1892), que será replicada, sob o título de **La réduction** [A redução], por Riccart e divulgada no artigo de **La Nature** publicado em fins de janeiro de 1893. As experiências com a trilocação são menos frequentes, abarcando a composição em que Roger observa seus duplos jogando damas (1893), outras em que está lendo em três posições ou falando consigo mesmo (1893) e outra ainda em que aparece fardado de oficial e soldado e em trajes civis (1895).



Figura 5

O visconde Lumley, o conde de Scarbrough e o Sr. G. Thompson, Lady Constance Sachville-West, 1867



Se Roger e Riccart recorrem à miniaturização para obter um efeito bizarro, outros cultores das diversões fotográficas operam no sentido contrário: lançam mão de desproporções corporais para criar retratos cômicos e caricaturais. É o caso de uma composição de Lady Constance Sackville-West, **Viscount Lumley, the Earl of Scarbrough and Mr. G. Thompson** [O visconde Lumley, o conde de Scarbrough e o Sr. G. Thompson, 1867]. Fusão de desenho e fotografia, a imagem apresenta um aspecto inusitado em virtude das desproporções exibidas pelos três retratados. A sensação de estranhamento torna-se mais aguda quando da carruagem se passa para a figura posicionada no chão, já que esta dá a impressão de ser uma miniatura quando comparada com o tamanho dos outros dois personagens (**Figura 5**). Esse tipo de recurso é também utilizado em cartões-postais satíricos, como aquele produzido na Alemanha por volta de 1902, que representa um corpo de criança com cabeça de adulto cercado de penicos.

Ao adentrar o século XX, esse tipo de retrato é usado na imprensa e na publicidade. A fotomontagem **Álbum de família**, publicada pela revista brasileira **O**

Malho em novembro de 1938, gera um efeito de estranhamento ao dotar o poeta Jorge de Lima e quatro políticos e jornalistas (o conde Ernesto Pereira Carneiro, Átila Soares, Heitor Beltrão e Lauro Passos) de corpos infantis e de cabeças adultas. O estranhamento atinge o clímax no retrato de Beltrão, “tão travesso, que ali o vemos fugido de casa, para o banho de mar”, representado como um bebê cabeçudo usando óculos. As legendas, que situam as imagens no passado, ora são informativas – Jorge de Lima é um “aluno exemplar” do Colégio São Jorge de Maceió; Átila Soares posa aos oito anos para a revista **O Tico-Tico** –, ora produzem um efeito irônico – Pereira Carneiro já era “galante e aristocrata” na infância; Passos “não deixava em paz as galinhas do vizinho” (S. A.3, 1938, p. 27). Uma marca de cigarros da República Democrática Alemã, **Turf**, lança em 1949 um conjunto de cinquenta cartões com retratos cômicos de estrelas e astros de Hollywood. Combinação de desenho e fotografia, os cartões, que se caracterizam por uma cabeça gigantesca em cima de um corpo franzino, associam os retratados com um de seus papéis mais emblemáticos (**Figura 6**).





Figura 6
Astros cinematográficos famosos, 1949

O campo das diversões fotográficas espalha-se em diversas direções, abarcando um produto de massa como os cartões-postais. A produção de fotomontagens para fins turísticos, sentimentais, bizarros, cômicos, lúdicos e eróticos não esgota as possibilidades de divulgação dessa modalidade de imagens. No começo do século XX é produzida na França uma série de cartões-postais, alguns dos quais com o uso da fotomontagem, que se destacam pela peculiaridade da temática abordada e pela personalidade de seu autor. Trata-se da série satírica **Le curé [O cura]**, produzida pelo abade Noé Chabot entre 1908 e o período que abarca a Primeira Guerra Mundial, cujo espírito anticlerical se manifesta em encenações chistosas, em manipulações no negativo e na imagem e em fotomontagens. Caracterizadas pela

fusão de elementos gráficos e fotográficos, as fotomontagens têm seu ponto de partida nas revistas anticlericais **Les Corbeaux**³⁰ e **La Calotte**³¹, num exemplar de **L'Assiette au Beurre**³² e nos desenhos de Gaba, um artista da pequena Périgueux, onde residia Chabot. Em geral, este insere a própria imagem no desenho satírico e modifica

³⁰Fundada pelo livre pensador e anticlerical belga Didier Dubucq, circula entre 1904 e 1909. O boicote sofrido na Bélgica pelo tom crítico da publicação leva Dubucq a refundá-la em Paris em maio de 1905. O processo por ultraje aos bons costumes sofrido em janeiro de 1909 marca o início de seu declínio e o fechamento definitivo em fins do mesmo ano.

