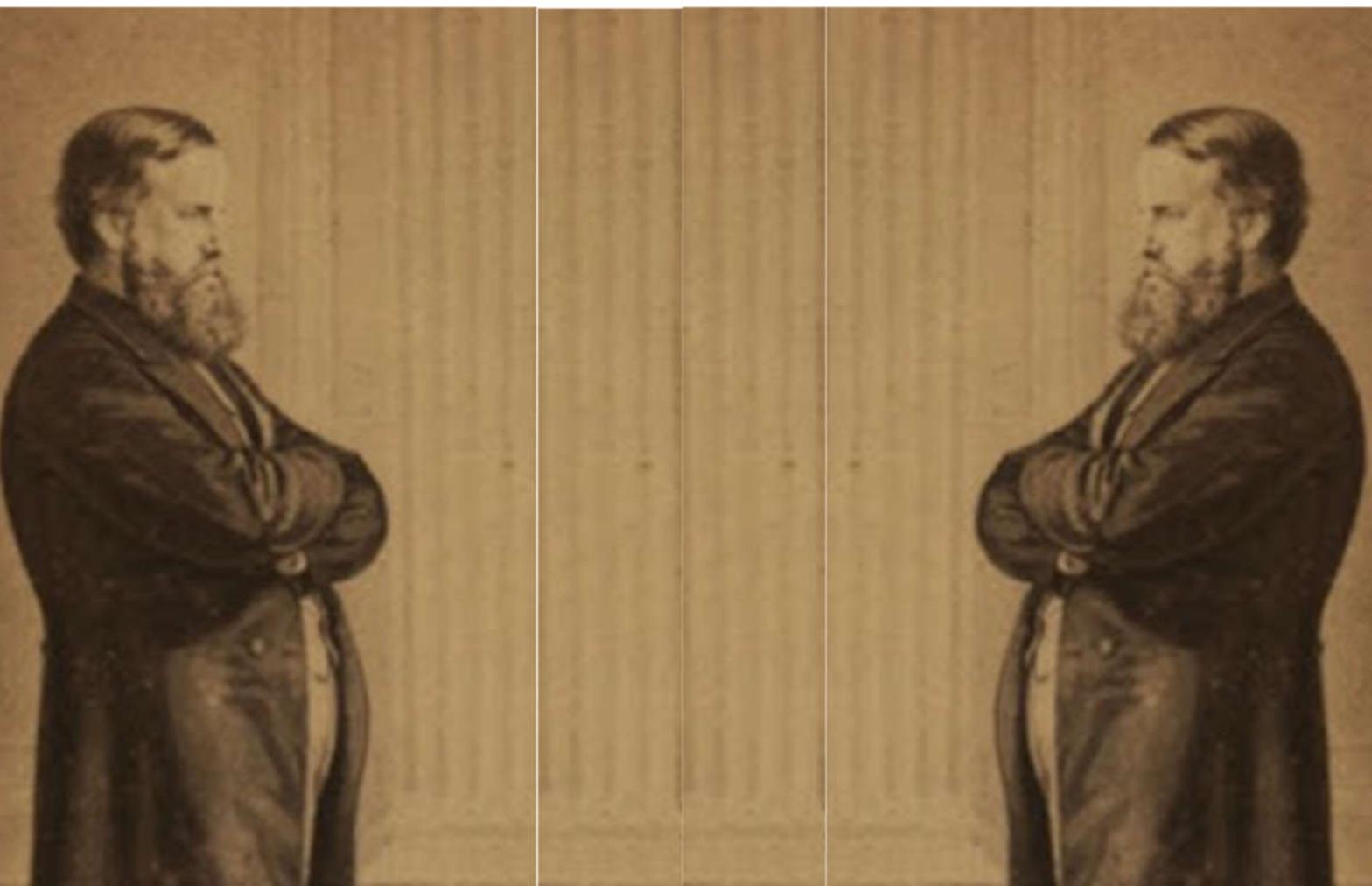


## A fotomontagem no Brasil: *uma trajetória possível*



*D. Pedro II conversando consigo mesmo. Carneiro & Gaspar, c. 1867, fotografia (montagem).*

### *Annateresa Fabris*

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora aposentada do Departamento de Artes Plásticas da USP. Autora, entre outros livros, de *A fotografia e a crise da modernidade*. Belo Horizonte: C/Arte, 2015. [annateresafabris@gmail.com](mailto:annateresafabris@gmail.com)

## A fotomontagem no Brasil: uma trajetória possível\*

Photomontage in Brazil: a possible trajectory

*Annateresa Fabris*

### RESUMO

Esta palestra aborda a utilização de processos de montagem pelos estúdios fotográficos brasileiros, que têm como resultado retratos duplos e múltiplos, retratos-mosaico, retratos sem cabeça e fotografias espíritas, entre outras. Além disso, são analisadas as singularidades de algumas fotomontagens de Valério Vieira e Gilberto Rossi e o uso de processos de montagem na produção de cartões-postais nas primeiras décadas do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotomontagem; Valério Vieira; Gilberto Rossi.

### ABSTRACT

*This lecture examines the use of photomontage procedures by the Brazilian photographic studios and their results: double and multiple portraits, mosaic-portraits, headless portraits and spirit photography. The article examines also the singularities of some photomontages by Valério Vieira and Gilberto Rossi and the use of the practice in the production of postcards in the first decades of XX<sup>th</sup> century.*

**KEYWORDS:** photomontage; Valério Vieira; Gilberto Rossi.



A não ser em casos pontuais, pouco se sabe a respeito da difusão das técnicas de montagem fotográfica no Brasil. A bibliografia especializada fornece alguns exemplos esparsos e sua unicidade suscita mais dúvidas do que respostas, haja vista inexistir um *corpus* de imagens que permita esboçar um quadro mais completo da questão. Por enquanto, a década de 1860 parece constituir um marco, já que há notícias a respeito de algumas produções que se utilizam de processos de montagem. Ao que tudo indica, experiências com retratos duplos começam a ser realizadas nesse período no estúdio Carneiro & Gaspar. Angela Magalhães e Nadja Fonsêca Peregrino utilizam o adjetivo “precursora” para definir uma dupla obra do estúdio carioca datada de c. 1867. Trata-se de dois cartões de visita nos quais D. Pedro II e Dona Teresa Cristina simulam estar interagindo consigo mesmos. *D. Pedro II conversando consigo mesmo* retrata o imperador em duas poses: sentado e de pé, separado por uma pequena mesa. O mesmo tipo de composição é usado em *A imperatriz Teresa Cristina observando a si mesma*, levando as autoras a falar em “ruptura com os habituais modelos naturalistas” e em questionamento

\* Conferência de abertura do seminário “Máquina do mundo: fotografia e artes visuais”. Porto Alegre, UFRGS/Goethe Institut, 3-5 set 2019.

da ideia de veracidade, “tão decisiva para se pensar a fotografia no âmbito da representação”.<sup>1</sup>

A consulta aos álbuns de Militão Augusto de Azevedo pertencentes ao Museu Paulista leva a rever o “pioneirismo” dos retratos do casal imperial, pois neles foram encontradas algumas imagens produzidas na sucursal paulista de Carneiro & Gaspar anteriores a 1867. Organizado em 1865, o primeiro álbum de Azevedo, que era gerente da firma carioca, traz quatro retratos duplos — os de três homens realizando diferentes atividades (sentado lendo um livro, década de 1860; adormecido com o braço apoiado numa mesinha, dezembro de 1865; entretido na leitura de um jornal, dezembro de 1865) e sendo observados por seus duplos, e o de uma mulher de pé com xale e chapéu contracenando com seu outro eu sentado (1865).<sup>2</sup> Outras composições pertencentes à instituição paulista dão a ver que a prática, embora não majoritária, continua a ser praticada na década seguinte. Ambientadas como as já citadas num mesmo cenário sóbrio — uma mesinha separando um eu ativo e outro contemplativo —, dão a ver o mesmo modelo de sexo masculino empenhado em duas atividades (fevereiro de 1872, novembro de 1874 e abril de 1879). Também registrada na última data, uma fotomontagem escapa desse esquema fixo, pois capta o mesmo modelo de pé, tendo uma parede como fundo, e de braços cruzados e com o chapéu na mão.

Este modelo compositivo adentra o século XX, como demonstra o retrato com duas poses do médico pernambucano Joaquim Vieira Lins Petit sentado perto de uma mesinha, realizado pelo estúdio carioca Bastos Dias (1911). O fato de o modelo ser retratado com e sem bigodes levanta uma indagação sobre as condições da tomada: o retrato foi feito em dois momentos distintos? Ou pode-se aventar o recurso a um retoque? Outro exemplo de montagem é o retrato *Dois irmãos* (c. 1865), realizado pelo estúdio de Guilherme Mangeon e E. J. Van Nyvel, possivelmente obtido com a superposição de dois negativos, como sugere a disposição das figuras que não poderiam estar fisicamente tão próximas numa tomada convencional. Uma segunda hipótese aponta para a possibilidade de tratar-se da imagem dupla de um único modelo, sem que isso retire dela a qualidade de “feito técnico”, como assinala Pedro Corrêa do Lago.<sup>3</sup> Também por volta de 1865, Augusto Stahl propõe uma modalidade de montagem mais simples. *Família imperial*, que tem como eixo organizador o escudo do reino, estrutura-se a partir de seis retratos ovais, tendo como possível modelo o retrato-mosaico patenteado por André Disdéri em 1863. Na parte superior da montagem estão dispostas as imagens da Princesa Isabel e do marido, Gastão de Orléans, conde d’Eu; na central, ao lado do escudo, veem-se as efígies de D. Pedro II e Dona Teresa Cristina; na inferior, os retratos de Luís Augusto de Saxe-Coburgo-Gota e de Dona Leopoldina de Bragança estão posicionados no interior de um ramo de louros, no qual está inscrito o dístico “Família Imperial”.

