



A Fotomontagem no Século XIX: da mecânica à narratologia

Manuel Luís Bogalheiro Rocha Fernandes

FCSH, Universidade Nova de Lisboa

Olhar uma imagem fotográfica é associar aquele visível a cor ou preto e branco fixado numa superfície, ao invisível que lhe atribuímos e dá sentido à nossa interpretação.

Maria do Carmo Serén,

Metáforas do Sentir Fotográfico

Mote

A FOTOMONTAGEM E A MANIPULAÇÃO da imagem fotográfica não são técnicas exclusivas dos processos computacionais dos tempos hodiernos. Tais técnicas são quase tão antigas como a própria fotografia “tradicional”¹, tal como foi descoberta por Joseph Nicéphore Niépce no início do século XIX.

Ao longo deste ensaio, começamos por ver como a técnica da fotomontagem contribuiu para o debate em torno do estatuto da fotografia tradicional, no contexto histórico do seu surgimento e nas desconfianças artísticas que levantou, e como se pretendeu estabelecer como um género estético autónomo, afirmando o *cânone pictorialista*, isto é, a aproximação da fotografia ao estatuto artístico da pintura.

A análise do trabalho de alguns dos mais importantes representantes do movimento estético da fotomontagem, permitir-nos-á identificar os traços que distinguem este género tanto da fotografia tradicional donde partia, como da pintura, à qual se tentava equiparar, e ainda complexificar uma característica que ficaria cunhada a esta modalidade: a sua pretensão de narratividade ou teatralidade.

¹ À falta de melhor termo, ao longo deste artigo, usaremos esta designação para nos referirmos às fotografias não manipuladas ou que não são fotomontagens.

Entre a Técnica e a Arte: a fotografia no século XIX

O primeiro homem a ver a primeira fotografia (se exceptuarmos Niépce, que foi quem a fez) deve ter pensado que se tratava de uma pintura: o mesmo enquadramento, a mesma perspectiva.²

A hipótese colocada por Roland Barthes manifesta bem um dos primeiros entendimentos sobre as primeiras fotografias: a ser-lhe atribuído um valor, seria estético, contíguo à arte e à pintura.

Apesar das desconfianças que o aparecimento da fotografia suscitou³, o estatuto que, então, lhe ficou inerente foi marcado pelos cânones da pintura que, depois do Renascimento e das respectivas inovações técnicas, se tinha consagrado como estética do verosímil, do realismo, da expressão, por excelência, de captação da percepção humana. Poder-se-á mesmo falar de uma *estética fotográfica* desenvolvida na pintura, ainda sem a fotografia ter surgido. Assim, quando o invento de Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833) foi popularizado, foi naturalmente percebido como o prolongamento mecânico, técnico ou químico da arte da pintura. Pela primeira vez na História, um meio mecânico e, à partida, de captação objectiva poderia substituir a mão, necessariamente, artística e subjectiva do Homem. Mas, se variavam os meios dessa captação do real, a finalidade manter-se-ia a mesma: criar arte a partir da recriação do real. Para o meio cultural e artístico do século XIX, tanto a pintura como a fotografia teriam a finalidade de produzir captações do real idealizadas, esteticamente artísticas e não acidentais. Esta concepção da fotografia ficaria conhecida como *pictorialismo*, movimento sobre o qual Barthes haveria de dizer, talvez com uma certa ironia, que "não é mais do que um exagero daquilo que a fotografia pensa de si própria"⁴.

Ora, apesar de qualquer enquadramento fotográfico, qualquer tomada de tema a fotografar, qualquer decisão do tempo de fotografia ou de qualquer outro factor que interfira no resultado final da fotografia ser de natureza intencional, a subjectividade da fotografia não se poderá equiparar à subjectivi-

² Barthes, Roland (1980) *A Câmara Clara – Nota sobre a Fotografia*, Lisboa: Edições 70, 2006, p. 39.

³ O pintor francês Jean Auguste Dominique Ingres (1780 - 1867) realiza uma petição contra a fotografia enquanto arte e o político e escritor, também francês, Alphonse Marie Louise Prat de Lamartine (1790 - 1869) proclama publicamente que "a fotografia jamais será uma arte".

⁴ *Ibid.*, p. 39.

dade da pintura. O fotógrafo, apesar de interferir nos factores na captação da fotografia, está incontornavelmente estrangido à qualidade do real em ser captado. Podem-se compor artificialmente os objectos que se vão fotografar, podem-se explorar efeitos de luz, texturas, movimento e profundidade, mas é sempre a realidade – entendido na sua perspectiva realista e ignorando as perspectivas construtivistas – que determina a representação que a fotografia produzirá. Assim, a subjectividade que o fotógrafo imprime à fotografia é sempre, em última instância, *objectivada pelo real* que, apesar de exposto a esses efeitos e explorações da máquina pela mão do Homem, guarda sempre uma espécie de irredutibilidade face à *escrita com a luz*. Ora, a *não mecânica* e a liberdade subjectiva da representação da pintura fazem com que esta, por mais realista a que intente, esteja apenas dependente das capacidades técnicas do artista, além da sua intencionalidade e da imaginação, e não da *luz* com que a fotografia escreve. No entanto, esta distinção não era reflectida desta forma nos primeiros tempos de existência da fotografia. Também esta última, ainda que fazendo uso das suas potencialidades de verosimilhança, devia ser *construída* e artisticamente subjectiva. A tecnicidade objectiva devia ser ultrapassada.

*The Pencil of Nature*⁵ (1846) de Henry Fox Talbot – o primeiro tratado de fotografia, cujo título é já por si revelador em relação ao que se entendia da máquina fotográfica – proclama esse estatuto da fotografia no seguimento da pintura e sustenta que em qualquer fotografia devia estar patente o *belo ideal*, inerente às beaux-arts introduzidas pelo francês Abbé Batteux (1746), e popularizado nos meados do século XIX por pintores como Joshua Reynolds. Esta orientação tinha como horizonte fotografias que fossem “obras-primas” da pintura. Tal visão da técnica fotográfica não integrava, assim, o seu possível carácter literal ou denotativo, utilitário ou acidental, instantâneo ou imprevisível. Era, por outro lado, a intencionalidade artística – da pintura – a principal directriz. Talbot chega mesmo a defender que o real devia ser *construído* para a fotografia: os objectos a fotografar podiam, ou deviam, ser compostos numa organização *artificial* para a fotografia, de forma a se alcançar o efeito pretendido, e o inglês elabora inclusivamente uma lista dos *objectos mais fotografáveis*⁶.

⁵Talbot, Henry Fox (1846), *The Pencil of Nature*, Chicago: KWS Publishers, 2011.

⁶Anexos, Fig. I.

A partir de trabalhos influentes como o de Henry Fox Talbot, a primeira escola de interpretação da fotografia no século XIX é fortemente marcada pelos referentes simbólicos e pelos códigos de leitura da pintura e da cultura estética de então, sem que tenha chegado a desenvolver uma linguagem própria e independente da tradição pictorialista. E apesar da história da fotografia ter bem dado prova de uma variedade de concepções que se basearam nas suas propriedades técnicas e no seu sentido documental (basta referir o fotojornalismo), tornando-a num objecto familiarmente imediato e testemunha fidedigna de um momento, é ainda difícil negarmos na actualidade uma certa reminiscência desse sentido pictorialista, dessa primeira interpretação em que a fotografia é, pelo seu poder de síntese do tempo, um *retrato esteticizado* da realidade.