³¹Fundada por Louis Grenêche em 1906, é publicada até 1911. Seus traços característicos são desenhos satíricos anticlericais, que ocupam metade das páginas semanais, e a divulgação de canções, piadas e artigos que defendem as ideias racionalistas e denunciam o clericalismo e seus crimes.

³²Revista humorística e artística fundada em 1901 e alinhada com os princípios socialistas e anarquistas.



títulos e legendas. Numa das fotomontagens assinada por Gaba, Chabot brinda com Aristide Briand, o autor da lei sobre a separação entre Igreja e Estado, aprovada em 1905 (DOIZY, 2010).

Vanguardas e recreações fotográficas

Durante a Primeira Guerra Mundial, os processos de montagem fotográfica são amplamente utilizados na produção de cartões-postais patrióticos e alegóricos, nos quais é frequente a adaptação de motivos recorrentes na **Belle Époque** às circunstâncias do momento (a margarida cujas pétalas são feitas de cartuchos de balas, os “arcimboldescos”³³ carregando símbolos de ferocidade e morte, a viagem à lua feita em obuses etc.). Ao constatar que a Primeira Guerra Mundial popularizou as diversões fotográficas de caráter lúdico e a fotomontagem em particular, Bruno de Perthuis questiona a evocação de Hannah Höch relativa à descoberta da técnica no âmbito do dadaísmo de Berlim³⁴. A seu ver, a imagem que deslança o processo em Raoul Hausmann tinha uma estrutura bem simples se comparada com composições bem mais elaboradas que estavam em circulação desde o começo do século XX. A partir dessa afirmação, o autor empenha-se em demonstrar a antecedência de muitas

fotomontagens populares sobre as pesquisas dos artistas de vanguarda, para os quais podem ter servido de fonte de inspiração. Os exemplos não faltam: os fotobustos divulgados por Bergeret na série de cartões-postais intitulada **Les cinq sens [Os cinco sentidos, 1909]** são retomados por Johannes Theodor Baargeld, Erwin Blumenfeld e Man Ray³⁵; o motivo da mulher saindo de um sapato ecoa no **Tableau rastadada [Quadro rastadada, 1920]**, de Francis Picabia; as cartas de baralho que Léopold Reutlinger realiza com personalidades do mundo do espetáculo de acordo com o modelo ponta-cabeça³⁶ (1905-1906) não estão distantes da colagem fotográfica de Meret Oppenheim como dama de paus concebida por Ray em 1934³⁷; as repetições rítmicas

³⁵No caso de Baargeld pode ser lembrado **Typische Vertikalklitterung als Darstellung des Dada Baargeld [Típico amálgama vertical como representação do dadaísta Baargeld, 1920]**. De Ray, o autor destaca **Lee Miller dans “Le sang d’un poète” [Lee Miller em “O sangue de um poeta”, 1930]**. Trata-se de uma imagem tomada durante a filmagem da obra de Jean Cocteau, no qual Miller interpreta o papel de uma estátua sem braços que adquire vida. Em algumas tomadas, a personagem parece um fotobusto vivo. Em 1925, Ray havia explorado explicitamente esse tipo de imagem na composição **Photo-buste [Fotobusto]**, em que uma cabeça feminina é aposta a um busto de gesso com os braços e as pernas decepados.

³⁶As duas versões do **Doppelporträt: Hausmann-Baader [Duplo retrato: Hausmann-Baader, c.1919-1920]**, de Hausmann, mobilizam esse mesmo princípio, apesar da presença de dois modelos.

³⁷Ray realiza outras cartas de baralho com o princípio da montagem: **Portrait de Nusch Éluard en dame de trèfle [Retrato de Nusch Éluard como dama de paus, 1935]**, além das efígies de Lisa Deharme como dama de espadas (c. 1935) e

³³Muito populares entre 1905 e 1910, os cartões arcimboldescos inspiram-se nos retratos compósitos do pintor maneirista Giuseppe Arcimboldo. Trata-se, em geral, de cartões desenhados, mas alguns se baseiam em fotomontagens.

³⁴Para dados ulteriores sobre a questão, ver: FABRIS, 2011, p. 127-130.



de um mesmo personagem propostas por Reutlinger (c. 1905) antecipam as do russo Gustav Klucis; o princípio dos cartões arcimboldescos é retomado por John Heartfield em **Das Gesicht des Fascismus [O rosto do fascismo, 1928]** e René Magritte em **La gâcheuse [A desmancha-prazeres, 1935]** (PERTHUIS, 2009, p.22-33)³⁸.