<sup>1</sup> MAGALHÃES, Angela e PEREGRINO, Nadja Fonsêca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 40 e 41.

<sup>2</sup> As duas últimas montagens reaparecem num álbum posterior, organizado em 1879. Agradeço Solange Ferraz de Lima, diretora do Museu Paulista, pelo esclarecimento das dúvidas a respeito da dupla datação.

<sup>3</sup> Ver LAGO, Pedro Corrêa do. Retrato. In: FERNANDES JUNIOR, Rubens e LAGO, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira*: coleção Pedro Corrêa do Lago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s./d., p. 63.

Processos de montagem similares são também propostos por Luiz Terragno e Carneiro & Gaspar. O primeiro é autor do *Retrato de D. Pedro II com um grupo de crianças* (1865)<sup>4</sup>, realizado por ocasião da visita do soberano a Porto Alegre, durante a guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Terragno, que é também autor de um retrato de D. Pedro vestindo um poncho gaúcho (1865), concebe uma composição ovalada, dominada pela efígie do imperador. Situado no centro da imagem, o rosto do soberano é cercado de retratos de crianças que formam uma espécie de dupla moldura, dando a impressão de uma simbiose entre ele e os pequenos súditos. Depois de realizarem uma tomada inusitada da imperatriz de costas, Carneiro & Gaspar utilizam essa imagem e sua visão de perfil, que constituíam os dois lados de um cartão de visita (c. 1870), numa fotomontagem à qual foram acrescentados outros dois aspectos do rosto da soberana, de maneira a sugerir um diálogo instigante entre diversos momentos de uma personalidade.<sup>5</sup> Stahl é possivelmente autor de outra fotomontagem, o *Retrato de Marc Ferrez* (c. 1873), no qual o fotógrafo é representado em quatro poses levemente diferentes.<sup>6</sup> No começo do século XX, Augusto Malta realiza um expressivo retrato triplo do Barão do Rio Branco (c. 1902), o que soa como um alerta para a necessidade de realizar pesquisas coordenadas para a configuração de um mapa da difusão dos processos de montagem no Brasil.

---

<sup>4</sup> É possível que as crianças fossem alunos da melhor escola do Rio Grande do Sul, o Colégio Gomes. Cf. Fotomontagem de Dom Pedro II com os melhores alunos do Colégio Gomes. Disponível em <[https://www.reddit.com/r/brasil/comments/90s1fe/fotomontagem\\_de\\_dom\\_pedro\\_ii\\_com-os\\_melhores\\_alunos\\_do\\_Colegio\\_Gomes](https://www.reddit.com/r/brasil/comments/90s1fe/fotomontagem_de_dom_pedro_ii_com_os_melhores_alunos_do_Colegio_Gomes)>. Acesso em 10 maio 2019.

<sup>5</sup> Pedro Vasquez data o cartão de visita e a fotomontagem de 1870. Bia e Pedro Corrêa do Lago, que atribuem *A imperatriz de costas* e *Quatro imperatrizes* a J. Carneiro, propõem a data de c. 1865. Cf. VASQUEZ, Pedro. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho/Internacional de Seguros, s./d., p. 166, e LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Brasil relebrado: os fotógrafos do Império*. Rio de Janeiro: Capivara, 2005, p. XIV.

<sup>6</sup> Na exposição *Marc Ferrez: território e imagem* (Instituto Moreira Salles, São Paulo, 26 mar.-21 de jul. 2019), o retrato é atribuído também a Germano Wahnschaffe, mas notícias sobre a sociedade entre os dois deixam de circular depois de 1870.

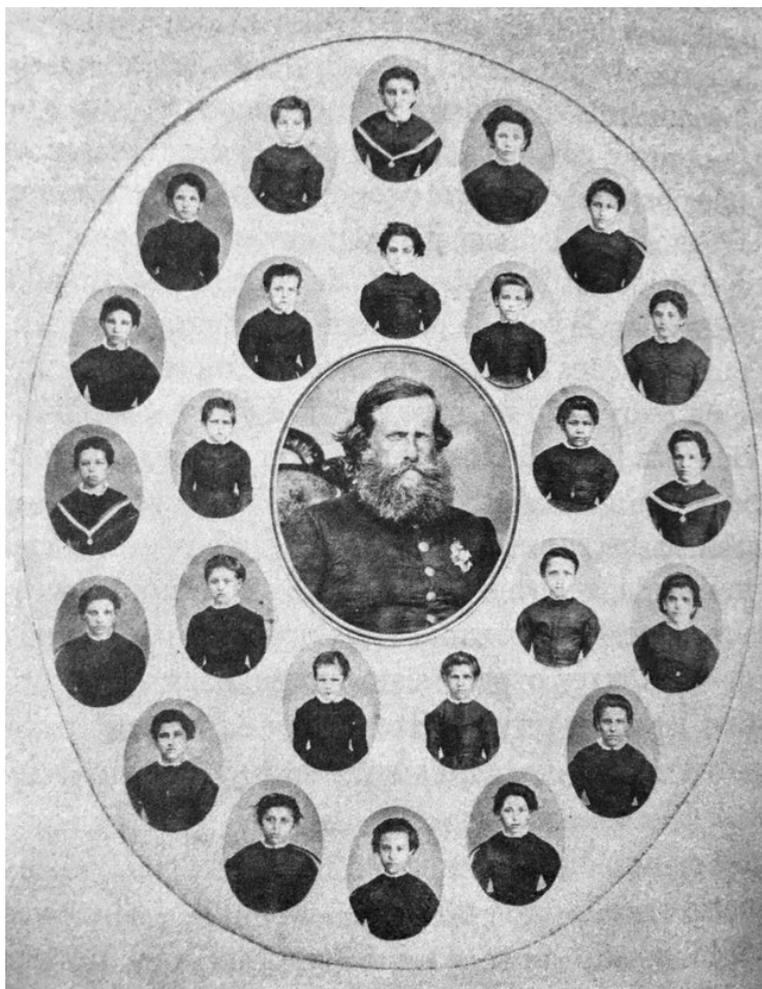


Figura 1. Retrato de D. Pedro II com um grupo de crianças. Luiz Terragno, 1865.

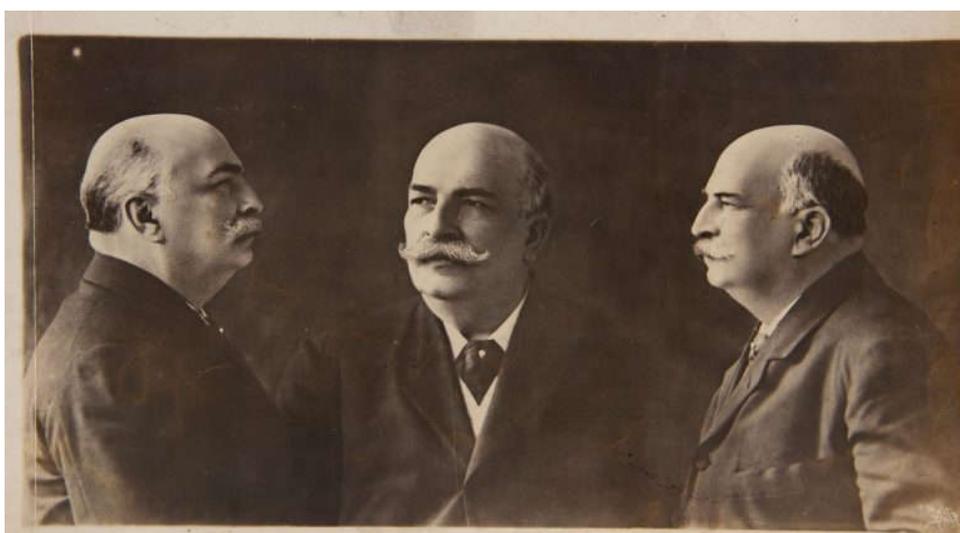


Figura 2. Retrato triplo do Barão do Rio Branco. Augusto Malta, c. 1902.