A aproximação entre fotografia e pintura conheceria a sua exploração máxima com duas correntes que se propuseram canonizar esta estética. Uma foi desenvolvida por um conjunto de pintores e miniaturistas que se dedicaram a retocar "artisticamente" fotografias com efeitos picturais de modo a *humanizar a mecanicidade* do aparelho fotográfico ou a emendar eventuais *defeitos* que a captação técnica do real tivesse originado. O miniaturista William Newton foi dos principais a destacar-se nesta corrente.

A outra corrente foi a fotomontagem.

O Surgimento da Fotomontagem

Como já se disse, a fotomontagem é tão antiga como a própria fotografia. Mas mais se pode dizer: a fotomontagem constituiu uma das origens da fotografia. O invento que Talbot apelidou de *desenho fotogénico*, o qual consistia na impressão por contacto directo de um objecto (folhas, flores e desenhos eram objectos recorrentes nos trabalhos de Talbot⁷) numa folha de papel emulsionado, é, na sua natureza, um processo de fotomontagem. Será, aliás, a partir do *desenho fotogénico* que, pouco tempo depois, será desenvolvido o *calótipo*⁸ (ou talbótipo), o qual ombreará com o pioneirismo dos avanços de Nicéphore Niépce e Louis Daguerre. Mas, ainda que a simplicidade do *desenho fotogénico* determine a arqueologia da fotografia, o que se

⁷ Anexos, Fig. II

⁸ Anexos, Fig. III.

estabeleceu mais tarde como o género da fotomontagem desenvolveria uma outra sofisticação técnica, nomeadamente nas fotografias compostas.

Os primeiros processos de manipulação de fotografia passaram sobretudo por acidentes de revelação que fizeram com que imagens de negativos distintos aparecessem inesperadamente na mesma fotografia – sobretudo devido a más lavagens das placas de colóquio. Estes *acidentes* começaram então a ser explorados de modo a se conseguir manipular intencionalmente a composição de vários negativos para formar uma nova produção, uma nova fotografia a revelar. As técnicas eram próximas: fotomontagens através de recortes, de super-exposição, de sobre-impressão, da repetição do mesmo negativo, da dupla impressão ou da combinação de vários destes processos.

Estas produções ficariam conhecidas por *impressões combinadas* e ainda que as suas origens efectivas sejam imprecisas, surgem, nos meados do século XIX, várias publicações dedicadas a recriações ou, ao que se chamava, *divertimentos* onde já se divulgava a fotomontagem. Num primeiro momento, esta técnica surge assim dentro de um contexto sobretudo popular, e por vezes até humorístico, tendo sido bastante explorada em cartazes, panfletos ou postais.

Seria pela mão de Gustave Rejlander (1813 - 1875) e de Henry Peach Robinson (1830 - 1901) que a fotomontagem conheceria a sua máxima expressão, não só em termos técnicos e artísticos mas também em termos teóricos, dado o envolvimento de ambos em debates em defesa do estatuto artístico das produções fotográficas com recurso à manipulação ou à montagem. Aca-bariam também por marcar fortemente o pictorialismo, ao defenderem que as fotomontagens eram a modalidade fotográfica mais adequada aos horizontes desse cânone. Em 1869, Robinson escreve *Pictorial Effect in Photography*, obra que se apresenta simultaneamente como uma didáctica da técnica da fotomontagem e como uma defesa da sua estética: "produzir fotografias que contenham e ilustrem as regras da arte"⁹.

Com efeito, o autor de uma fotomontagem trabalhava como se de um pintor fosse. Pegando nos vários negativos ao seu dispor, compunha-os na base fotográfica com total liberdade, determinando à vontade o tamanho da "tela" e construindo novas configurações do real. Nestes moldes, a fotografia (composta) equipara-se à pintura e as respectivas subjectividades de produção ou

⁹Robinson, Henry Peach (1869) *Propósito pictorial en la fotografia* in Fontcuberta, Joan (ed.) (1984) *Estética fotográfica - una selección de textos*. Barcelona: Fotografia, 2003, p. 55.

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

Oscar Gustave Rejlander e a Dramatização do Real

Oscar Gustave Rejlander nasceu na Suécia em 1813 e estudou pintura na Itália onde se tomou pintor retratista. Fixar-se-ia na Inglaterra por volta de 1840 e, mais tarde, ao conhecer em Londres o calótipo de Talbot, render-se-ia às possibilidades da fotografia e adoptá-la-ia para fundar a fotomontagem. De acordo com a visão que temos vindo a apresentar e ao contrário dos *puristas*, a fotografia não era tomada como uma finalidade mas como um meio, um instrumento ao serviço de um propósito e de uma finalidade maiores: a arte pictórica.

*Two Ways of Life*¹⁰ (1875) é a sua obra mais conhecida e possivelmente uma das mais paradigmáticas feitas através da técnica da fotomontagem. Para a sua realização foram utilizados mais de trinta negativos diferentes¹¹ e o tamanho final da obra resultou em 78,7 x 40,6 cm! Em cena estão dois pólos antagónicos: do lado esquerdo o prazer, a devassidão, a promiscuidade, a luxúria e o gozo em figuras nuas, em cenas de orgia ou de bebedeira; do lado direito aparece a moral vitoriana do dever, da devoção, da religião, da penitência, da família, do progresso industrial, do trabalho. Esta dicotomia axiológica é mediada por um centro – característico da estética clássica e renascentista – que se apresenta mítico, dramático e onde converge a acção da obra: um sábio ladeado por dois jovens que observam a bipolar condição humana. Perante o

¹⁰ Anexos, Fig. IV.

¹¹ Anexos, Fig. V.

conhecimento do sábio ancião, símbolo do Bem, os dois jovens mostram-se diferentes: o da esquerda parece tentado com o prazer, revelando curiosidade em relação às folias que o rodeiam; o da direita parece mais reticente e intimidado perante a esfera do dever. A moral desta estória converge novamente para o centro (ligeiramente à direita do velho) onde uma mulher nua, a tapar a cabeça com um véu, sugere a vergonha e o arrependimento da má conduta numa atitude de expiação. Os valores do bem representados e a figura feminina em redenção acentuam este carácter moralizante, de acordo com os valores vitorianos, numa construção plena de teatralidade, desde a composição das figuras no cenário do *espectáculo* até à cortina no cimo da *tela*. A artificialidade, esteticamente, *bela e perfeita* do cânone pictorialista atinge-se pormenorizadamente numa imagem composta que, dadas as limitações técnicas do início da história da fotografia, assegura que todos os elementos estejam focados e que ultrapassa a dificuldade de captar toda uma *cena ensaiada* numa só captação fotográfica.

Outra dos mais celebrados trabalhos de Rejlander é *Hard Times*¹² (1860). Na imagem conjugam-se duas cenas de dois tempos narrativos distintos: a cena presente na qual o homem está acordado pensativo, eventualmente arrependido, e a criança e a mulher dormem, e uma cena passada ou (recordada), que aparece sobre reflexos menos nítidos sobre a figura do homem e sobre a cama, em que o homem discute com a mulher que agora dorme. Além de uma instrumentalização narrativa da fotomontagem e, mais uma vez, de possíveis conotações morais a retirar, como o valor da família e da sua harmonia, esta obra de Rejlander é um dos melhores exemplos de outra componente do trabalho do artista: a experimentação de efeitos visuais possibilitados pela manipulação técnica.