A essa listagem podem ser acrescentadas outras composições de aspecto paradoxal e profundamente inventivo: os retratos fantasmáticos transpostos para os cartões-postais com o objetivo de criar miragens dos seres amados; o cartão-mosaico, inventado por André Disdéri (1863), que se serve dele para criar uma visão fragmentária, que parece antecipar o surrealismo em **Les jambes de l'Opéra [As pernas da Ópera,**

1864]³⁹; os retratos sobrepostos a motivos vegetais e florais, definidos “criações pré-surrealistas” por Michel Frizot (1987, s.p.). As ponderações de Perthuis e Frizot permitem esclarecer um dado importante na análise das relações entre fotomontagem e arte moderna. Os pioneiros da fotomontagem afastam-se da imagem “concreta, definida e documental” para produzir uma espécie de paradoxo. Profundos conhecedores do ofício, lançam mão de procedimentos puramente fotográficos para obter imagens fotográficas, que não se pareçam com uma fotografia, e sim com um quadro. Se, em virtude das idiossincrasias do meio escolhido, não puderam integrar-se na plástica pictórica (BAÑUELOS CAPISTRÁN, 2008, p. 40), isso não significa que suas composições tenham servido de exemplo para as vanguardas do século XX. Estas inspiram-se, ao contrário, no exemplo das fotomontagens recreativas ou inusitadas em virtude da transgressão das normas convencionais de representação e da tomada de posição contra a ideia clássica de retrato. De acordo com Clément Chéroux (1998, s. p.), a vanguarda interessa-se por tais produções de maneira peculiar, já que elas lhe permitem questionar as regras da fotografia clássica e sua maneira de representar o real.

Valentine Hugo como dama de ouros (SLUSHER, 2013, p. 244, 407; CHÉROUX et STOURDZÉ, 1999, p. 43).

³⁸Alguns exemplos de montagem que podem ter inspirado os artistas de vanguarda já haviam sido destacados por Chéroux e Stourdézé (1999, p. 40, 42-43). Ao lembrar as “rupturas plásticas da montagem”, os autores propõem dois paralelos visuais: os fotobustos de Terie (c. 1890), de Bergeret e de Ray (1925); o motivo da projeção de uma imagem numa lente, comum a um cartão-postal de c. 1905 e ao retrato **Osip Brik** (1924), de Aleksandr Ródtchenko. Outro exemplo de paralelo reside nas “incongruências da dupla exposição”, nas quais se encontram **Le soldat phénomène [O soldado-fenômeno, 1906]**, de Charles Bouchier, **Face/profil [Frente/perfil, s. d.]**, de Dora Maar, e **Composition [Composição, 1929]**, de Maurice Tabard. Uma terceira aproximação apenas visual estabelece um elo entre o cartão-postal dedicado a La Belle Otero (c. 1905), que representa a cantora e dançarina como uma dama de espadas, e **Lise Deharme**, de Ray.

³⁹Agrupando imagens realizadas no estúdio, Disdéri aplica o princípio do cartão-mosaico ao retrato e tem como resultado um amplo panorama do Segundo Império. No âmbito dessa produção, podem ser lembradas as composições dedicadas à família imperial, às celebridades femininas, aos grandes homens do século XIX, aos autores e compositores, a ministros, almirantes etc.



O autor lembra que László Moholy-Nagy tem a ideia de realizar fotomontagens a partir das revistas ilustradas, que Max Ernst encontra inúmeras sugestões num periódico como **La Nature**, que Höch e Salvador Dalí reconhecem sua dívida para com os cartões-postais fantasiosos. Tudo isso, no entanto, não significa que as produções recreativas e as criações da vanguarda persigam objetivos semelhantes. Enquanto as primeiras são “une caricature du modèle (le photographe)”, as segundas são “une satire du médium lui-même (la photographie)”⁴⁰.