## Outras modalidades de representação

Correntes na Europa desde a década de 1850, os retratos com figuras duplas ou múltiplas não representam a única possibilidade de injetar uma nova visualidade numa arte já tão consolidada como o retrato fotográfico. Carlos Hoenen representa uma exceção nesse panorama inovador, ao realizar o registro rudimentar de estudantes do segundo ano da Academia de Direito de São Paulo a partir da montagem de 38 retratos feitos provavelmente para cartões de visita individuais (1876).<sup>7</sup> No mesmo ano, Azevedo elabora uma efígie singular de Joaquim Antonio Mattoso Ferras, que se inspira na moda dos retratos sem cabeça. De caráter irônico, a composição representa o modelo elegantemente trajado segurando a própria cabeça de maneira decidida. Esse jogo com a dimensão do macabro, alimentado pelos romances góticos e por uma figura como Edgar Allan Poe, era resultado da combinação de vários negativos, numa clara demonstração de que o realismo da nova imagem podia ser colocado a serviço de uma visão paradoxal e satírica. Na década seguinte, Azevedo dedica-se a experiências com a fotografia espírita por meio de três representações do poeta Martins Guimarães acompanhado de aparições espectrais (1881). De acordo com Mario Celso Ramiro de Andrade, os três retratos de Martins Guimarães constituem os primeiros registros encontrados no Brasil relativos à fotografia espírita. Numa das imagens, o “espírito” é captado segurando uma guirlanda de flores sobre a cabeça do poeta, levando o autor a formular duas hipóteses: poderia tratar-se de uma forma de “glorificação” ou de uma paródia do *Retrato de Amélie Boudet, esposa de Allan Kardec, com o espírito do falecido*, feito por Édouard Buguet em 1874. Em outra, a aparição é uma mancha luminosa amorfa, contrabalançada pelo movimento do pé do modelo, que gera uma espécie de “duplo”. A melhor fotografia é considerada aquela em que Guimarães e o espírito assumem uma pose serena; o contorno da aparição é vaporoso, quase insubstancial, bem próximo “da imagem que temos de um fantasma e da descrição desse fenômeno, feita por Kardec”. Se bem que haja nas fotografias objetos alusivos à passagem do tempo, não se pode ver nelas a ilustração de qualquer preceito ou crença por parte de Azevedo.<sup>8</sup>

Entre fins do século XIX e começo do XX vários estúdios fotográficos de São Paulo propõem diversas modalidades de fotomontagem à sua clientela. Uma das mais correntes parece ter sido a aposição do corpo do modelo num aparato cenográfico preexistente. Em maio de 1902, Valério Vieira realiza três retratos dos irmãos Viana lançando mão do recurso: Hilda aparece sentada em cima de uma pauta musical; Astor é retratado numa folha gigantesca; e Nancy, apoiada contra uma cerca florida. Atento às mais diversas possibilidades de uma visão não corriqueira da fotografia, Vieira também insere os modelos em cenários idealizados — geralmente um céu —, como demonstram o exemplo de uma jovem apoiada no globo lunar (s./d.) e o de duas moças próximas de um quarto crescente (1902). Esse último modelo é também utilizado por José Vollsack (1900) e Vincenzo Pastore (s./d.), que o aplicam a retratos fanta-

<sup>7</sup> Cf. GOULART, Paulo Cezar Alves e MENDES, Ricardo. *Noticiário geral da fotografia paulistana: 1839-1900*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 146.

<sup>8</sup> Ver ANDRADE, Mario Celso Ramiro de. *O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil*. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – USP, São Paulo, 2008, p. 58 e 59.

siosos de crianças. Vollsack distingue-se por outro uso da montagem ao realizar o fotobusto de uma jovem (s./d.). Também conhecida como “retrato estatueta”, essa modalidade fazia parte das chamadas “diversões fotográficas” e sua feitura era ensinada em diversos manuais, como os de Albert Bergeret e Félix Drouin (1891), E. Ogonovski e Violette (1894), Walter Woodbury (1896) e Albert A. Hopkins (1897).<sup>9</sup>

Pastore parece conceber a fotomontagem como uma experiência de caráter familiar, pois seus modelos são os filhos e a esposa Elvira Leopardi. Esta posa para *Retrato de mulher lendo* (c. 1910), resultado de uma múltipla exposição, no qual usa dois trajes diferentes. Vestida de branco, está sentada numa poltrona e lê atentamente um livro, observada por seu duplo situado à esquerda. Usando um traje preto, desdobra-se em mais duas figuras: uma observa a leitora, enquanto a outra assume um ar ensimesmado. Nas fotomontagens protagonizadas pelos filhos, Pastore adota procedimentos diferentes. Pode optar por uma composição de caráter pictórico, como aquela em que Eleonora aparece em trajes angélicos portando uma espada (c. 1913), muito bem recebida quando de sua apresentação no estúdio Fotografia Italo-Americana — Ai Due Mondì (Bari): “Merece uma especial atenção um quadro magnífico representando um grupo de anjos, sendo na verdade uma única menina fotografada em modos diferentes em um mesmo negativo”.<sup>10</sup> Pode elaborar uma cena doméstica, como a protagonizada por Olga, provavelmente realizada no mesmo período. Os estados de espírito da pequena captados em três momentos recebem comentários escritos na barra do vestido: “Olga faz birra”, “Olga está alegre”, “Olga chora”. Exposta depois da volta de Pastore a São Paulo em 1915, a fotomontagem é assim descrita num comentário jornalístico: “Com a fotografia animada — derivação da cinematografia — todos poderão ver a própria imagem assumir as diversas fisionomias caracterizadas pela pena, pelo sorriso, pelo choro”.<sup>11</sup>

O princípio da fotomontagem é também encontrado nos cartões de boas-festas divulgados por diversos estúdios fotográficos no começo do século XX, que podem ser vistos como demonstrações de criatividade e esmero técnico. Em dois cartões datados de 1902-1903, Vieira adota dois procedimentos diferentes. O primeiro — *O Valério cumprimenta-vos* — é concebido como uma sequência, feita a partir da sobreposição de treze imagens do próprio rosto por meio de exposições sucessivas. O segundo — *Boas-festas* — leva ao paroxismo o processo do “retrato bouquet”, que permitia reproduzir “a mesma pessoa sete vezes, em sete posições diversas, com sete diversos vestuários formando a mesma pessoa um grupo de sete figuras”, como se lê numa publicação de

<sup>9</sup> Ver BERGERET, Alfred & DROUIN, Félix. *Les récréations photographiques*. Paris: Ch. Mendel Éditeur, 1893, p. 212 e 213, OGOVOSKI, E. e VIOLETTE. *La photographie amusante*. Paris: Société Générale d'Éditions, 1894, p. 73-77, WOODBURY, Walter E. *Photographic amusements*. New York: The Photographic Times Publishing Association, 1905, p. 17 e 18, e HOPKINS, Albert A. *Magic stage illusions and scientific diversions including trick photography*. London: Sampson Low, Marston and Co., 1897, p. 449 e 450.

<sup>10</sup> Apud BELTRAMIM, Fabiana. *Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2016, p. 162.

<sup>11</sup> Apud *idem, ibidem*, p. 164.

1901.<sup>12</sup> O processo de elaboração deste cartão é bastante demorado: cada rosto era recortado e sobreposto a uma flor e sua disposição respeitava as regras da perspectiva. Os dizeres: “O Valério a seus fregueses, querendo mostrar gratidão, dá-lhe o rosto de mil formas que é o espelho do coração”<sup>13</sup> deixam claro o intuito propagandístico desse tipo de iniciativa, à qual era confiada a tarefa de alardear o virtuosismo e a qualidade artística da variada produção de seu estúdio. O mesmo intuito fazia-se presente no primeiro cartão, que integrava uma experiência com expressões faciais (s./d.). As sutis transformações fisiológicas dos modelos, que levam a pensar num jogo com a ideia de uma identidade fugidia ou nos múltiplos aspectos de uma personalidade impossíveis de serem abarcados por uma única imagem definitiva, eram um convite a perceber a capacidade de invenção de um meio considerado uma transcrição fria do real. O caráter lúdico da experiência assume um aspecto paradigmático num multirretrato masculino, cujo modelo desafia as convenções, oferecendo uma imagem irônica e anticonvencional de si.



Figura 3. *Boas-festas*. Valério Vieira, 1902-1903.

<sup>12</sup> Ver VIEIRA, Valério *apud* MENDES, Ricardo. *O Valério cumprimenta-vos: persona e invenção na virada do século*. 2006, p. 3. Disponível em <<http://www.fotoplus.com/download/2006500-Valerio%20Vieira-MIS%20SP.pdf>>. Acesso em 6 mar. 2019.

<sup>13</sup> BALADY, Sonia Umbranas. *Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Interunidades de Estética e História da Arte) – USP, São Paulo, 2012, p. 155.

Outro profissional que se distingue pelo uso de cartões de boas-festas é Giovanni Sarracino, o qual se autorrepresenta de maneira jocosa numa composição datada de 1907 e divulgada na revista *A Vida Moderna* de 15 de janeiro de 1908.<sup>14</sup> Desdobrando-se em múltiplas figuras, Sarracino se representa sentado no globo terrestre e fotografando a cena à distância. Além disso, seu rosto é colado na lua, levando a indagar se ele não estaria fazendo uma referência jocosa a *Voyage dans la lune* levado a público em 1902.<sup>15</sup> De autoria de Georges Méliès, o filme tem entre seus traços distintivos o uso de recursos de animação, de sobreposição, fusão e exposição múltipla de imagens, o que permitiria criar um elo entre sua modernidade técnica e as inovações difundidas pelo fotógrafo.<sup>16</sup>

### Valério Fregoli

Se essas diversas produções são uma prova eloquente de que os fotógrafos atuantes no Brasil eram partidários, em algumas ocasiões, da ideia enunciada por Charles Chaplot de que “é possível à fotocópia traduzir outra coisa que não a verdade”<sup>17</sup>, é com *Os trinta Valérios* (1901), de Vieira, que essa questão é levada ao ponto mais alto. De acordo com o jornal *O Comércio de São Paulo* (9 mar. 1902), o título original da obra era *Valério Fregoli*<sup>18</sup>, o que permite estabelecer um elo com o ilusionismo teatral que havia sido um elemento determinante nas obras de Oscar Rejlander e Henry Peach Robinson, os primeiros fotógrafos a usarem os princípios da montagem com propósitos artísticos.<sup>19</sup> A substituição do sobrenome Vieira pelo do transformista italiano aponta para a percepção do próprio trabalho como um exercício de virtuosismo extremo, no qual ele era capaz de desempenhar tanto o papel de um ator multifacetado quanto o de um operador exímio.