Nesta linha, podemos encontrar obras como *The Tears of Laughter*¹³ (1870) em que Rejlander, utilizando um retrato seu, mostra as semelhanças entre o choro (do bebé) e o (seu) riso ou *Idleness Room*¹⁴ (1857) em que várias figuras masculinas são dispostas de uma forma não convencional. Em *Little Painter*¹⁵ (1865) ou *Putto as Allegory of Painting*¹⁶ (1886) surge o tema

¹² Anexos, Fig. VI.

¹³ Anexos, Fig. VII.

¹⁴ Anexos, Fig. VIII.

¹⁵ Anexos, Fig. XIX.

¹⁶ Anexos, Fig. X.

da pintura numa espécie de relação de auto-referencialidade em relação à própria técnica da fotomontagem, relação que é acentuada pela presença dos bebés a remeter para o carácter fundador da pintura em relação às outras artes e às técnicas de representação da percepção humana e do real. Numa outra temática, Rejlander explora um tipo de fotomontagens de teor alegórico-bíblico. *Grief* (1864)¹⁷ e *Head of St. John The Baptist in a Charger*¹⁸ (1858) são exemplo disso. Esta última é particularmente significativa dos poderes da fotomontagem e da procurada identidade com a pintura. A cena bíblica da cabeça de São João Baptista num prato seria, naturalmente, impossível de fotografar. Mas, no seguimento do que já se disse, a fotomontagem não conhece os limites do real em ser captado, aos quais a fotografia tradicional está necessariamente sujeita, e vê-se na liberdade de recriar cenas religiosas, da literatura, do imaginário, dos mitos e do mundo da inverosimilhança. As fotomontagens libertam-se da natural irredutibilidade do real e colocam-se ao nível da pintura, pois apesar de ser a captação mecânica do real através da máquina fotográfica a fornecer os elementos, estes são organizados pela mão do artista.

Rejlander explora ainda um outro tipo de trabalhos, que apesar de baseados em fotomontagens, se aproximam mais da configuração da fotografia normal: os retratos. Disso são exemplo *The cup that cheers*¹⁹ (1850), *Pensive young girl, posing on a box*²⁰ (1860), *Young girl standing by table with daguerreotype*²¹ (1860) e *Woman*²² (1860). Numa primeira percepção, as imagens não aparentam efeitos artificiais, apresentando-se efectivamente como retratos naturais. Contudo, continuam a ser produto da junção de vários elementos de vários negativos através de fotomontagem. Na primeira destas quatro, a chávena e o pires são de uma fotografia diferente do negativo da mulher; a mesa também provém de um outro negativo. Em *Pensive young girl, posing on a box*, também a rapariga é de um negativo diferente do cenário e da caixa. O título não deixa de ser irónico em relação ao processo da fotomontagem: é que a *pensativa rapariga* não pousou efectivamente para aquela

¹⁷ Anexos, Fig. XI.

¹⁸ Anexos, Fig. XII.

¹⁹ Anexos, Fig. XIII.

²⁰ Anexos, Fig. XIV.

²¹ Anexos, Fig. XV.

²² Anexos, Fig. XVI.

fotografia em cima daquela caixa. A terceira destas fotomontagens também resulta da combinação de vários elementos. *Woman*, apesar de não resultar da combinação de vários negativos, tem um tratamento de cor com base na repetição do mesmo negativo de modo a se atingir aquela artificialidade ambígua da idade do modelo.

Considerando que Rejlander tinha sido pintor retratista, estes trabalhos representam essa influência no trabalho do Sueco. No entanto, a fotomontagem permitia, em relação à pintura, retratos *perfeitos* e abria as possibilidade de recriação dos ambientes à volta dos retratados e de certas disposições ou configurações da imagem.

Henry Peach Robinson e a Recomposição do Real

A Henry Peach Robinson chamaram o *pictorialista dos pictorialistas*. Para o inglês, a fotografia, e a fotomontagem em particular, mais do que imitar a arte, devia ser arte e colocar-se ao nível estético da pintura. Antes da fotografia, Robinson fora pintor e chegara a expor uma grande colecção em 1852 na Royal Academy of Art de Londres. Pouco tempo depois tem formação em fotografia e inicia-se no processo do calótipo e no uso de produtos químicos para revelação fotográfica.

Para Robinson, o dever da fotomontagem enquanto arte seria “evitar a mediocridade, a pobreza e a feiura, alvejar matérias elevadas, evitar as formas incômodas e corrigir o ruído pictórico”²³. A fotomontagem seria uma resposta aos limites naturais da fotografia na captação da realidade, permitindo compensar os *defeitos* ou as dificuldades dos procedimentos fotográficos naturais da época, como por exemplo, obter numa só exposição ou captura fotográfica todos planos focados e com detalhe. A abordagem pictorialista de Robinson leva-o a desenhar esboços, *lay out's* prévios, com a configuração da composição a construir. Tal como Rejlander, o artista inglês apenas via os negativos fotográficos como meio para um propósito maior sem lhes reconhecer autonomia artística e o seu valor apenas estava dependente da posição ou da função que lhes caberia na composição final. O próprio Robinson escreve o seguinte:

²³ *Idem.*, p. 54.

[os negativos] podiam demonstrar ao artista quão útil pode ser a fotografia como ajuda para a criação artística, não apenas nos detalhes, mas também para preparar o que se pode considerar como o esboço mais perfeito de uma composição.²⁴

No trabalho *Páscoa no Norte*²⁵ (1890), por exemplo, Robinson utiliza dois negativos diferentes²⁶, um relativo à praia e aos barcos e outro ao mar e ao céu. Sem que uma das cenas pudesse ficar desfocada ou com menor detalhe, a intencionalidade foi a de aplicar à cena da praia e dos barcos um mar turbulento sob um céu negro, que não existiria na primeira fotografia, numa composição que explora os efeitos atmosféricos e induz um certo carácter melancólico.

Esta procura pela perspectiva e pela focagem da profundidade é, aliás, desenvolvida por Robinson em vários outros trabalhos seus, em especial naqueles dedicados a paisagens rurais, um dos seus principais temas. Em *Figures in the landscape*²⁷ (1880) percebe-se a profundidade sequencial criada pelos vários negativos utilizados: as raparigas, o campo, as árvores, os montes, o céu. Robinson convida à observação deste horizonte em profundidade a partir das duas figuras isoladas; são elas o ponto de partida da observação da fotografia. Mas, o próprio gesto de uma das figuras parece também contemplar um outro horizonte, convocando e reflectindo o observador da obra. A estética de *Walking*²⁸ (1887) segue a mesma linha de *Figures in the landscape* e em *Women in landscape*²⁹ (1879), composta por seis negativos, recria-se o terna do piquenique, muito recorrente na pintura, num possível episódio de encontro casual entre o grupo de raparigas e um homem. Analogamente à pintura romântica e impressionista, estas últimas fotomontagens continuam a recriação da ambiência dessa pintura com um rural idealizado e romantizado, predominado por um bucolismo poético.

