

Strip-tease no sarau: os trinta Valérios

Daisy de CAMARGO*

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a montagem fotográfica denominada *Trinta Valérios*, em que o autor, Valério Vieira, se fotografou em trinta poses em negativos de chapas de vidro, compondo a encenação de um sarau. O percurso escolhido é o da recuperação e entendimento da obra, refazendo o caminho traçado pelo autor para construí-la e entrelaçando com a discussão de certos problemas como a relação entre arte e biografia e a inserção da obra em questão no contexto da história da fotografia.

Palavras-chave: História. Fotografia. Montagem. Fotomontagem.

Striptease in soirée: The thirty Valérios

Abstract: The aim of this paper is to analyze the photographic montage called *Thirty Valérios*, in which the author, Valerio Vieira, is photographed in thirty poses in negative glass plates, thereby forming the staging of a soiree. The intended focus is the recovery and understanding of the work, retracing the path taken by the author when creating the montage, and intertwining it with the discussion of issues such as the relationship between art and biography, and the inclusion of the work in question in the context of the history of photography.

Keywords: History. Photography. Montage. Photomontage.

Ela [fotografia] me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um 'eu' que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de 'biografemas'; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.
(Roland Barthes)

Jogos de cena: autorretrato em espelho multifacetado

* Doutora em História – Programa de Pós-Graduação em História - Faculdade de ciências e Letras – UNESP - Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis – Av. Dom Antonio, 2100, CEP: 19806-900, Assis, São Paulo – Brasil. E-mail: daisydecamargo@yahoo.com.br

Essa cena é uma celebração de um só rosto. Um mesmo ator preenche esquizofrenicamente toda a composição. Sua figura se repete em todos os personagens: audiência, músicos, *maître*, garçom, na escultura e nos retratos pendurados na parede. Soma-se a isso o fato de ser a imagem do fotógrafo que se replica em todas as figurações da festa.



Imagem 1 - VIEIRA, Valério. *Trinta Valérios*. 1901. Montagem fotográfica produzida em papel gelatina e prata (p&b).

Fonte: Museu Paulista (USP)

O tema do presente artigo é a análise deste autorretrato em espelho multifacetado denominado *Trinta Valérios*, montagem fotográfica datada de 1901, de autoria de Valério Vieira. O percurso escolhido é o da recuperação e entendimento da obra, refazendo o caminho traçado pelo autor para construí-la e entrelaçando com a discussão de certos problemas colocados pelo filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991) tais como a relação entre arte e biografia, comunidade e singularidade e a questão da arte como formatividade. Antes de qualquer passo a ser tomado, seria interessante entender a concepção que esse pensador estabelece quanto à leitura de uma obra:

Com efeito, trata-se de reconstruir a obra na plenitude de sua realidade sensível, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu significado espiritual e o seu valor artístico e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e de fruição: em suma, trata-se de executar, interpretar e avaliar a obra, para chegar a contemplá-la e a gozá-la. (PAREYSON, 1989, p. 151).

Pareyson debruçou-se sobre as questões da leitura e interpretação da obra de arte. Define a estética como estudo e reconstrução da experiência artística. É sob essa perspectiva que a foto em questão será lida, apropriada aqui do ponto de vista do historiador, a saber: explorada por conta de uma hermenêutica interpretativa, tomando como base a feitura do objeto/fotografia (formatividade), situado na trajetória do autor (arte e biografia) e seu encadeamento histórico-cultural (comunidade e singularidade).

Segundo Pareyson, interpretar é ler a obra, visando ao que o autor quis exprimir. É no entendimento e retomada de sua realização e seu contexto que se torna possível apreender sua regra, seu gesto, sua lei própria e interna, seu conteúdo sensível.

O processo de retomada da criação implica na tentativa de compreender como o autor gostaria que o leitor visse a obra e, ao mesmo tempo, mostrar como o receptor realmente a lê. Dentro desta proposta, propõe-se, então, discorrer quanto à confecção dos *Trinta Valérios*.

Para fabricar os *Trinta Valérios* o autor se fotografou em trinta poses em negativos de chapas de vidro e esta autoexposição múltipla, como se verá mais adiante, é literal.

Depois de muita pesquisa e testes, Vieira utilizou-se do processo de cópias por contato em papel e recortes de cada uma das imagens. Foram elaborados cálculos matemáticos referentes às distâncias e perspectivas para que todos os Valérios fossem proporcionais dentro do conjunto do cenário.