O nome de Leopoldo Fregoli era bem conhecido no Brasil, onde se apresentara entre 22 de julho e 8 de outubro de 1895 (Rio de Janeiro e São Pau-

<sup>14</sup> Sarracino trabalhava para a revista desde dezembro de 1904, quando é lançado o primeiro número.

<sup>15</sup> Inspirado livremente no clássico de ficção científica *Da terra à lua* (1865), de Jules Verne, o filme não usa efeitos de realidade para tornar-se crível. De acordo com Paulo Roberto Barbosa, Méliès “não presta contas ao fantástico verniano”, concebendo uma jornada “artificialista”, que “mistura substâncias trazidas da mágica, da mímica, da pintura, da dança”. Essa mistura de linguagens era o modo encontrado pelo diretor para “traduzir o mundo tal como se descortinava àquela aurora de século: diverso, difuso, coabitado por homens e máquinas, povoado por uma infinidade de novos estímulos”. BARBOSA, Paulo Roberto. *Crônicas do cinematógrafo: escritos sobre cinema e fotografia*. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 16.

<sup>16</sup> Em São Paulo, o filme é projetado no Teatro Santana em maio de 1903, durante as apresentações da Companhia Kudara e desperta a atenção do público pela nitidez e perfeição das imagens. Sob o título de *Da terra à lua*, volta a ser projetado no Teatro Santana (março de 1905) pela Empresa E. Hervet. Nesta apresentação, a fita é divulgada como uma “Grande *féerie* fantástica em 30 quadros do genial escritor Julio Verne”. Cf. [Anúncio publicitário]. *O Commercio de São Paulo*, 23 mar. 1905, p. 4, e SAITO, Nádia e MATSUDA, Juliana Miyuki. Japonismo na cena paulistana: considerações sobre teatro e ideologia no jornal *Commercio de São Paulo*, 1900-1908. 2013. Disponível em <[www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371317325\\_ARQUIVO\\_JaponismoemCena.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371317325_ARQUIVO_JaponismoemCena.pdf)>. Acesso em 5 jun. 2019.

<sup>17</sup> CHAPLOT, Charles. *La photographie récréative e fantaisiste*. Paris: Charles Mendel Éditeur, 1904, p. VII.

<sup>18</sup> Ver KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 319. No artigo, Vieira é definido um profissional que “tem revolucionado a fotografia ultimamente, apresentando ao público trabalhos de primeira ordem e novos no gênero”. Ao lado dos diversos processos técnicos utilizados pelo estúdio, a nota destaca “o quadro *Valério Fregoli*, composto de 30 figuras e o interessante grupo Fé, Esperança e Caridade”.

<sup>19</sup> Sobre o assunto, ver FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, v. I.

lo) com a companhia de zarzuela de Valentín Garrido. Considerado “uma companhia inteira”, “um repertório dramático, uma enciclopédia trágica e uma galeria cômica”, um Proteu<sup>20</sup> redivivo e um funâmbulo, Fregoli impressiona a imprensa local pela incrível “facilidade com que muda de trajes, de voz, de atitudes, de gestos” e pela propriedade “com que caracteriza os diferentes aspectos do seu trabalho”. Por essa capacidade de metamorfose instantânea, o ator chega a ser comparado com um “estereoscópio movido pela eletricidade”<sup>21</sup>; isso explicaria a insistência dos anúncios publicitários em dados quantitativos como, por exemplo, 30 personagens e 50 transformações num único espetáculo. Ao tomar Fregoli como parâmetro, Vieira deseja exaltar, sem dúvida, a própria versatilidade, já que se desdobra em diversos papéis — músicos, garçom, mordomo, grupos de convidados e um retardatário —, além de enfeitar a parede da sala com três retratos fotográficos e um móvel com uma fotoescultura. Se, desse modo, o fotógrafo está próximo da ideia de que Fregoli parecia “desdobrar-se e multiplicar-se indefinidamente”<sup>22</sup>, há, porém, uma diferença em relação ao ator. *Os trinta Valérios* são todos do sexo masculino, ao passo que as caracterizações de Fregoli não conheciam limites. Ele podia ser “rapariga apaixonada, guitarrista, galanteador, agente de polícia, professor de piano, discípulo de canto”<sup>23</sup>, exercer os papéis de soprano, tenor, barítono, baixo numa única apresentação, realizar uma dança serpentina no meio de projeções elétricas etc. etc.

Por mais habilidoso que seja e por mais que trabalhe com autorretratos de diversas épocas e com a aplicação de diferentes técnicas<sup>24</sup>, Vieira é sempre igual a si mesmo, enquanto Fregoli se modifica de papel em papel, suscitando no público a sensação de que se agitava “em torvelinho de figuras diversas e mui dessemelhantes em sexo, idade, voz, gesto, porte, fisionomia”.<sup>25</sup> Provavelmente, mais que de Fregoli, Vieira poderia ser aproximado de outro tipo de manifestação espetacular: o filme *L’homme-orchestre* (1900), de Méliès.<sup>26</sup> Nele, o cineasta assume o papel dos sete integrantes de um grupo musical graças a um jogo de desdobramentos sucessivos bem sincronizados, que confere um ritmo dinâmico e surpreendente à película. Mesmo no caso da capa da partitura *Capoeira* (s./d.), não se pode pensar em transformismo. Os três personagens encarnados (um músico, uma dançarina e um cavalheiro) remetem a um jogo de disfarces, em que haveria um único momento de autoconstrução: a

<sup>20</sup> Divindade marinha dotada do dom da premonição, assumia aparências monstruosas e assustadoras para afugentar os humanos desejosos de conhecer o futuro.

<sup>21</sup> Leopoldo Fregoli. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 maio 1895, p. 2; Sem rumo (Crônica semanal). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1895, p. 1 e 4 ago. 1895, p. 1.

<sup>22</sup> Fregoli. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1895, p. 2.

<sup>23</sup> Leopoldo Fregoli. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 maio 1895, p. 2. O *Correio Paulistano* destaca igualmente tais qualidades, ao lembrar “a mágica rapidez de raio com que se transforma n’*O relâmpago*, por exemplo, a proficiência com que se revela maestro na *Medalha*, a modalidade com que exhibe a sua voz em todas as peças que representa, e a graciosidade com que faz a *señorita* do apreciado *Do-ré-mi-fá*”. *Espetáculos*: S. José. *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 set. 1895, p. 1.

<sup>24</sup> Ver BALADY, Sonia Umburanas, *op. cit.*, p. 157.

<sup>25</sup> Fregoli. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1895, p. 2.

<sup>26</sup> Ver ELIAS, Érico. Valério: pequena história de um fotofilme. Disponível em <<https://www.studium.iar.unicamp.br/39/01/index.html>>. Acesso em 6 mar. 2019.

representação *en travesti*.<sup>27</sup> Trata-se de um jogo paródico, já que Vieira não pretende passar por mulher: o bigode ostensivo é uma maneira de sublinhar a irreabilidade da aparência feminina.

Se é exagerado falar de um Valério Fregoli, pode-se, porém, pensar num fotógrafo interessado num autorretrato expandido, no qual se encontram, de maneira complexa, um eu narcísico e uma visão irônica de si. Exceção no panorama brasileiro, *Os trinta Valérios* não deixa, porém, de participar de um fenômeno de caráter mundial como a fotografia recreativa, na qual não faltam exemplos de autorretratos múltiplos. Sonia Balady fornece os nomes de alguns fotógrafos profissionais e amadores que lançam mão de técnicas de montagem para construir autorretratos divertidos e inventivos, como Charles David Winter e Henri Roger. O caso mais interessante parece ser o de Zacharie-Jean-Baptiste de Torbéchet, que reinterpreta temas corriqueiros na fotografia do Segundo Império e que, no cartão de visita *O artista* (c. 1860), se autorrepresenta oito vezes para reclamar o direito de inserir suas produções entre as artes maiores da pintura e da escultura.<sup>28</sup>

O caráter inusitado de *Os trinta Valérios* não deve fazer perder de vista a ideia de composição que presidia sua realização. Balady faz referência a um esboço preliminar desenhado e ao posicionamento das diversas imagens de acordo com as leis da perspectiva linear.<sup>29</sup> Isso permite propor um paralelo entre a obra de Vieira e a concepção de Robinson, que sujeitava a câmara aos conceitos formais da pintura por meio de um estudo preliminar baseado em esboços e apontamentos gráficos, devendo a imagem final corresponder a esse longo exercício de composição. Mesmo o fato de o trabalho representar não situações idealizadas e sim uma cena cotidiana aponta para a possibilidade de estabelecer elos com outras práticas contemporâneas. Talvez o exemplo mais paradigmático seja *Fotomontagem de retratos e paisagens ingleses* (c. 1870), de Julia Leicester, representação idílica da vida no campo, simbolizada por pessoas prósperas e cenários aprazíveis.<sup>30</sup> Como era comum nos álbuns vitoriosos, a composição tem um quê de excêntrico em virtude de superposições inesperadas e da infração às regras da perspectiva. Um tipo de composição semelhante, que poderia fazer pensar na construção de uma história familiar, caracteriza uma montagem fotográfica da princesa Alexandra de Gales (c. 1860-1870). A inserção de diferentes retratos numa estrutura geométrica em forma de diamante, típica de algumas montagens da viscondessa Frances Jocelyn e de Madame B., também não está distante dessa modalidade compositiva, a qual aponta para o desígnio de usar e, ao mesmo tempo, pôr à prova a natureza documental da fotografia.

### Sob o signo da recreação fotográfica

Algumas dessas experiências de montagem baseadas em figuras humanas podem ser reportadas ao conceito de “contrarretrato”, enunciado por

<sup>27</sup> Ver GARBER, Marjorie. *Interessi truccati: giochi di travestimento e angoscia culturale*. Milano: Raffaello Cortina, 1994, p. 260.