A sua mais conhecida fotomontagem, que é aliás o seu primeiro trabalho, é *Fading Away*³⁰ (1858) composta por cinco negativos. A imagem ilustra uma

²⁴ *Idem.*, p. 55.

²⁵ Anexos, Fig. XVII.

²⁶ Anexos, Fig. XVIII.

²⁷ Anexos, Fig. XIX.

²⁸ Anexos, Fig. XX e esboço da fotomontagem na Fig. XX a).

²⁹ Anexos, Fig. XXI.

³⁰ Anexos, Fig. XXII.

cena familiar em que uma rapariga doente está em estado terminal ou já morta. Este trabalho de Robinson foi polémico, primeiro a verosimilhança e o realismo da rapariga acamada remetiam para um tema incómodo à representação, a morte, e, em segundo lugar, a cena passava-se, intrometidamente, num momento privado de desassossego familiar. A par desta interpretação, logo outros críticos também fizeram ver que o que ali estava em causa era o valor da família e da sua união. A obra acabaria mesmo por ser comprada pelo Príncipe Alberto, marido da Rainha Vitória. Será ainda curioso observar um outro aspecto desta fotomontagem. A cena é marcada pela exploração de um momento onde o tempo parece ter parado, uma *atemporalidade* onde se concentra toda a acção desse momento: a doença da rapariga. Mas tal anacronismo não é, contudo, como os momentos captados, congelados pelas máquinas fotográficas. É antes um *tempo estático*, que não avança ou cuja percepção do seu devir passa despercebida às personagens da cena, imersas na angústia da doença. Alguns reflexos deste tipo de exploração ver-se-ão também no trabalho de Júlia Margaret Cameron (1815 – 1879). Apesar de o fazer noutras abordagens temáticas, Robinson exploraria ainda mais algumas vezes os ambientes privados, nomeadamente os dos quartos. Exemplos disto são *Little Red Riding Hood*³¹ (1858) ou *Sleep*³² (1867).

Em *When Day's Work is Done*³³ (1877), o artista combina seis negativos distintos. nomeadamente o do homem e o da mulher em cena. Robinson explica assim como surgiu a ideia para este trabalho:

Um dos melhores modelos que eu alguma vez empreguei foi um velho homem de setenta e quatro anos. Ele era um *crossing-sweeper*³⁴. Eu nunca teria concretizado um dos meus melhores trabalhos se não o tivesse visto sentado a uma mesa no meu estúdio, à espera até que eu falasse com ele. Eu não vi ali apenas o velho homem mas, mentalmente, uma velha senhora e o interior de uma casa de campo. O velho homem, pela sua atitude e expressão, deu o mote para a ideia; a velha senhora tinha de ser

³¹ Anexos, Fig. XXIII.

³² Anexos, Fig. XXIV.

³³ Anexos, Fig. XXV.

³⁴ Pessoa que no século XIX varria as ruas das cidades a troco de caridade. Seria uma figura frequente nos livros de Charles Dickens.

encontrada, assim como a casa de campo, mas eles apareceram-me completamente visíveis e sólidos.³⁵

A ideia da origem do processo criativo desta fotomontagem é, só por si, reveladora das possibilidades e da essência desta técnica. Do ponto de vista técnico, este trabalho de Robinson é de uma grande sofisticação: a simples cena doméstica, apesar de constituída por diferentes negativos onde a respectiva luminosidade é distinta, está envolta num complexo processo de exploração da luz, onde a iluminação é tornada o mais verosímil possível desde as negras sombras por trás das figuras até à iluminação das figuras proveniente das brilhantes janelas, focando o centro figurativo da cena. Apesar de tal artificialidade inerente – e característica – das fotomontagens, Robinson considerava esta técnica para além dessa dimensão de simulacro e via nela uma forma de criar outras reproduções, ainda que verosímeis, do real:

Uma fotografia produzida sobre o sistema de negativos combinados devia ser profundamente estudada em cada detalhe e submetida a um cuidadoso exame de modo a nenhum desvio à natureza do real ser descoberto.³⁶

Apesar de apologistas da mesma técnica, e dos seus fundamentos, é possível concluir uma diferença entre Robinson e Rejlander. Para este último, a representação, necessariamente, verosímil do real não era uma premissa do seu trabalho. Aliás, pelo contrário, como vimos nalguns dos seus trabalhos, a fotomontagem era um meio de criar composições de efeitos visuais imprevisíveis ou inabituais. Já Robinson, apesar de recompor os elementos do real, fá-lo numa outra procura de configurar a aparência do real.

Noutro trabalho semelhante, *Sunrise and sunset*³⁷ (1861), também se reflecte esse tratamento da luz, a qual também provém de uma janela na margem esquerda da imagem. A intimidade do lar, a começar ou a terminar o dia, é mais uma vez o tema em representação. Devido ao título, dado em função da representação da luz na imagem, não se pode concluir qual o referente temporal da imagem, se a manhã, se a tarde. No entanto, essa questão por resolver

³⁵Cf. Henry Peach Robinson at The J. Paul Getty Museum: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=39351>.

³⁶*Idem.*, p. 56.

³⁷Anexos, Fig. XXVI.

sugere uma outra ideia: aqueles dois momentos do dia, manhã e tarde, semelhantes na luminosidade do real e talvez nas rotinas caseiras, são representados simultaneamente naquela fotomontagem.

Outros Trabalhos de Fotomontagem no Século XIX

Pela quantidade de trabalhos realizados, pela sofisticação artística desses trabalhos e pela intenção de *sistematizarem* teoricamente a técnica da fotomontagem, foram Oscar Rejlander e Henry Peach Robinson os nomes que marcaram a fotomontagem do século XIX. Todavia, referimos, a título de exemplo, outros dois nomes que dariam importantes contributos para o estabelecimento desta técnica.

O primeiro é John Morrissey. Sem recorrer aos complexos procedimentos de estúdio e de laboratório de Rejlander e Robinson, a técnica de Morrissey consistia em organizar e combinar reproduções ou fragmentos de várias fotografias num fundo para o efeito, fotografando posteriormente esse fundo.³⁸

O segundo é o pioneiro do cinema Georges Méliès que recorreu à fotomontagem e a outras manipulações de fotografia para criar efeitos especiais e visuais nas suas películas do *cinema mágico*. Um dos melhores exemplos é o filme de 1901 *L'homme à la tête de caoutchouc* em que aparece a cabeça cortada do próprio Méliès a ser enchida por um fole manuseado pelo mesmo. O efeito foi conseguido, à semelhança da fotomontagem, através da combinação sobreposta de duas películas, a do cenário e a da cabeça do cineasta. A animação da cabeça obteve-se por um jogo de aproximação e distanciamento entre a respectiva película e a câmara de filmar. Outro exemplo é a pequena obra-prima *Le Voyage dans la Lune* (1902) em que grande parte dos cenários é construída com recurso à foto montagem.