E, assim, o fotógrafo compôs um sarau em que musicistas, convidados, serviçais, ornatos e todos os demais elementos são uma pessoa: ele mesmo. Dentro do tecido dessa recomposição, podem ser colocadas algumas observações quanto ao caminho percorrido da arte à biografia e vice-versa, capazes de enriquecer a chave interpretativa. Na representação elaborada na imagem, é possível encontrar muito da vida do autor, não sobre fatos e atos, mas no que tange à sua personalidade.

No que diz respeito à mão inversa – da biografia à arte – a história do autor não tem condições de fazer compreender a obra. No entanto, ela pode ser reconstruída à luz da fotografia, ou seja, o relato de vida deve ser colocado sob o signo da arte e, assim, poderá contribuir para a compreensão do objeto.

Essa insistência quanto aos conceitos da relação entre biografia e arte está no fato de que, com base nos *Trinta Valérios* é possível fazer os dois caminhos: da biografia à arte e da arte à biografia.

Valério Vieira nasceu em Angra dos Reis, no dia 16 de novembro de 1862, filho de um imigrante português e fazendeiro de café, e cedo revelou espírito livre. *Enfant terrible*, consta que saiu de casa, à revelia dos pais, acompanhado de seu irmão, Pedro Delfino, que desempenhava o ofício de médico na Corte Imperial, onde Valério chegou a trabalhar numa confeitaria para sobreviver. Assistiu a aulas de pintura e música na Academia Imperial de Belas Artes e trabalhou no estúdio fotográfico de José Ferreira Guimarães¹, onde travou contato com os processos da fotopintura. Posteriormente, Vieira migra e instala estúdios de fotografia em Pindamonhangaba (SP, 1887) e Ouro Preto (MG, 1889). Em 1894, se estabelece em São Paulo num agitado estúdio localizado na Rua XV de Novembro. Essa cidade vivencia, nesse período, um processo intenso de transformação.

Com o desenvolvimento da lavoura cafeeira, a expansão da rede ferroviária e o grande fluxo da imigração europeia, o cenário urbano modifica-se de maneira brutal. Em 1872, São Paulo passa a ser iluminada por lâmpões a gás. Inauguram-se também as diligências por trilhos de ferro e o serviço de bondes puxados a burro (MENEZES, 1969), dividindo o espaço com os carros de bois, que percorriam as ruas irregulares, carregados de lenha e pedra. Também nessa década de 1870 são abertas ao tráfego as linhas das estradas de ferro da Província de São Paulo, tais como: a Companhia Paulista, a Companhia Mogyana e a Companhia Ituana. O centro da cidade do período vira palco da sociedade dos coronéis e dos políticos da civilização do café, que transitavam entre as cafeterias e confeitarias chiques.

Esse novo cenário atrai uma demanda profissional de vários tipos de estabelecimentos, dentre eles o estúdio fotográfico, como esclarece Boris Kossoy:

O cenário econômico promissor despertou o interesse de profissionais e artífices urbanos de vários setores; atraiu também estabelecimentos fotográficos. [...] Neste novo contexto, que propiciava a formação de uma clientela cada vez mais expressiva, cresceu também o número de estabelecimentos dedicados ao retrato. Entre as décadas de 1890 e 1900 devemos nos referir aos nomes de Bernardo Kohring, Bernardo Mandelbaum, Clemente Marmo, Gualtiero Mascherpa, Ricardo Molhenhauer, Vicenzo Pastore (1865-1918), Michelle Rizzo (1869-1929), Victor Vergueiro Steidel (1869-1906), Carlos Henrique Stolze, Oreste Cilento, Gaetano Ricchiuti, Alfredo e Vicente Russo, Giovanni Sarracino, além dos já mencionados Pedro Hoenen, Otto Rudolph Quaas, Paulo Kowalsky, Jean Georges Renouveau, José Vollsack, Valério Vieira, que seguiam em atividade. (KOSSOY, 2004, p. 399-400).

O foco de seu estúdio era o retrato e Valério tornou-se popular por seu trabalho.² Em 1901, já tendo conquistado certa fama ao fotografar uma clientela endinheirada e ávida por se exibir em poses, Vieira produz os *Trinta Valérios*, que recebeu a medalha de prata por originalidade na *Louisiana Purchase Exposition*, de Saint-Louis (EUA, 1904). (CALIL, 1975).