<sup>28</sup> Ver BALADY, Sonia Umbranas, *op. cit.*, p. 138-140.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 157.

<sup>30</sup> Ver BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob. *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra, 2008, p. 39.

Maria da Luz Correia. Segundo a autora, o contrarretrato reafirma o duplo pertencimento da fotografia ao mundo do espetáculo e ao da ciência, ao realçar, a um só tempo, sua função lúdica e sua função documental. Nessa perspectiva, o contrarretrato contrapõe “à semelhança verídica, à identificação objetiva, à fixidez séria e ao automatismo exato [...] uma zombeteira dessemelhança, uma rapsódia de identidades reais e fictícias e um animado jogo que reafirma a capacidade humana de avariar os seus aparelhos”. A montagem fotográfica desempenha um papel preciso nesse jogo de desconstrução: “subverte o automatismo realista do meio fotográfico, anima a sua propriedade fixa e responde ao mal-estar difuso em torno da fotografia com um prazer lúdico e inventivo”. O contrarretrato é um produto típico das recreações fotográficas<sup>31</sup>, se concebidas como um exercício de jogo e montagem. Recrear, como lembra oportunamente Correia, “corresponde a jogar, distrair-se, divertir-se livremente, mas tem também uma afinidade com a ideia de recriar, criar de novo, reusar, refazer, remontar”.<sup>32</sup>

Exemplos de recreação no duplo sentido proposto pela autora podem ser encontrado em algumas experiências cômicas e em duas montagens inusitadas realizadas pelo estúdio curitibano de Augusto Weiss. No primeiro caso, podem ser lembrados o retrato dos irmãos Jenny, Emmanuel e Luisa Klabin (c. 1916) e a caricatura *Álbum de família*, publicada em *O Malho* de 17 de novembro de 1938. As duas fotomontagens caracterizam-se pela desproporção entre corpo e cabeça, que confere um aspecto cômico à composição, desestabilizando a ideia convencional de representação. Realizadas provavelmente na década de 1920, as fotografias duplas de um casal de autoria de Weiss apresentam características únicas em relação ao retrato em si e ao processo de fotomontagem. Na primeira delas, o semblante do homem é contido no perfil escuro da mulher; na segunda, o rosto feminino parece emergir do colarinho do marido, retratado igualmente de perfil. O fotógrafo austríaco inova assim o tradicional retrato de casal, rompendo com os modelos corriqueiros e criando uma simbiose absoluta entre mulher e marido.

Esse exercício lúdico é igualmente motivado por razões que extrapolam a questão compositiva. Para fazer frente à concorrência da prática amadora, incentivada pelos manuais e pelas diversas revistas que divulgavam um sem-número de truques engraçados, e pelo lançamento da câmara portátil Kodak (1888), os fotógrafos profissionais são obrigados a reinventar-se. Enchem os estúdios com acessórios que remetem imediatamente ao nascente mito da velocidade (automóveis, aeroplanos, velocípedes), propõem à clientela retratos dotados de “efeitos artísticos” ou “em situação”, estudam os truques propostos pelos manuais em busca de uma “representação intrigante ou divertida”, isto é, de uma imagem que não altere radicalmente as feições dos modelos.<sup>33</sup> O Brasil demonstra não ser imune a esse tipo de desafio. Os estú-

<sup>31</sup> Sobre o assunto, ver FABRIS, Annateresa. Entre arte e recreação: sobre alguns tipos de montagens fotográficas. *Lumen et Virtus*, v. X, n. 26, dez. 2019. Disponível em <[https://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero\\_26](https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_26)>.

<sup>32</sup> CORREIA, Maria da Luz. Contra-retratos. A subversão do grão fotográfico. 2017, p. 138, 146 e 147, 150. Disponível em <[www.fcsh.unl.pt/rci/index.php/rci/article/download/89/99](http://www.fcsh.unl.pt/rci/index.php/rci/article/download/89/99)>. Acesso em 23 fev. 2019.

<sup>33</sup> Ver CHÉROUX, Clément. Portrait en pied... de nez. 2005. Disponível em <<http://etudesphotographiques.revue.org/721>>. Acesso em 6 mar. 2019.

dios fotográficos começam a apresentar à clientela novas situações cenográficas para além dos habituais telões, poltronas, colunas e mesas. No começo do século XX era comum encontrar nos ateliês não apenas brinquedos corriqueiros (bolas, bichos de pelúcia, bonecas, cavalinhos de pau), mas também os que remetiam diretamente às novidades do mundo moderno como triciclos (Vollsack) e automóveis (Vieira, Sarracino e Affonso Giannini, por exemplo).<sup>34</sup> A busca de uma nova clientela pode ser detectada na proposta de diferentes formatos de retrato dirigidos a um público menos abastado. Os retratos *bouquet* de Vieira, os retratos mimosos de Pastore e Hermann Eckmann (Santos), os retratos mignon de Bernardo Kohring<sup>35</sup>, as “fotografias-selos”<sup>36</sup> de Michele Rizzo, entre outros, podem ser vistos como tentativas de afirmar-se com produtos distintos, capazes de atrair a atenção de uma clientela disputada por um sem-número de novidades visuais. O recurso à fotomontagem faz parte desse quadro de referências, mas essa modalidade parece não ter conquistado a clientela; trata-se de experiências minoritárias quando comparadas com a produção corrente dos estúdios. É possível que elas funcionassem como um signo de distinção perante a clientela, que poderia apreciar o virtuosismo do fotógrafo, sem necessariamente aderir a uma prática que brincava com as convenções do meio.<sup>37</sup>

### Os retratos duplos do casal imperial

É inegável, no entanto, que é graças a tais experiências que a fotografia alcança um novo patamar, sendo compreensível o interesse da crítica atual pela “mágica” de *Os trinta Valérios*, em que Paulo Herkenhoff detecta “o questionamento dos olhos de cada ser humano. O olhar mecânico e apressado captará imediatamente uma imagem que a inteligência recusa”. O crítico inclui nessa “mágica” também o retrato duplo de D. Pedro II, que suscita uma reflexão sobre as possibilidades do novo meio: “A fotografia, que subvertera a pin-

<sup>34</sup> Os fotógrafos participavam também de concursos temáticos. Em dezembro de 1902, tem-se notícia de um concurso infantil, destinado a fotografar crianças de um a sete anos, do qual tomam parte “Valério Vieira, J. Vollsack, Quaaas & C., R. Neuhaus, G. Sarracino”. Cf. Concurso infantil. *Commercio de São Paulo*, 22 dez. 1902, p. 2.

<sup>35</sup> Cf. GERODETTI, João Emílio e GARBIN, Luciana. *Álbuns de retratos: photographias brasileiras*. São Paulo: Trezmarías Editora, 2012, p. 25.

<sup>36</sup> Tais retratos, que integravam as diversões fotográficas, necessitavam de uma câmara especial. WOODBURY, Walter E. (*op. cit.*, p. 63) ensinava como fazê-los e aconselhava a colá-los em cartas e envelopes ou a usá-los para fins comerciais. De acordo com artigo publicado no *Correio Paulistano* (14 abr. 1895), as fotografias-selos poderiam ser pregadas “nas costas, nos cartões de visita, nas participações de casamento, etc. como se fossem um selo, que, em vez de ter o busto de um chefe de Estado terá o do signatário ou remetente da carta”. Para promover seu produto, Rizzo reproduz imagens de jornalistas e pessoas conhecidas da cidade, que distribui no Teatro São José em 13 de abril, durante a representação de *O Guarani*. Embora deixasse bastante a desejar em termos de qualidade, a novidade leva o jornal a encontrar uma utilidade sentimental para ela: para os apaixonados, poderia ser “um meio fácil e barato de mandar os seus retratos a todas as donas dos seus pensamentos”. Cf. GOULART, Paulo Cezar Alves e MENDES, Ricardo, *op. cit.*, p. 189, e Photographias-sellos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 abr. 1895, p. 1.

<sup>37</sup> É bem sintomático que os retratos não convencionais de Militão Augusto de Azevedo não tenham despertado o interesse dos autores que analisaram a produção retratística da filial paulista de Carneiro & Smith/Carneiro & Gaspar (1862-1875) e da Photographia Americana (1875-1885). Cf. GRANGEIRO, Candido Domingues. *As artes de um negócio: a febre photographica – São Paulo 1862-1886*. Campinas: Mercado de Letras, 2000, e LEITE, Marcelo Eduardo. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Unesp, Araraquara, 2002.

tura, subverte a si própria: a técnica de captação do real é a mesma que produz imagens verossímeis de situações inverossímeis, não sem um certo humor”.<sup>38</sup>