A Mecânica e as Estórias

Apesar dos trabalhos de artistas como Rejlander e Robinson, o termo *fotomontagem* só foi inventado perto dos anos 20 do século XX quando os dadaístas berlinenses deram novos desenvolvimentos à técnica nas suas pro-

³⁸ *Anexos, Fig. XXVII.*

duções artísticas. Em alemão, *montagem* segue uma linha semântica muito próxima à de *ajuste*, *reparação* ou *cadeia*, ligando-se ainda intimamente a profissões como *mecânico* ou *engenheiro*³⁹. Com efeito, aquele que criaria/produziria uma fotomontagem teria o papel de pegar em fotografias já tiradas, mesmo que fossem pelo próprio, e compô-las numa nova organização, que independentemente da sua criatividade artística, seria sobretudo um trabalho técnico com procedimentos da ordem dos científicos, nomeadamente os químicos. Apesar das fotografias tradicionais também utilizarem este tipo de processos, sobretudo na revelação, foi a fotomontagem que assumiu mais particularmente esta vertente técnica, recuperando, apesar da sua filiação com a pintura, a noção de Denis Diderot de *artes mecânicas* face às belas artes.

Todavia, a complexificação deste aspecto não é linear. Como vimos, Rejlander e Robinson procuraram articular os conteúdos e a imagética da cultura das belas artes. Mas tendo em conta a clássica tensão entre a objectividade fria da mecânica e da técnica face à subjectividade apaixonada da arte, esta articulação artística dos meados do século XIX não deixa de ser um prenúncio *avant la lettre* das configurações híbridas da *ciberarte* e da arte digital do século XXI.

Por outro lado, podemos rever nesta relação, entre técnica e arte, o próprio espírito do século XIX, sobretudo o dos países industrializados liderados pela hegemónica Inglaterra. O progresso tecnológico celebrado na Revolução Industrial e o positivismo que estalava nas universidades e desconfiava de qualquer asserção onde predominassem elementos afectivos combinavam-se, quase paradoxalmente, com uma mentalidade onde ainda, a par da emergência do Realismo, dominavam moldes do Romantismo, numa época de valorização da tradição das artes e frutífera numa geração de músicos, pintores e escritores que fincavam a dimensão poética e simbólica do Homem.

Será desta segunda extensão desta articulação entre técnica e arte que advém a dimensão teatral e narratológica dominante na interpretação da maioria das fotomontagens do século XIX e que constitui, na história da fotografia e da arte, o rótulo estético destas obras. Todavia, apesar de nelas ser manifesto uma certa artificialidade da organização dos elementos feita em função de uma mensagem, poder-se-á questionar em que efectiva medida é que as fo-

³⁹Cf. Ades, Dawn (1976) *Fotomontaje*. Barcelona: Fotografia, 2002.

tomontagens contavam, efectivamente, estórias ou narrativas, em que medida é que eram narratológicas.

A narratologia reflecte as condições de existência e de funcionamento das estórias, através do seu núcleo de *categorias*: narrador, acção, personagens, espaço, tempo e narratário. Apesar do seu campo de estudo original ser a literatura, a narratologia não se lhe restringe e vários estudos contemporâneos privilegiaram as narrativas não verbais, sobretudo as baseadas na imagem, reconhecendo-lhe um particular valor imagético e comunicacional.

O exercício que a seguir nos propomos de procurar e problematizar as cinco categorias da narrativa nalgumas das obras atrás referidas pode, então, ser visto como uma tentativa de ilustrar a possível qualidade das fotomontagens serem potências narrativas, ao mesmo tempo que indica outras pistas sobre o seu estatuto na história da arte e no contexto social do século XIX.

A Dimensão Narrativa das Fotomontagens

Se na fotografia tradicional, *a última palavra cabe ao real*, a liberdade da fotomontagem parece mesmo atribuir ao *fotomontador* as valências de um *narrador* que utiliza os *fragmentos de realidade como as primeiras palavras de um texto final a compor*. *Two Ways of Life e Hard Times* de Rejlander ou *Fading Away* de Robinson parecem concretizar este sentido de enformarem pequenas estórias concretas, construídas por um narrador: o produtor da obra. Outras fotomontagens sugerem, pelo menos, narrativas ou fragmentos de outras estórias que apesar de lhes serem exteriores, tomam parte nelas, configurando-as. Disto são exemplo *Walking, Figures in the landscape, Women in landscape* de Robinson ou *Head of St. John The Baptist in a Charger* de Rejlander. Os dois fotomontadores são como narradores de/por imagens. As suas estórias construíam-se pelo poder evocativo que implicavam nas imagens e nos elementos que decidiam escolher para cada nova configuração. Na ruptura com a fotografia tradicional e na assunção do pictorialismo, mais do que fotógrafos foram uma espécie de realizadores ou encenadores. Quando Rejlander se incluiu em algumas obras suas como *Tears of Laughter*, em condições facilitadas pela fotomontagem, quase que deparamos com um narrador autodiegético: aquele que além de narrar, participa na própria estória.

A segunda categoria narratológica é a *acção*. A imagem de *Two Ways of Life*, com o dilema dos dois rapazes perante as duas dimensões da vida assistindo à mudança de uma figura da esfera do mal para a do bem, é assaz sugestiva de uma interpretação narratológica com uma certa sequencialidade dramática. Em *Hard Times*, também de Rejlander, invoca-se a história da noite daquele casal: primeiro a discussão e depois o arrependimento manifestado na vigília do marido à sua esposa e filha adormecidas. Nem em todas as fotomontagens a presença da *acção* é tão patente mas, mesmo nessas, existe outra possibilidade de se descortinar uma lógica narrativa em relação às fotografias tradicionais. Servimo-nos para este aspecto de duas figuras clássicas: a *mimesis* e a *diegesis*. Platão e Aristóteles dividiram-se no entendimento da primeira. Grosso modo, Platão entendia a *mimesis* como a base processual em que todas as criações artísticas eram feitas por *imitação* (*directa*), a qual nunca igualaria a verdadeira natureza do real. A obra identificar-se-ia com o original mas nunca seria o original. Por seu lado, Aristóteles distancia-se da *imitação* de Platão e concebe a *mimesis* como *representação*. No entanto, e isto é o mais importante, ambos concordam que essa figura *mostra*. Ora, em relação com a *mimesis*, a *diegesis* assenta sobretudo na recriação do real pelo *contar*, pelo *narrar*, pelo *indicar*, pelo *reportar*, em dicotomia com o *mostrar*. Na *diegesis* apresenta-se a realidade ao narratário, enunciando ou contando o que nela se passa, comunicando uma *acção*. Neste processo, o narrador desempenha o principal papel interferindo nos elementos que, ao serem escolhidos para serem comunicados, são apreendidos pela narratário. Diferentemente, na *mimesis* cabe ao narratário, sobretudo com base naquilo que é mostrado, descortinar a *acção* decorrente. Ora, esta dicotomia *mimesis* e *diegesis*, relativa à *acção* nas narrativas, é aplicável à dicotomia fotografia tradicional e fotomontagem. Enquanto a primeira está muito mais condicionada ao *mostrar*, aquilo que, impositivamente, foi captado do real, cabendo ao observador interpretar aquilo que é *mostrado*, na segunda, a combinação intencional e a pós-captação fotográfica dos elementos de várias fotografias em função de um efeito ou mensagem visual, aproximam a interpretação da fotomontagem à de uma estória *contada* onde a informação recebida pelo observador já foi filtrada pela criatividade e intencionalidade estética e até ideológica do autor; isto mesmo nas fotomontagens que não parecem *tão narrativas*, *tão diegéticas*.