O argumento de Chéroux é bastante parcial, pois não leva em conta o que as “mentiras da fotografia” produziram no campo das artes visuais. No caso de dadaístas e surrealistas, o exemplo da fotomontagem foi profundamente inspirador para pôr em xeque um conjunto de ideias sobre a arte como resultado do talento e do domínio técnico do artista; sobre o criador como um ser privilegiado; sobre o mundo artístico oficial; sobre a relação com a história da arte e a figura do mestre. Estendendo aos surrealistas as considerações de Sonia de Puineuf (2010, s. p.) sobre os dadaístas, é possível afirmar que, graças a um recurso como a fotomontagem, as figuras do artista e da obra sofrem um processo de banalização. O primeiro transforma-se num manipulador de materiais de segunda mão; a segunda é reduzida a um trivial objeto de consumo. As duas vertentes partilham outra característica apontada pela autora: o

questionamento do mito do gênio solitário, explicitado na parceria entre Heartfield e George Grosz, está igualmente presente nas produções coletivas dos surrealistas.

Se é indubitável que os surrealistas se inspiram no exemplo dos dadaístas, não se pode deixar de assinalar as diferenças existentes entre os dois empreendimentos. Agressiva e politicamente polêmica para o grupo de Berlim, a fotomontagem, como o próprio termo indica, recorre ao universo industrial; era intenção dos artistas “construir”, “reunir” e “montar” as próprias obras. Como escreve Michel Frizot (1987, s. p.), o fotomontador é “un mécanicien de l’image, qui assemble des pièces détachées pour produire un message, une oeuvre directement divulgable”⁴¹. Já os surrealistas buscam conferir um novo sentido às imagens deslocadas de seu contexto originário a fim de poetizar o real por meio de associações livres, próximas dos mecanismos do inconsciente e do sonho. As ilustrações de revistas populares e científicas e os instigantes cartões-postais da **Belle Époque** servem de ponto de partida para a criação de uma nova sintaxe visual e de formas narrativas incomuns⁴². Não raro

⁴¹“um mecânico da imagem, que reúne peças soltas para produzir uma mensagem, uma obra diretamente divulgável”.

⁴²Segundo William Ouellette, “l’art naïf et populaire de la carte postale aida les surréalistes à définir leurs théories (a “arte ingênua e popular do cartão-postal ajudou os surrealistas a definir suas teorias”), pois eles “reconnurent la mystérieuse évidence, le symbolisme inconscient de beaucoup de ces images” (“reconheceram a misteriosa evidência, o simbolismo inconsciente de muitas dessas imagens”). Os surrealistas, por sua vez,

⁴⁰“uma caricatura do modelo (o fotógrafo)”; “uma sátira do próprio meio (a fotografia)”.



surrealistas **avant la lettre**, em virtude de suas escalas bizarras e de suas aproximações fantasiosas e absurdas, tais imagens desafiavam o senso comum e o real fenomênico em nome de outro real forjado pelos processos de manipulação e montagem.

No prefácio da segunda edição de **Les récréations photographiques**, Bergeret e Drouin (1891, p. 7) definem as fotografias amadoras como “les passe-temps scientifiques les plus charmants”⁴³ e justificam o objetivo que os animara a escrever o livro: ajudar o público a sair dos caminhos já traçados. A pergunta formulada, mas não respondida – quando uma operação fotográfica se torna uma recreação? – adquire um sentido mais amplo se o segundo termo for concebido também como “recriação” (CORREIA, 2013, p. 196-199), isto é, como um exercício lúdico e transgressor, que permite remontar de outro modo o que foi anteriormente desmontado. E não é isso que fazem os artistas de vanguarda quando se valem dos processos de montagem?



contribuíram para a apreciação atual dessa produção (PERTHUIS, 2009, p. 32).

⁴³“os passatempos científicos mais agradáveis”.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames & Hudson, 1986.
- BALADY, Sonia Umburanas. **Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2012.
- BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob. **Fotomontaje**. Madrid: Cátedra, 2008.
- BEAR, Jordan. “The silent partner: agency and absence in Julia Margaret Cameron’s collaborations”. **Grey Room**, n. 48, verão 2012, p. 78-101. Disponível em: <https://www.academia.edu/15876335/_The_Silent_Partner_Agency_and_Absence_in_Julia_Margaret_Cameron_s_Collaborations>. Acesso em: 6 jul. 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1997.
- BERGERET, Albert; DROUIN, Félix. **Les récréations photographiques**. Paris: Charles Mendel Éditeur, 1891.
- CHAPLOT, Charles. **La photographie récréative e fantaisiste**. Paris: Charles Mendel Éditeur, 1904.
- CHÉROUX, Clément. “Les récréations photographiques: un répertoire de formes pour les avant-gardes”. **Études Photographiques**, n. 5, nov. 1998. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/167>>. Acesso em: 23 fev. 2019.
- CHÉROUX, Clément et STOURDZÉ, Sam. “Avant l’avant-garde: une archéologie de la modernité photographique”. In: V. A. **Vive les modernités!**: Rencontres Internationales de la Photographie – Arles. Arles: Actes Sud, 1999, p. 34-45.
- CORREIA, Maria da Luz. **Intermitências na cultura visual contemporânea: o postal ilustrado e a imagem recreativa**. Braga: Universidade do Minho; Paris: Université Paris Descartes, 2013.
- DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**; trad. Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



DIDI-HUBERMAN, Georges. “La photographie scientifique et pseudo-scientifique”. In: LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (org.). **Histoire de la photographie**. Paris: Bordas, 1993, p. 71-75.