Essa montagem fotográfica está inscrita numa trajetória profissional demarcada por experimentos arrojados e inovadores de um criador que soube explorar as possibilidades técnicas de seu tempo.

Sabe-se que Vieira conhecia vários processos fotográficos como: platinotipia³, técnicas a carvão⁴ e fotopintura⁵. Extremamente inquieto, viajou diversas vezes ao exterior para adquirir conhecimento na área da fotografia e comprar equipamentos⁶ (BALADY, 2012, p. 20-40).

Tanto nos *Trinta Valérios* como em outras das suas montagens, salta aos olhos um desejo, da parte de Valério, de autoexposição. Não se trata de um capricho ou anseio comercial de retratista, típico do começo do século, que quer e precisa divulgar o seu nome. É a ambição de um artista que ansiava colocar a sua autoimagem à prova. Aliás, mesmo no envelope confeccionado para acondicionar fotos produzidas em seu estúdio, havia um impresso de uma máquina fotográfica com a imagem do próprio Vieira no lugar da chapa emulsionada, como se fosse ele mesmo ali presente, colado e latente até na sua embalagem.

Entretanto, não é somente a autoexposição que interessa nesse caso, mas também a multiplicação de sua própria imagem. Valério pretendia ser muitos. E, efetivamente, era.

De sua conturbada biografia, sabe-se que antes de vir para São Paulo e estabelecer-se como fotógrafo, como já mencionado anteriormente, estudou artes plásticas. Valério também trabalhou como músico. Compunha e tocava piano em saraus no Rio de Janeiro, tal como a encenação composta na foto. Após fixar residência em São Paulo, sua morada era ponto de encontro de artistas e intelectuais. Havia um piano em sua sala e era frequente que esses festejos se desdobrassem em saraus (BALADY, 2012, p. 50). Esse tipo de evento doméstico, bastante comum no século XIX, era realizado geralmente em ambientes particulares, tanto nas casas de fazendas como nos núcleos urbanos. Essas reuniões, recorrentes no contexto das elites, podiam envolver dança, encenações teatrais, performances artísticas e literárias, jogos de cartas e dominós, concertos musicais, serestas e outros cantos.

Na composição dessa foto, Valério come e serve (tal como fazia na confeitaria carioca em sua adolescência), executa e se assiste, chega e é recebido, enfeita a sala em forma de escultura e retratos, conversa consigo mesmo. Os *Trinta Valérios* é a representação da multiplicidade de um só homem. Dir-se-ia que esta montagem é a expressão de sua autobiografia (KOSSOY, 1973, p. 5) e uma espécie de amálgama de suas paixões: as artes plásticas (representadas nos retratos dispostos na parede e no elemento escultórico que tudo observa), a música (evento central da cena) e a fotografia (como suporte explorado com refinamento). Não é a primeira vez que Vieira empreendeu essa interlocução entre linguagens e formas de expressão. Sabe-se que compôs várias músicas

com títulos relacionados à fotografia, tais como: *Photográfica*, *Photovalsa* e *Retratista*. (BALADY, 2012, p. 36). Deve-se levar em conta, também, que seu estúdio criou certa fama por conta da criatividade de suas fotopinturas apuradas.

Chama atenção a sofisticação do acabamento, o que denota um controle técnico depurado (FERNANDES, 2002, p. 37), somados ao capricho da destreza manual de um versado em artes plásticas. Fica evidente que o autor sabia explorar, mesclar e multiplicar seu domínio em vários campos de expressão.

Armadilha: a montagem fotográfica e o debate entre arte e técnica

Quanto à questão da comunidade versus singularidade, ao acompanhar o caminho do autor, inserido no contexto da fotografia de seu tempo, é possível perceber o que ele traz de novo e no que se diferencia em relação à produção fotográfica. Nessa proposta de abordagem dos *Trinta Valérios*, estas questões podem ser colocadas dentro da montagem como escola na história da fotografia.

Valério Vieira não foi, nem de longe, o inventor dessa técnica. Existem indícios deste procedimento desde meados do século XIX, como a famosa *Os Dois Caminhos da Vida*, de Oscar Rejlander⁷, na qual o fotógrafo usou mais de trinta negativos diferentes, combinando-os.