A suportar a acção narrativa estão as *personagens*. A relação que de imediato se estabelece com esta categoria da narrativa assenta no facto das figuras que apareciam nas fotomontagens serem, em muitos casos, fotografadas individual e separadamente nos estúdios com as posturas pretendidas a uma figuração intencional e composta para o resultado final. As figuras de uma fotomontagem aparecem, portanto, como personagens *dirigidas* ou *encenadas*, nas posturas e nas expressões – pelo encenador fotógrafo – para a sua cena. *When Day's Work is Done* de Robinson é, como referimos atrás, um paradigmático exemplo deste aspecto. No entanto, a relação das figuras nas fotomontagens enquanto personagens pode ainda ter outro alcance quando lhes está implicada uma função narrativa específica. Em *Hard Times*, a figura masculina, na introspecção mostrada e nos possíveis remorsos, na forma como concentra a tensão dramática da cena parece sobressair como uma *personagem principal*. Em *Two Ways of Life*, a narrativa converge nos dois jovens, personagens principais, abrindo ainda margem de sentido para o estabelecimento das duas decisivas personagens secundárias: o velho sábio e a figura nua com um véu na cabeça. E em *Fading Away* de Robinson é possível extrapolar-se a relação com um romance-personagem, dada a marca da figura da rapariga desfalecida, personificação das leituras desta imagem. Em *Pictorial Effect in Photography*, Robinson explica o seguinte:

Se se introduz uma figura, esta tem uma função importante na composição, seja para guiar o olho, enfatizar algum ponto, apartar distâncias ou cingir algumas luzes e sombras dispersas, por meio da qual se ganha amplitude e evita confusão.⁴⁰

Ao reflectir isto, Robinson remete para a possibilidade ou necessidade das figuras – sobretudo as humanas – poderem desempenhar uma *função actancial* (J. A. Greimas) específica no contexto visual, tentando condicionar a sua interpretação. A figura da desfalecida chocou porque, além da sua verosimilhança face aos tradicionais símbolos da morte como as caveiras ou a idade avançada, a morte era agora representada numa rapariga nova e bela. Esta intencionalidade cirúrgica de Robinson, a sua procura em determinar a leitura da imagem, em “guiar o olho, enfatizar algum ponto” faz eco na conhecida distinção de Roland Barthes entre o *studio* e o *punctum* numa foto-

⁴⁰Robinson, Henry Peach (1869) *Propósito pictorial en la fotografia*, p. 54.

grafia. Segundo o francês, o *studio* é o interesse humano, cultural, político e ideológico estimulado pela imagem de uma fotografia; é aquilo que a nossa base cultural nos faz focalizar na fotografia. Os referentes visuais do *studio*, apesar de nos tocarem, fazem-no, porém, num plano colectivo mediado por uma cultura e não de uma forma subjectivamente especial, isto é, “sem acuidade particular”⁴¹. Por sua vez, o *punctum*, já não é aquele ponto ou aspecto da fotografia que a nossa cultura nos faz aparecer, mas “é ele que salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-nos. (...) O punctum de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).”⁴² Enquanto que o primeiro resulta de um treino colectivo e cultural em ver imagens ou fotografias, o segundo actua na profundidade da subjectividade pessoal de cada um, na sua *ipseidade* ou consciência íntima, de forma imprevisível e sempre distinta em relação ao outro. A relação destes conceitos com as fotomontagens prende-se com as possibilidades desta, visto ser manipulada, corporizar o sentido que o seu autor lhe implica e lhe construiu intencionalmente. Numa primeira análise, isto pode até parecer que as fotomontagens conseguem determinar o *punctum* que *ferirá* cada um. A desfalecida de *Fading Away* seria o predeterminado *punctum* daquela fotomontagem. No entanto, esta conclusão seria precipitada. O que a manipulação das fotomontagens faz, em função de uma focalização assertiva de sentido, é precisamente o contrário: anula o *punctum*. A determinação de sentido das fotomontagens – tal como, através de outras formas, acontece na publicidade – não deixa margem para a subjectividade do *punctum*, pois os observadores tendem a investir, comumente, o seu interesse num mesmo ponto que foi intencionado com esse fim pelo autor da fotomontagem. Na base desse interesse, é a cultura, a ideologia e o interesse humano socializado que actua em detrimento da tal subjectividade imprevisível. Aliás, como já referimos, as fotomontagens possibilitam quase uma aniquilação do sentido accidental e imprevisível das fotografias. Neste sentido, a imagem da fotomontagem é um *studio* desprovido de *punctum*.

A construção do *espaço* na *fotomontagem* também pode contribuir para este aspecto, ao focalizar a atenção para um sítio, não deixando possíveis *punctum's* à solta. Mas aquilo que mais liga o espaço das fotomontagens ao espaço narrativo é também o facto de aquele ser *construído* livremente pela

⁴¹Barthes, Roland (1980) *A Câmara clara – nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 34.

⁴²*Ibidem.*, p. 35.

criatividade do autor. Existe, em certa medida, uma abordagem cénica ou mesmo cinematográfica na exploração do espaço, na construção dos cenários e dos ambientes e na própria exploração da luz. Em *Fading Away*, *Páscoa no Norte* ou nas *fotografias campestres* de Robinson isto é muito patente: criam-se os espaços adequados às cenas. Em *Fading Away* mais do que compor os objectos do espaço para a fotografia, como dizia Talbot, os objectos colocam-se na fotografia e em *Páscoa no Norte* e nas *fotografias campestres*, são as condições naturais do espaço que são construídas. Também a constituição do espaço em *Two Ways of Life* de Rejlander é puramente teatral, com a cortina que encerra a margem superior da imagem a enfatizar este aspecto. Em relação à exploração da luz no espaço como em *When Day's Work is Done* ou *Sunrise and Sunset*, aquilo que Robinson inscreve nestas obras é efectivamente um trabalho de *fotografia cinematográfica*: a preparação artificial das condições de luz.

Se na narrativa o *tempo* é uma das categorias mais determinantes, parece difícil poder reconhecê-lo, em termos narratológicos, na *imagem estática* como a fotografia. Mas mais uma vez, as técnicas de manipulação da fotomontagem refizeram esta dimensão. Como referimos na interpretação de *Hard Times*, a fotomontagem concentra dois tempos: o presente, em que o homem está acordado e a mulher e a criança dormem, e o passado, em que o casal discutia. Aliás, é sobretudo por este jogo entre o presente e a rememoração, que a narrativa se emancipa nesta fotomontagem: o casal discutiu e o marido sente-se agora perturbado. A *bitemporalidade*, difícil à fotografia não-manipulada, não só se torna possível com a fotomontagem como possibilita a construção de novos sentidos. Em *Fading Away* é ainda possível interpretar-se outra exploração do tempo. Como referimos, a imagem parece explorar um momento parado, não que tenha sido *congelado* na captação pelo aparelho, mas que decorre assim anacronicamente, bloqueado, sem evolução. Também a fotografia tradicional pode explorar este tipo de abordagens; basta que, segundo o adágio de Henri Cartier-Bresson, se capte o *instante decisivo*. A diferença é que a fotomontagem constrói esse momento pela disposição das figuras e pelas suas posturas, servindo-se de vários momentos para construir um só, que parece perdurar no tempo carregado de uma tensão dramática criada. O tempo desta lógica narrativa é, portanto, de uma *ordem psicológica*, de uma *atemporalidade* subjectivada, metáfora visual para a agonia familiar sugerida.