DOIZY, Guillaume. “Les cartes postales satiriques de l’abbé Noé Chabot: quand la photographie s’inspire de la caricature dessinée et cherche son autonomie”. **Ridiculosa**, n. 17, dez. 2010. Disponível em: <www.caricaturesetcaricature.com/article-les-cartes-postales-satiriques-de-labbe-noe-chabot-quand-la-photographie-sinspire-de-la-caricature-dessinee-et-cherche-son-autonomie>. Acesso em: 11 jul. 2019.

EZRA, Elizabeth. **Georges Méliès: the birth of the auteur**. Manchester-New York: Manchester University Press, 2000.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, v. I.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FARRAND, Margaret Harker. “Composite photographs: intentions and achievements”. **Photoresearcher**, Croydon, n. 4, set. 1992, p. 4-10.

FERNANDES, Manuel Luís Bogalheiro Rocha. “A fotomontagem no século XIX: da mecânica à narratologia”. **Revista Rhêtoriké**, n. 4, maio 2012, pp. 44-45. Disponível em: <www.rhetorike.ubi.pt/o4/pdf/Rhetorike-04-03-fernandes.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2019.

FRIZOT, Michel. “Les antécédents du photomontage”. In: S. A. **Photomontages: photographie expérimentale de l’entre-deux-guerres**. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.

G. M. “Récréations photographiques – Photographies amusantes sur fond noir”. **La Nature**, Paris, ano XXI, n. 1026, 28 jan. 1893, p. 132-134.

OGONOWSKI, E. et VIOLETTE. **La photographie amusante**. Paris: Société Générale d’Éditions, 1894.

PUINEUF, Sonia de. “Manipulation dadaïste de la photographie: caricature de l’art”. **Ridiculosa**, n. 17, dez. 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/39270860/MANIPULATION_DADAÏSTE_DE_LA_PHOTOGRAPHIE_CARICATURE_DE_LART. Acesso em: 13 jul. 2019.



PERTHUIS, Bruno de. “Photomontages de la Grande Guerre”. **Gavroche**, n. 160, out.-dez. 2009, p. 22-33. Disponível em: <www.caricaturesetcaricature.com/2015/02-deces-de-bruno-de-perthuis>. Acesso em: 11 jul. 2019.

PRODGER, Phillip. **Darwin’s camera: art and photography in the theory of evolution**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

S. A.₁ “The very old debate about image manipulation”. Disponível em: <<https://luminous-landscape.com/the-very-old-debate-about-image-manipulation>>. Acesso em: 3 jul. 2019.

S. A.₂ “Ginx’s baby”. Disponível em: <collections.vam.ac.uk/item/01394071/ginxsbaby-photographs-rejlander-oscar-gustav>. Acesso em: 6 jul. 2019.

S. A.₃ “Álbum de família”. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XXXVII, n. 285, 17 nov. 1938, p. 27.

SCHARF, Aaron. **Arte e fotografia**. Torino: Einaudi, 1979.

SLUSHER, Katherine. **Man Ray: the graphic work 1914-1973**. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.

TILLIER, Bertrand. **La Commune de Paris, révolution sans images?: politique et représentations dans la France republicaine (1871-1914)**. Seyssel: Champ Vallon, 2004.

TURNER, Christopher. “Tears of laughter”. **Cabinet Magazine**, n. 17, primavera 2005. Disponível em: <www.cabinetmagazine.org/issues/17/tearslaughter.php>. Acesso em: 6 jul. 2019.

WOODBURY, Walter E. **Photographic amusements**. New York: The Photographic Times Publishing Association, 1905.

ⁱ Uma versão resumida do artigo foi apresentada no X Congresso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (Buenos Aires, CAIA, 25-27 de setembro de 2019).

ⁱⁱ Professora aposentada da ECA/USP. Pesquisa atualmente as relações entre fotografia e artes visuais na contemporaneidade. E-mail: annateresafabris@gmail.com.