Se as diversas experiências de Vieira, Pastore e Vollsach com as técnicas de montagem fotográfica se inscrevem no âmbito do retrato burguês, a representação dupla de D. Pedro II suscita outras questões que merecem ser analisadas. Para compreender seu significado, não se pode deixar de lembrar a relação do monarca com a imagem técnica, que começa na adolescência, quando assiste à demonstração especial de daguerreotípia feita pelo abade Louis Compte em 21 de janeiro de 1840.<sup>39</sup> No mês de março, o futuro imperador adquire um equipamento de daguerreotípia, sendo não apenas o primeiro brasileiro a praticá-la, mas também um pioneiro em termos mundiais.<sup>40</sup> Entusiasta dos progressos da fotografia, Pedro II contrata e financia vários profissionais e apoia grandes casas dedicadas ao ofício, além de ser um colecionador contumaz de imagens técnicas. D. Pedro e a família imperial são fotografados constantemente em diversas técnicas e em diversos ambientes, que ora remetem a visões oficiais, ora a momentos de informalidade e descontração. Insley Pacheco é um dos profissionais incumbido de fornecer uma imagem mais informal do monarca. É o que mostram dois retratos datados de 1865 e c. 1866. No primeiro, D. Pedro está sentado de pernas cruzadas numa pose bastante informal, apesar de estar vestindo o uniforme da Marinha. No segundo, deixa-se fotografar usando trajes burgueses — jaquetão e botinas —, apoiado numa coluna. O ar pensativo, que era uma marca registrada de suas representações, não retira da fotografia a sensação de que ele desejava transmitir a imagem de um cidadão moderno, de um “rei-burguês”.<sup>41</sup>

Tendo em vista tais antecedentes, é possível pensar que o monarca possa ter sugerido a Carneiro & Gaspar a feitura de uma imagem engraçada para testar as convenções do retrato burguês e para brincar com a proliferação de sua figura em locais públicos (repartições, palácios, teatros, lojas, restaurantes) e em residências privadas. Como escreve Lilia Moritz Schwarcz, D. Pedro toma a si a tarefa de “aclarar os bastidores das fotografias e mostrar a artificialidade da operação. Se os demais clientes se nutriam do teatro e do ritual da fotografia — e se valiam dele como forma de afirmação social —, já o monarca, acima dos demais, brincava com ela”. A autora propõe outra hipótese instigante: a foto duplicada poderia ser uma tradução metafórica e ressignificada da concepção do corpo duplo do rei, que adquiriria uma “inusitada novidade”.<sup>42</sup> Também Maurício Lisovsky propõe ver na realização de Carneiro & Gaspar uma visão crítica dessa tradição medieval, que atribuía

<sup>38</sup> HERKENHOFF, Paulo. O automático e o longo processo de modernidade. In: TOLIPAN, Sérgio *et al.* *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 40 e 41.

<sup>39</sup> Por ocasião da demonstração especial, realizada quatro dias depois da pública, Compte registra a fachada do Paço da Boa Vista, além de uma vista geral. De acordo com o *Jornal do Comércio*, o aparelho de daguerreotípia registrou em nove minutos “a vista da fachada do paço tomada de uma das janelas do torreão” e “em igual tempo a perspectiva geral que se goza da varanda com todas as mais pequenas miudezas e variações”. Cf. O daguerrotipo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 e 21 jan. 1840, p. 1.

<sup>40</sup> Ver VASQUEZ, Pedro, *op. cit.*, p. 16.

<sup>41</sup> GARBOGGINI, Flávia de Almeida Fábio. *Um álbum imaginário*: Insley Pacheco. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unicamp, Campinas, 2005, p. 44.

<sup>42</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & Antropologia*, v. 4, Rio de Janeiro, out. 2014, p. 408.

ao rei “um corpo humano, mundano e transitório, e um corpo místico, soberano e permanente”. Mais do que exibir o imperador “em trajes e atitudes de cidadão comum”, a trucagem fotográfica sugere que os dois corpos do rei partilham uma mesma natureza, pois se apresentam como a “realização plena dos ideais do retrato burguês e da vocação democrática da fotografia”. A “cena de mimetismo burguês” protagonizada pelo monarca no estúdio fotográfico acaba funcionando em sentido contrário ao almejado. Em vez de demonstrar “sua afinidade com os homens comuns”, a fotomontagem “curto-circuita a soberania, o corpo místico do rei se esfumaça no jogo de espelhos do estúdio burguês”.<sup>43</sup>

Pedro Vasquez, que define “piada fotográfica” o retrato duplo de Pedro II, detém sua atenção no da imperatriz. Numa “postura brincalhona”, Dona Teresa Cristina afasta-se “dos pomposos retratos da família real vitoriana” e se aproxima “da irreverência do pintor Toulouse-Lautrec, que se divertia na mesma época apresentando poucas e boas diante das câmaras”. O autor detecta um “senso de humor” semelhante no retrato em “frente e verso”, no qual a imperatriz “se submeteu de bom grado a um exame meticoloso de todos os ângulos, numa abordagem então reservada aos retratos com pretensões pseudoantropológicas”.<sup>44</sup> As atitudes do casal imperial nesses momentos particulares inscrevem-se, sem dúvida, no âmbito de uma tradição, que concedia aos soberanos a faculdade de interferir pessoalmente na feitura dos próprios retratos e de determinar certo grau de estilização, coerente com as concepções normativas vigentes. Ao brincarem com as convenções do retrato fotográfico, os soberanos demonstram, no entanto, o desejo de questionar a ideia de imagem oficial, pois eles não apresentam “uma expressão cativante e não-casual” e, muito menos, um ar “representativo” e sociável”.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> LISSOVSKY, Maurício. A fotografia e seus duplos: tão breve quanto possível. 2012. Disponível em <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/download/230625/24641>>. Acesso em 13 mar. 2019.

<sup>44</sup> VASQUEZ, Pedro, *op. cit.*, p. 166.

<sup>45</sup> WARNKE, Martin. *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 307 e 317.



Figura 4. D. Pedro II conversando consigo mesmo. Carneiro & Gaspar, c. 1867.

### Os índios de Frisch

Um dos esteios simbólicos do reinado de Pedro II, o indigenismo<sup>46</sup>, propicia o uso de outro processo de montagem fotográfica, no mesmo período em que ele e a esposa participam da encenação no ateliê de Carneiro & Gaspar. Encarregado pela firma de George Leuzinger de documentar *in loco* os indígenas amazônicos e seu modo de vida (1867-1868)<sup>47</sup>, Christoph Albert Frisch recorre à fotomontagem em vários de seus registros. A técnica do coló-

<sup>46</sup> Ver SCHWARCZ, Lilia Moritz, *op. cit.*, p. 396 e 397.

<sup>47</sup> A pedido de Georges Leuzinger, Frisch associa-se a uma encomenda do governo imperial: a expedição aos rios Madeira e Mamoré, chefiada pelos engenheiros Franz Keller-Leuzinger e Joseph Keller, para estudar a viabilidade da construção de uma ferrovia. A partir de outubro de 1867, Frisch navega pelo Solimões até Letícia (Peru) e empreende uma viagem em oito etapas que se conclui em Manaus; seu resultado consiste na produção de 120 negativos de vidro, dos quais serão retiradas 98 imagens divulgadas em 1869 sob o título de *Resultat d'une expédition photographique sur le Solimões ou Alto Amazonas et Rio Negro*. Cf. KOHL, Frank Stephan. Albert Frisch and the first images of the Amazon to go around the world. Disponível em <publications.iai.sph-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document\_derivate\_00002814/Fotoband\_ENGL\_für\_Web\_s28\_37.pdf>. Acesso em 6 maio 2019, e ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Preciosidades do acervo. As primeiras fotografias da Amazônia. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 122, Rio de Janeiro, 2002, p. 342 e 347.

dio úmido encontrava dois complicadores no Brasil. Por ser excessiva, a luminosidade “exacerbava os problemas de exposição ao criar contrastes violentos entre as diferentes áreas da imagem”. O calor tropical, por sua vez, também interferia, já que o processo exigia a exposição da chapa quando esta estivesse uniformemente úmida. Para fazer frente a tais dificuldades, Frisch, nos dizeres de Vasquez, instala “um simulacro de fundo neutro de estúdio ao ar livre na Amazônia, para depois combinar os retratos assim obtidos com as fotografias da paisagem circunjacente no momento da realização das cópias fotográficas sobre papel albuminado”.<sup>48</sup>

A hipótese do uso de um fundo neutro no momento da tomada não é compartilhada por Frank Stephan Kohl, para quem Frisch lança mão da fotomontagem para colocar fundos nítidos nas imagens originais, caracterizadas pela presença de “cenários borrados”. O fundo nítido surge no momento da edição das fotografias, quando Leuzinger e Frisch criam novas imagens atraentes e esteticamente agradáveis, de acordo com um processo dividido em duas etapas. Depois de separar os índios do fundo original, Leuzinger e Frisch recorrem a um fundo “mais arborizado e selvagem”, capaz de evocar o “habitat idealizado” dos modelos, recompondo, assim, “a expectativa e o imaginário do viajante europeu sobre a Amazônia intocada”.<sup>49</sup> Uma ideia semelhante é apresentada por Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, para quem

*o índio devidamente paramentado foi fotografado em situação favorável à feitura de um bom retrato e depois em imagem foi ‘recortado’ e aplicado a uma bela paisagem amazônica, passando assim a ideia de que tais índios teriam sido fotografados ali mesmo, em seu habitat natural — o que definitivamente não procede, mas corresponde ao imaginário dos europeus acerca de nossos povos nativos.*<sup>50</sup>

Esse tipo de intervenção põe em xeque o caráter científico das fotografias, já que os especialistas preferiam “imagens cruas, neutras, sem um fundo que atrapalhasse a observação direta”.<sup>51</sup> Uma das fotomontagens demonstra que Frisch tinha consciência dessa situação, pois ele apresenta seus modelos de maneira mais direta, usando apenas um fundo neutro.

## Gilberto Rossi

No começo do século XX, Gilberto Rossi é outro nome a ser inserido numa possível história da fotomontagem entre nós. Conhecido principalmente como cinegrafista<sup>52</sup>, Rossi, que era originalmente fotógrafo, serve-se de uma

<sup>48</sup> VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000, p. 26.