Por fim, terá de se considerar o narratário, o destinatário da obra, que apesar de condição necessária a qualquer obra, pois o narrador narrará sempre para alguém – nem que seja para si próprio – tem, na maioria das vezes, uma presença implícita, caso o narrador não o refira. Se na literatura, já se está frequentemente perante esta invisibilidade do narratário, parece ainda mais difícil apurá-lo na imagem, pese embora a simples relação de se poder fazer corresponder o destinatário ao observador da imagem, ao *spectator* de que fala Roland Barthes⁴³. No entanto ao narratário cabe um papel mais específico do que ao observador. Este último tem uma natureza passiva enquanto que o primeiro implica uma certa estética da recepção mais activa. Perante isto, será que é possível identificar a categoria do narratário nas fotomontagens? A via para tal parece ter eco na consideração no contexto histórico da produção destas obras: a sociedade do século XIX, a época Vitoriana de Inglaterra, país de Rejlander e Robinson, modelo civilizacional da época. O *zeitgeist* da época promovido pela classe dominante era marcado pelos cânones artísticos do realismo e do pictorialismo, com expressão na pintura; pelos ideais pós-Românticos como a sublimação do amor ou do heroísmo; pelo enaltecimento das *causas nobres* da religiosidade, do puritanismo, do patriotismo, da tradição ou da curiosidade científica. Trata-se de uma axiologia baseada na ordem, na disciplina, na responsabilidade, na competência, no trabalho, na disciplina, na poupança, na austeridade moral e na família liderada pela figura masculina.

Ora, parafraseando Gisèle Freund, *toda a estrutura social influi tanto sobre o tema como sobre as modalidades da expressão artística*⁴⁴, e desta forma, a sociedade vitoriana com a sua moral era não só a inspiração e temática como, numa especulável relação, o narratário das fotomontagens que vimos a analisar até aqui. A fotomontagem, sintetizando passado e presente, enquanto *modalidade de expressão artística* – enquanto técnica – foi o melhor meio para comunicar a este narratário colectivo, os *temas* que, por um lado, estariam adequados à compreensão da produção artística de então em dependência directa com as tradições literárias e da pintura e, por outro lado, que enformariam os valores ideológicos vigentes. Lembremo-nos do vector moralizante de *Two Ways of Life* em que a ordem se opõe à devassidão, do enaltecimento

⁴³Cf. *Ibidem.*, p. 41.

⁴⁴Cf. Freund, Gisèle (1974) *La fotografia como documento social*. Barcelona: Fotografia, 2001, p. 7.

mento da família em *Fading Away* ou *Hard Times* ou do trabalho em *When Day's Work is Done*. Esta adequação moral e ideológica não era inconsciente pela parte dos artistas que viam nela uma forma de emancipação e de visibilidade. Do outro lado, a corte da Rainha Vitória via nestas formas de expressão simbólica – consideravelmente divulgadas à sociedade, ainda que sobretudo às elites culturais – um meio eficiente de inculcar uma visão de mundo. Qualquer narrativa, mesmo que sugerida visualmente, é um acto comunicacional e, na dependência do Poder pelo discurso, a sua veiculação através da potência simbólica da arte, envolve a mensagem moral ou ideológica numa adesão afectiva que favorece a persuasão do público.

Poder-se-ia contra argumentar dizendo que também as fotografias tradicionais poderiam ser instrumentalizadas para este efeito. A diferença é que, repetimo-nos, a manipulação das fotomontagens permite um melhor "manuseamento" dos signos visuais constituintes em função de um eventual sentido ideológico. Está-se quase perante uma retórica da imagem. À semelhança do que Barthes diz no seu artigo de 1964, justamente intitulado "Retórica da Imagem"⁴⁵, sobre a imagem publicitária, também as fotomontagens nos parecem *enfáticas* e *francas* pois tudo é intencional e organizado mediante um sentido concreto e preciso final. As premissas da persuasão dessa retórica eram as bases culturais fornecidas pelas instituições da época numa relação de sentido bidireccional entre essas bases e as manifestações artísticas. Serão mesmo estas fotomontagens a arqueologia da utilização maciça desta técnica no início do século XX como propaganda ou oposição políticas, com especial enfoque nos regimes comunista na Rússia e nazi na Alemanha.⁴⁶

Conclusão – Depois do Aparelho, antes das Estórias

Para Vilém Flusser "estar programado é o que caracteriza o aparelho [fotográfico]". O aparelho tenta esgotar o programa a que está condicionado, e nesta dialéctica, o fotógrafo cativa-se viciosamente em descobrir e explorar ao limite as virtualidades e as potencialidades do aparelho e do seu programa. O fotógrafo quase que se toma escravo do aparelho e a última decisão cabe

⁴⁵Barthes, Roland (1964) "Retórica da Imagem" in *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70 (s/d.).

⁴⁶Anexos, Fig. XXVIII, Fig. XXIX, Fig. XXX, Fig. XXXI e Fig. XXXII.

sempre ao aparelho na captação limitada ao/pelo real. Flusser diz mesmo que "a imaginação do fotógrafo, por maior que seja, está inscrita nessa enorme imaginação do aparelho."⁴⁷ As imagens técnicas tomam-se perigosas perante a operação em que o humano é excluído do processo e se transforma em seu instrumento.

Apesar de não poderem conhecer as teses de Flusser, o que artistas como Rejlander e Robinson fizeram foi colocar-se nas antípodas desta visão a *máquina* fotográfica. Face à sujeição à técnica meramente expositiva ou imitativa, eles inverteram o processo reduzindo a aparelho a um instrumento do Homem para este criar obras maiores do que as que a máquina, *directamente*, lhe proporciona.

É certo que nem a mais narrativa das fotomontagens pode urdir a complexidade da narrativa verbal de um texto ou de um relato. Todavia, as pequenas histórias ou alusões e referências a outras histórias das *fotomontagens mais narrativas* são contadas com recurso à evocação imagética de cada um. O empenhamento de cada um na descodificação da narrativa visual marca quem a interpreta, provocando a *auto-gratificação* do *spectator*. A descodificação é como um *agulhão* para o observador, sem esquecer as potencialidades ideológicas. Assim, na impossibilidade de serem tão urdidas, as histórias visuais patentes nestas fotomontagens, e eventualmente as da tradição da pintura, podem ser mais poderosas na medida em que observador/narratário, imagem e história são ligados numa relação mais íntima, mais visceral. Evocamos mais uma vez Barthes e a sua ideia de *fotografias pensativas*, aquelas em que "o objecto fala, induz, vagamente, a pensar, (...) aquelas que falam demasiado, que fazem reflectir e sugerem um sentido – um sentido diferente da palavra. No fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é *pensativa*."⁴⁸ E apesar de qualquer fotografia poder *falar*, raras são as vezes em que essa intenção foi tão declarada, tão trabalhada e tão eficientemente recebida como na fotomontagem do século XIX.

⁴⁷ Flusser, Villém (1983) *Ensaio sobre a fotografia – para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998, p. 52.

⁴⁸ Cf. Barthes, Roland (1980) *A Câmara clara – nota sobre a fotografia*, p. 47.