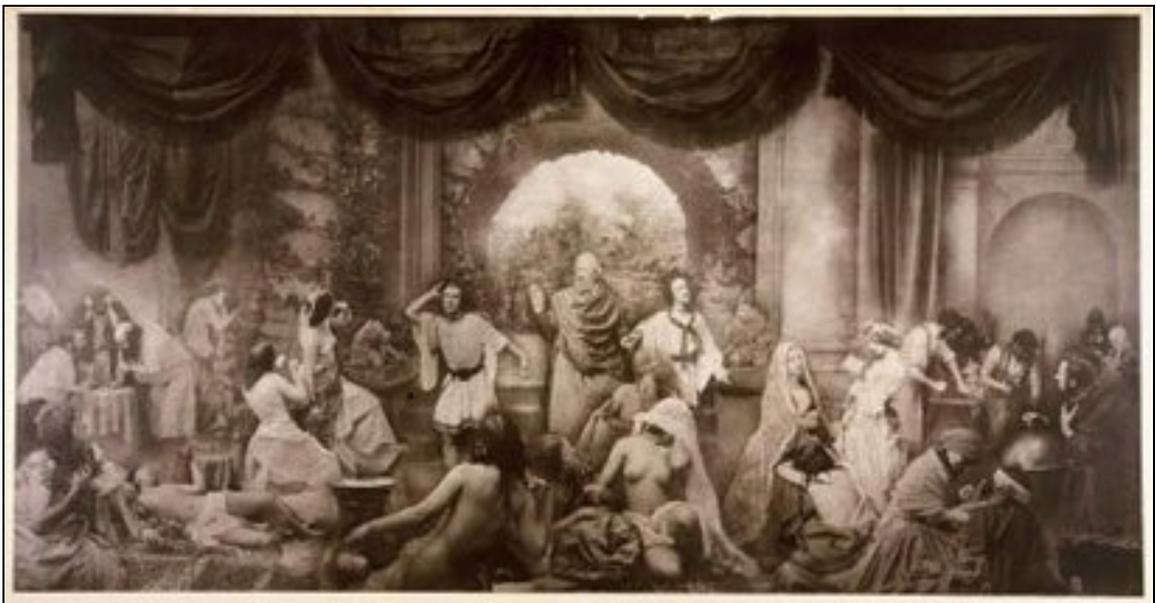


Imagem 2 - REIJLANDER, Oscar. *Os Dois Caminhos da Vida*. 1857.

Fonte: Royal Society, Bath.

Os Dois Caminhos da Vida possui a dimensão de uma pintura de cavalete e obedece à iconografia da pintura acadêmica. A imagem retrata um sábio que mostra duas opções aos jovens: o da virtude e o do vício. Essa montagem é uma inovação em termos de composição e de forma. Verte-se num certo sucesso e é até adquirida pela Rainha Vitória, o que necessariamente não implica em mérito, pois é público o gosto duvidoso dessa monarca. O episódio serve, entretanto, para dar conta da repercussão que a obra em questão adquire.

Mas este ainda não é o primeiro exemplo de montagem fotográfica. Segundo dados históricos, foi este mesmo autor (Reijlander) que inventou a técnica, quando se revoltava com o fato de que era impossível focalizar, ao mesmo tempo, três pessoas que ele buscava retratar: duas mulheres sentadas num sofá e um homem em pé, atrás do encosto. Resolveu, assim, se utilizar da combinação de vários negativos feitos independentemente. Esta solução, imposta pela limitação técnica da época, acabou ganhando adesões.

A montagem por meio de vários negativos trazia ao artista a possibilidade de direcionar completamente a cena, parte por parte, no que tange a nitidez, luminosidade, contraste. E diria mais: o autor podia reunir elementos que não se poderia encontrar facilmente no mesmo espaço e tempo. Em suma: era o comando absoluto sobre a imagem. Talvez tenha sido com esse procedimento que os fotógrafos começaram a perceber que poderiam fazer o que bem entendessem e, conseqüentemente, encararam a fotografia como uma construção subjetiva.



Imagem 3 - ROBINSON, Henry Peach. *When the Day's Work is Done*. 1877. Combinação de impressão feita com base em seis negativos diferentes.

Fonte: Royal Society, Bath

Já o processo de outro fotógrafo, influenciado por Reijlander, Henri Peach Robinson⁸ consistia em elaborar um esboço preliminar da criação em desenho. Posteriormente, Robinson se servia da impressão de vários negativos sobre um papel. Muitas vezes há desproporção e percebe-se nitidamente o efeito de halo em torno das figuras, que não se fundem entre si e há descontinuidade espacial. A bem da verdade, pode-se inferir que o espaço de suas criações está muito mais próximo da pintura medieval (sem perspectiva) do que da renascentista.