<sup>49</sup> Ver KOHL, Frank Stephan, *op. cit.*, e KOHL, Frank Stephan. Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger: Christoph Albert Frisch e sua expedição pela Amazônia. *Cadernos de Fotografia Brasileira*, n. 3, São Paulo, jun. 2006, p. 200.

<sup>50</sup> ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, *op. cit.*, p. 341 e 342.

<sup>51</sup> KOHL, Frank Stephan. Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger, *op. cit.*, p. 200.

<sup>52</sup> A atividade cinematográfica de Rossi inicia-se em 1919 quando começa a filmar “posados”. Associado a Arturo Carreri realiza o grande sucesso de 1919, *O crime de Cravinhos*. Desfeita a sociedade com Carreri, Rossi associa-se a José Medina, com quem filma “posados” (*Exemplo regenerador ou prelúdio que regenera*, 1919; *Fragments de vida*, 1929), “naturais” e fitas de propaganda. Em 1921, é contratado por Washington Luís, presidente do Estado de São Paulo, para uma atividade de propaganda, que tem como resultado a Rossi Atualidades, que só será interrompida em 1930, quando o Partido Republicano Paulista é destituído

encenação cinematográfica para realizar um autorretrato, possivelmente datado de 1910; nele interpreta três personagens: os de dois comensais e o do assassino empunhando um punhal. Organizado antes da partida para o Brasil (setembro de 1911), o álbum em que se encontra essa composição contém outra fotomontagem protagonizada por ele: uma cena de crime, representada com bastante senso de humor. Nela, Rossi esboça uma reação entre assustada e divertida diante do duplo que o ameaça com um revólver. Conservado na Cinemateca Brasileira (São Paulo), este álbum contém ainda uma publicidade do ateliê fototípico-fotográfico que Rossi tinha em Pisa. Cercada por um motivo linear *art nouveau*, a fotomontagem é constituída pela fachada do estúdio e por uma série de retratos que davam a ver as qualidades artísticas do proprietário. Tendo emigrado para o Brasil para trabalhar como cinegrafista, Rossi continua a exercer a profissão de fotógrafo em Mato Grosso, a serviço de uma companhia pastoril, o que lhe permitirá fundar a própria empresa cinematográfica.<sup>53</sup>

Dois cartazes publicitários realizados durante a temporada matogrossense demonstram que o fotógrafo continua afeiçoado à prática da fotomontagem. Se o que divulga as atividades fotográficas em Três Lagoas é bastante convencional, o dedicado ao Bar Toscano, do qual era sócio, é inventivo e engraçado. Numa cidade de evidente derivação cinematográfica, na qual se destacam três casas de madeira (o bar, um estúdio fotográfico e um ateliê), circulam os símbolos mais ostensivos de uma modernidade nascente: automóveis e um aeroplano. Outro símbolo moderno, uma câmara fotográfica, confere um caráter metalinguístico à composição, já que o observador tem diante de si a cena que está sendo registrada. Várias figuras humanas, entre as quais uma posicionada no telhado do bar para saudar os aviadores, completam a encenação, cujo objetivo é revelado pela tabela de preços de bebidas e doces inscrita em diversos pontos do campo visual.

### Os vários desígnios de uma técnica

Nascida sob o signo da ilusão, nem sempre a fotomontagem cumpre as mesmas funções. No caso do Brasil, pode-se estabelecer um primeiro contraponto entre as intenções de Frisch, que buscava uma imagem tecnicamente bem feita em termos de iluminação e de foco<sup>54</sup>, e as de Vieira, o qual, com *Os trinta Valérios*, visava um resultado irônico e autorreflexivo sobre as possibili-

---

do poder. Rossi pretendia apresentar “cataratas, florestas virgens, praias e outras belezas naturais” para propaganda no estrangeiro, mas vê-se obrigado a filmar “estradas e inaugurações”. Cf. SOUZA, Carlos Roberto. Raízes do cinema brasileiro. *Alceu*, v. 8, n. 15, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2007, p. 29 e 30, e GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 198.

<sup>53</sup> Ver ROSSI, Gilberto. Aos operadores cinematográficos amadores e profissionais de todo o Brasil. In: SOUZA, Carlos Roberto (org.). *V Jornada brasileira do cinema silencioso*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011, p. 22.

<sup>54</sup> Pedro Vasquez afirma que Fritsch contorna dois problemas impossíveis de serem solucionados com o equipamento de que dispunha: “conseguir uma exposição simultaneamente perfeita (do ponto de vista sensitométrico) do modelo situado no primeiro plano e da paisagem ribeirinha ao fundo, assim como obter foco perfeito do primeiro plano — situado a pouco mais de metro e meio da câmera — e da paisagem que se desdobrava por trás desta, dezenas de metros mais além”. Graças ao processo de fotomontagem, o profissional obtém retratos caracterizados por um foco perfeito desde o primeiro plano até o infinito e com exposição uniformemente correta. Cf. VASQUEZ, Pedro Karp, *op. cit.*, p. 82 e 84.

dades de representação da fotografia. Já nas fotomontagens feitas para os clientes do estúdio, Vieira colocava a técnica a serviço de uma visão tradicional do retrato. A paisagem celeste adquire um valor simbólico, já que projeta uma existência real num tempo ideal. Em vez de recorrer a adereços para atestar a condição social dos modelos, o fotógrafo opta por inseri-los numa paisagem irreal, capaz de conferir-lhes uma “aura suprapessoal” e de protegê-los tanto da “individualização verossímil” quanto da “generalização tipológica”.<sup>55</sup> Os retratos duplos do imperador e da imperatriz, por sua vez, podem ser analisados na perspectiva de um jogo com as convenções do retrato de estúdio. Se cabia a este atestar um papel social graças à teatralização da pose, a cenários e a trajes que funcionavam como uma espécie de “brasão burguês”<sup>56</sup>, as representações do casal imperial tinham um objetivo contrário. Não precisando legitimar o próprio papel social, D. Pedro e Dona Teresa Cristina podem oferecer à câmara uma imagem não apenas cotidiana, mas sobretudo despojada da liturgia do cargo. Ao pôr em xeque os critérios de representação da figura do soberano, o retrato duplo do casal se afasta da exigência do *decorum*, isto é, da configuração de uma efígie ideal, conformada pelas normas<sup>57</sup>, voltando-se para uma experiência lúdica, na qual o monarca parece desempenhar o papel de agenciador. Conhecedor dos mecanismos que regem a fotografia, D. Pedro brinca com ela e põe a nu sua natureza de duplo de maneira complexa. O retrato duplo escancara o processo de encenação de duas maneiras: apresenta o modelo como um personagem, mas, ao mesmo tempo, abre mão de qualquer abordagem cenográfica, já que o único mobiliário presente é uma mesinha que separa os dois corpos para melhor evidenciá-los.

No caso de Azevedo, a questão do duplo retrato obedece a outras determinações. Levando em conta sua profissão de ator, que se estende entre 1858 e 1869, é possível pensar que suas experiências com um tipo diferente de retrato seriam a maneira encontrada para unir numa única dimensão a ilusão fotográfica e a ilusão teatral. O retrato duplo poderia criar uma fricção entre personagem e pessoa, pondo em xeque a identificação entre espectador e ator, típica do teatro. Quem é pessoa e quem é personagem nesse jogo de espelhos infiel promovido pela imagem técnica? Por meio de um jogo de aparências enganador, Azevedo confronta o observador com a ideia de que a vida é um teatro e de que o estúdio fotográfico nada mais é do que uma metáfora dessa fusão/confusão. O tema do duplo como um outro de si mesmo e, por isso, motivo de um estranhamento profundo, poderia também estar no horizonte do fotógrafo, já que percorre a história do teatro desde a Grécia antiga, passando por Plauto, William Shakespeare, Tirso de Molina, Lope de Vega, Pierre Corneille, Calderón de la Barca e Molière, entre outros. Seria possível pensar numa terceira hipótese: a inversão do mito de Narciso, isto é, a remissão a uma consciência que não se reconhece na própria imagem, como atestam esses vários retratos nos quais os duplos aparecem quase sempre dissociados e incomunicáveis.

Quanto às fotografias espíritas e àquela da cabeça cortada, pode-se aventar a hipótese de que Azevedo estivesse testando as possibilidades ilusio-

<sup>55</sup> WARNKE, Martin, *op. cit.*, p. 301 e 305.

<sup>56</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 30.

<sup>57</sup> Cf. WARNKE, Martin, *op. cit.*, p. 305.

nistas da imagem técnica. Havia uma dimensão espetacular em tais produções que aponta, mais uma vez, para sua primeira profissão de ator. Embora o “processo dos espíritas” não tenha tido repercussão no Brasil, seus autos foram publicados em 1875, levando a especular se o fotógrafo não teve acesso a esse livro. Celebrado em 16 e 17 de junho de 1875, o “processo dos espíritas” teve como réus Pierre-Gaëtan Leymairie, editor da *Revue Spirite*; Édouard Isidore Buguet, fotógrafo; e Alfred Henry Firman, médium e químico. O processo fotográfico empregado por Buguet tem uma dimensão performática, que poderia ter atraído a atenção de Azevedo, caso ele tenha tido acesso à publicação organizada pela esposa de Leymarie, Marina. De acordo com a descrição da acusação, a operação “fraudulenta” ocorria em dois espaços: o salão de pose convencional e um gabinete privativo do fotógrafo. Era neste que ocorria a encenação a cargo de um dos auxiliares de Buguet: um boneco desvestido, dotado de braços e pernas móveis, era trajado e envolvido num tecido para assumir a aparência do espírito evocado. A ele era aposta uma cabeça recortada, capaz de atender ao pedido do cliente, e a figura compósita era fotografada. Antes de fazer a fotografia do cliente que desejava aparecer ao lado do espírito evocado, Buguet realizava um ritual, ao qual imprimia “uma espécie de caráter religioso”. Acompanhado pelos acordes de uma caixa de música, o fotógrafo pedia que o cliente se associasse a ele na evocação do espírito a ser registrado. A fotografia final era resultado da sobreposição das duas tomadas numa única chapa, num procedimento que a acusação define “natural, artificial, fantasmagórico, em nada sobrenatural”.<sup>58</sup> A ideia de paródia aventada por Mario Celso Ramiro de Andrade para a fotografia da viúva de Kardec poderia ser aplicada também às outras duas, que trazem em si a marca de um olhar irônico, haja vista o aspecto um tanto ridículo das aparições fantasmagóricas.