Bibliografia

- Ades, Dawn (1976) *Fotomontaje*. Barcelona: Fotografia, 2002.
- Amar, Pierre-Jean (1997) *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- Barthes, Roland (1980) *A Câmara clara – nota sobre a fotografia*. Lisboa Edições 70, 2006.
- Barthes, Roland (1964) *A Retórica da Imagem* in *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa, Edições 70, s/d.
- Benjamin, Walter (1931) “Pequena História da Fotografia” in *A Modernidade*, Edição e tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- Clarke, Graham (1997) *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Flusser, Vilém (1983) *Ensaio sobre a fotografia – para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d’Água, 1998.
- Fontcuberta, Joan (ed.) (1984) *Estética fotográfica – una selección de textos*. Barcelona: Fotografia, 2003.
- Freund, Gisèle (1974) *La fotografia como documento social*. Barcelona: Fotografia, 2001.
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina: *Dicionário de Narratologia*. Almedina, Coimbra, 2000.
- Robinson, Henry Peach (1869) *Propósito pictorial en la fotografia* in Fontcuberta, Joan (ed.) (1984) *Estética fotográfica – una selección de textos*. Barcelona: Fotografia, 2003.
- Serén, Maria do Carmo (2002) *Metáforas do sentir fotográfico*, Porto: Publicações do Centro Português de Fotografia, 2002.
- Talbot, Henry Fox (1846), *The Pencil of Nature*, Chicago: KWS Publichers, 2011.

Anexos

Fig. I - William Henry Fox Talbot: *Articles of China*



Fig. II - William H. F. Talbot: Desenho Fotogénico



Fig. III - William H. F. Talbot: Calótipo



Fig. IV - Oscar Gustave Rejlander: *Two Ways of Life* (1875)

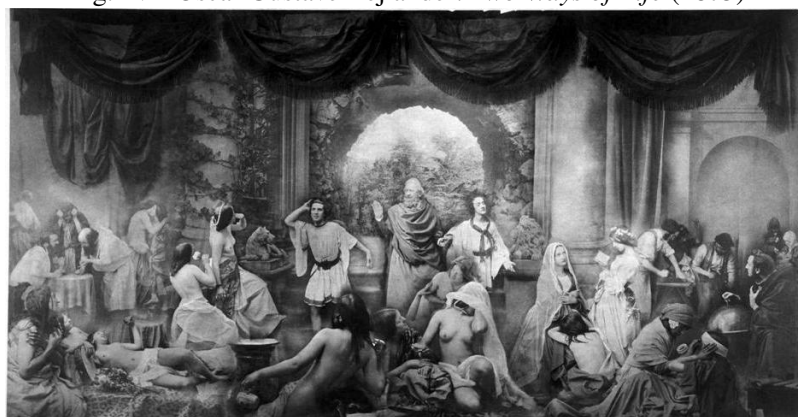


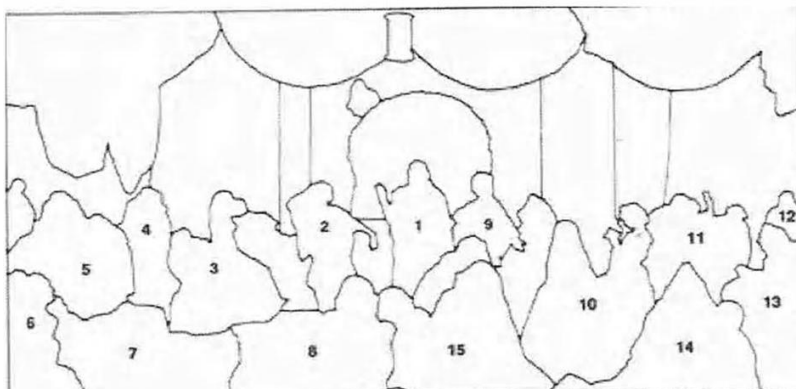
Fig. V - Esquema da composição de *Two Ways of Life*Fig. VI - Oscar Gustave Rejlander: *Hard Times* (1860)

Fig. VII - Rejlander: *Tears of Laughter* (1870)



Fig. VIII - Rejlander: *Idleness Room* (1857)

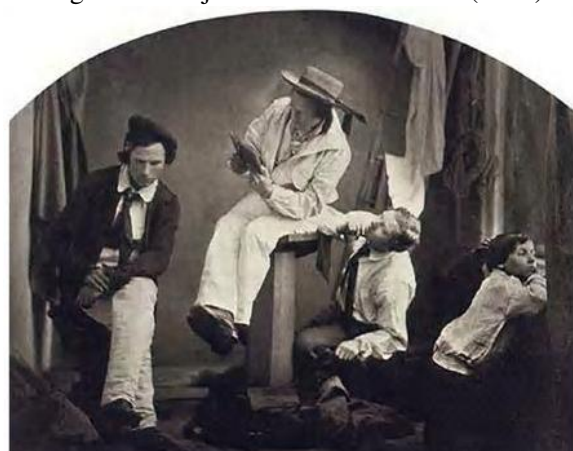


Fig. IX - Rejlander: *Little Painter* (1865)



Fig. X - Rejlander: *Putto as Allegory of Painting* (1886)



Fig. XI - Rejlander: *The Grief* (1864)



Fig. XII - Rejlander: *Head of St. John The Baptist* (1858)



Fig. XIII - Rejlander: *The cup that cheers* (1850)



Fig. XIV - Rejlander: *Pensive young girl* (1860)



Fig. XV - Rejlander: *Girl with daguerreotype* (1860)



Fig. XVI - Rejlander: *Woman* (1860)



Fig. XVII - Robinson: *Páscoa no Norte* (1890)



Fig. XVIII - Robinson: Esquema de *Páscoa no Norte*



Fig. XIX - Robinson: *Figures in the landscape* (1880)



Fig. XX - Robinson: *Walking* (1887)



Fig. XXI - Robinson: esboço de *Walking*



Fig. XXII - Robinson: *Women in landscape* (1879)



Fig. XXIII - Robinson: *Fading Away* (1858)



Fig. XXIV - Robinson: *Little Red Riding Hood* (1858)



Fig. XXV - Robinson: *Sleep* (1867)Fig. XXVI - Robinson: *When Day's Work is Done* (1877)

Fig. XXVII - Robinson: *Sunrise and Sunset* (1861)



Fig. XXVIII - John Morrissey



Fig. XXIX - El Lissitzki: cartaz soviético, 1929

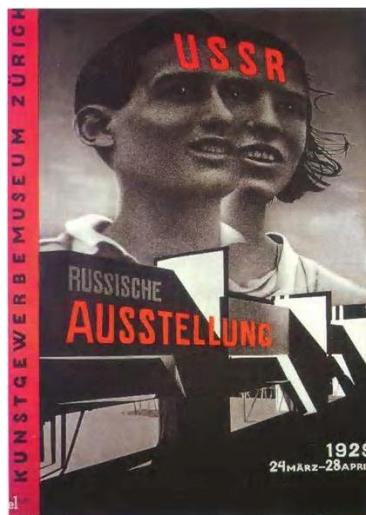
Fig. XXX - David King: *Um Golpe Seco* (1980)

Fig. XXXI - John Heartfield: *Adolf, The Superman* (1932)



Fig. XXXII - John Heartfield, 1932



Fig. XXXIII - A. Sitomirski, s/d.