### Fotomontagem e modernismo

À luz destes elementos, deve-se dar razão a Rubens Fernandes Junior quando afirma que os modernistas “não tiveram sensibilidade (ou seria coragem?) suficiente para entender a importância da fotografia e do cinema como manifestações culturais. Isso tudo apesar de conhecermos alguns poemas fotográficos e cinematográficos”? O autor destaca dois nomes, que “estavam em plena sintonia com as vanguardas”: Rossi, que soube trabalhar no período pré-moderno com questões que seriam abordadas posteriormente pelos modernistas; e Vieira, que parece “antecipar o momento de inserção do Brasil numa experiência moderna”, demonstrando com *Os trinta Valérios* que “o artista com a câmera pode ser imaginativo e criar obras de complexidade incomum”.<sup>59</sup> Fernandes tem razão quando aponta para a modernidade das reali-

<sup>58</sup> LEYMARIE, Madame P. G. *Procès des spirites*. Paris: La Librairie Spirite, 1875, p. 2-7. O processo concluiu-se com a condenação de Leymarie e Buguet a um ano de prisão e ao pagamento de uma multa de 500 francos. Firman foi condenado a seis meses de prisão e ao pagamento de uma multa de 300 francos. A investigação contra Buguet havia começado em outubro de 1874 e o fotógrafo foi flagrado praticando suas fraudes em 22 de abril de 1875. Posteriormente, o fotógrafo declarou a inocência de Leymarie, que havia sido incluído no processo por ter publicado suas fotografias na *Revue Spirite* e tê-las revendido aos interessados, e reclamou a autenticidade de 2/3 de suas imagens.

<sup>59</sup> FERNANDES JUNIOR, Rubens. A fotografia e a Semana de 22 – Parte I. 2012. Disponível em <[www.iconica.com.br/site/a-fotografia-e-a-semana-de-22](http://www.iconica.com.br/site/a-fotografia-e-a-semana-de-22)>. Acesso em 25 fev. 2019.

zações de Rossi e Vieira que, com sua carga de ironia e de metalinguagem, eram bem mais inovadoras do que as obras visuais apresentadas na Semana de Arte Moderna. Há, no entanto, uma pergunta a ser feita: tais imagens eram conhecidas dos semanistas? E, se o eram, teriam sido eles capazes de compreender seu real alcance, haja vista sua relação relutante com o horizonte tecnológico que ia se afirmando com a modernidade?

Nas décadas seguintes, a situação modifica-se, como comprovam a revista *S. Paulo* e a recepção das fotomontagens de Jorge de Lima por Mário de Andrade e Sérgio Milliet. Dirigida por um modernista da primeira hora, Menotti Del Picchia, e por um companheiro de jornada, Cassiano Ricardo, que partilhava com ele a busca de uma poética mais moderada, *S. Paulo* (janeiro-dezembro de 1936) caracteriza-se pelo uso abundante de fotografias não convencionais e de fotomontagens. A elas é confiada a tarefa de exaltar o papel empreendedor do estado de São Paulo e de sua capital por meio de narrativas visuais inspiradas frequentemente nos recursos da fotografia construtivista. Andrade, por sua vez, além de realizar experiências fotográficas em fins da década de 1920, dedica um artigo entusiasmado às fotomontagens de Lima em novembro de 1939. Vendo na fotomontagem “um processo de expressão lírica”, o escritor associa-a com manifestações do inconsciente e a define “uma variedade de poesia sobrerrealista”, alheia a qualquer “controle estético”, sem deixar de sublinhar sua qualidade de “arte da luz, como a fotografia, o cinema e a pirotécnica”.<sup>60</sup> Não é possível neste momento adentrar os meandros das relações de Andrade com o surrealismo e a leitura particular que ele faz das fotomontagens de Lima, mas não restam dúvidas de que sua postura perante a imagem técnica havia se modificado, apontando para a possibilidade desta contribuir para uma melhor compreensão dos códigos modernos.

A publicação de *A pintura em pânico* (1943) representa o pleno reconhecimento das possibilidades artísticas da técnica por Milliet. O crítico atribui às fotomontagens de Lima duas “vantagens” em relação à pintura. Irmã das palavras em liberdade, a técnica apresenta-se “livre de volumes e valores”, não por desconhecê-los ou ignorá-los, mas por dispor de uma “total liberdade”, que lhe permite criar “soluções próprias em obediência apenas à fantasia do artista”. Por prescindir do artesanato, que obriga a pintura a “jogar com elementos poéticos limitados”, a fotomontagem dispõe não só de “elementos ilimitados, mas ainda de uma atualidade ligada à vida cotidiana, que comporta toda uma essência poética”, desconhecida na arte maior. Graças a essas “vantagens”, o poeta-pintor “alcança uma expressão vertical que o artista plástico jamais atinge a menos de desobediência à plástica, de fuga, de revolta contra a sensualidade”.<sup>61</sup>

## Outros lugares da fotomontagem

Distantes no tempo e no espaço do festival de 1922, as fotomontagens de Vieira e Rossi não constituem a única possibilidade de contato com a técnica

<sup>60</sup> ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*, nov. 1939, s./p. Para uma análise mais completa da leitura das fotomontagens feita pelo escritor, ver FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

<sup>61</sup> MILLIET, Sérgio. Reflexões inatuais de muita atualidade. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 2 nov. 1943, p. 4.

ca. Os modernistas devem, sem dúvida, ter-se deparado com as fotomontagens presentes nos cartões-postais e na imprensa, as quais podem ter corroborado, num primeiro momento, uma percepção realista da fotografia. No começo do século XX, várias firmas produtoras de cartões-postais aderem aos processos de fotomontagem para pôr à disposição do público produtos diferenciados. Na realidade, elas nada mais faziam do que modernizar uma técnica bastante explorada anteriormente com imagens de natureza gráfica. Vários cartões ainda trazem as marcas da estética *art nouveau*, visível sobretudo na presença de motivos florais que ajudam a animar a composição. A disposição das imagens não segue um padrão único. Elas podem ser apresentadas enfiadas, sobrepostas ou obedecendo a uma disposição mista, sempre com o intuito de oferecer uma imagem mais variada dos locais registrados. Em alguns momentos, as firmas podem recorrer ao apelo erótico, conjugando num mesmo plano visual a tomada de uma cidade e uma jovem sedutora e sorridente.

Este padrão compositivo será também usado pelos ateliês fotográficos nas primeiras décadas do século XX na feitura de retratos fotográficos. O retrato de João da Silva Medeiros, datado provavelmente de 1933, destaca-se por uma concepção híbrida. Inserido numa moldura oval cercada de rosas, que remete a padrões do século XIX, o rosto do modelo é associado com o símbolo maior da modernidade de São Paulo: o edifício Martinelli.<sup>62</sup> Rubens Fernandes Junior destaca, por sua vez, a presença de um “procedimento incomum” na produção de Guilherme Gaensly: uma fotomontagem numa série dedicada ao universo agrícola, publicada em livros e revistas e também divulgada sob a forma de cartão-postal (primeira década do século XX). Feita de forma “puramente técnica”, a fotomontagem é constituída pela adição de uma imagem da fazenda Guataparará, localizada no interior paulista, a uma cena de colheita de café (1901-1910).<sup>63</sup> Por vezes, a produção de cartões é feita por estúdios fotográficos, como provam duas fotomontagens de Curitiba, que trazem na lateral a inscrição “J. Weiss e Irmão, fotógrafos”. A palavra “irmão” é sinônimo de Augusto Weiss, o qual posteriormente realizará uma das mais interessantes experiências com fotomontagem registrada no Brasil.

Este percurso por alguns aspectos dos recursos de montagem fotográfica é um convite à realização de pesquisas sistemáticas que mapeiem a difusão dessa prática no Brasil e seus diferentes usos e funções. Se esta se torna cada vez mais corriqueira a partir da década de 1940, é importante conhecer seus primórdios, pois eles permitem avaliar de que maneira a sociedade brasileira lida não só com a imagem técnica e com a nascente indústria cultural, mas igualmente com formas de visualidade que, tanto podem reforçar o estatuto realista da fotografia, quanto confrontar o leitor com produções cujo resultado deriva de um processo interno e não mais de um referente exterior qualquer.

*Texto recebido em 15 de março de 2020. Aprovado em 26 de março de 2020.*

<sup>62</sup> Cf. GERODETTI, João Emílio e GARBIN, Luciana, *op. cit.*, p. 161.

<sup>63</sup> Ver FERNANDES JUNIOR, Rubens. A cidade multiplicada. In: KOSSOY, Boris, FERNANDES JUNIOR, Rubens e SEGAWA, Hugo. *Guilherme Gaensly*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 55.