E cabe aqui um parêntesis sobre a ligação e o debate entre fotografia e artes plásticas. Pode-se dizer que os pioneiros da fotografia eram artistas plásticos. Joseph Niépce era litógrafo. Louis Daguerre era pintor. Félix Nadar era um caricaturista que se converteu à fotografia. Os três estavam conectados com uma demanda que emergia em fluxo largo. O século XIX exigiu outra forma de expressão que fosse tão “perfeita” quanto a natureza, como contextualiza Laura González Flores, investigadora dedicada aos estudos acerca da invenção e da crítica da fotografia:

No fue por casualidad o primacía en la invención que la técnica de Daguerre obtuviese plena aprobación. Lo que permitió a esta técnica merecer tal reconocimiento fue su perfección y exactitud como ‘espejo de la naturaleza’. La fotografía se inventa para satisfacer las crecientes necesidades de perfección y reproductibilidad de las imágenes. El primer factor – la perfección en la representación analógico-mimética de la realidad – se relaciona con los parámetros filosóficos de la Visión Objetiva, mientras que el segundo factor – la necesidad de automatismo y reproductibilidad – se relaciona con la idiosincrasia de la Revolución Industrial. Obviamente, cuando se inventa la fotografía ya existían otras técnicas de reproducción gráfica que resolvían en cierta medida ambas necesidades. Pero no perfectamente. La avidez de perfeccionar estos procesos, unida a la publicación de los experimentos de fotosensibilidad de Schulze y Schele hacia fines del siglo XVIII, hacen posible la concepción del proceso fotográfico. Los valores asociados a la mecanicidad y la industria – perfección, exactitud, automatismo – marcaran no solo la invención de la fotografía, sino también la preeminencia de un tipo de fotografía (la exacta, como el daguerrotipo) que, desde entonces, se identificará como la fotografía. (GONZÁLEZ FLORES, 2005, p. 156).

A fotografia promove, desde seu início, um discurso de afirmação da realidade, do seu caráter fidedigno, para conquistar sua fatia de mercado. E é exatamente este discurso que será utilizado contra essa linguagem para afirmar que não se trata de arte, mas sim de uma técnica objetiva, pois a arte exige subjetividade. Essa contraposição está incrustada no pensamento da época do surgimento da fotografia, tal como expõe González Flores:

Tal contradicción no sólo se relaciona con la esencia técnica del medio, sino con un pensamiento moderno que enjuiciaba las cosas según valores opuestos: lo documental versus lo artístico, la ciencia vs el arte, lo mecánico

vs lo manual, la copia vs el original, etcétera. (GONZÁLEZ FLORES, 2005, p. 157).

Nem é preciso perder tempo aqui para discorrer que, atualmente, sabe-se que a fotografia envolve escolha e olhar subjetivo em todo o seu processo de criação. De qualquer forma, ao longo do século XIX vários movimentos artísticos lançaram mão da fotografia. Edgar Degas dominava e utilizava a técnica e Eugène Delacroix trabalhava com um fotógrafo que retratava seus modelos nas posições que mais lhe interessavam. Posteriormente, sabe-se que para elaborar o *Nu Descendo a Escada* – uma sobreposição de figuras de aspecto vagamente humano numa linha descendente, da esquerda para a direita –, Marcel Duchamp debruçou-se sobre uma pesquisa fotográfica acerca de desdobramentos do deslocamento do corpo no espaço.



Imagem 4 - DUCHAMP, Marcel. *Nu descendo uma escada*, 1912.
Fonte: Philadelphia Museum of Art.

Ou seja, embora muitas vezes os artistas não admitissem, utilizavam a fotografia como ponto de partida para uma criação plástica. E, por outro lado, o caráter supostamente realista da fotografia era flechado para colocá-la à margem de qualquer reconhecimento no mercado das artes. Anos depois, John Heartfield⁹, fundador do movimento *Dada* em Berlim (1918), por meio da exploração da fotomontagem¹⁰ e da recomposição politizada das imagens, atesta que tudo na sociedade é construção, blefe, invenção.



Imagem 5 - HEARTFIELD, John. Madrid, AIZ, 1936. Nesse momento bem posterior à confecção de *Trinta Valérios*, a reapropriação, recorte e combinação de várias imagens expõem propositalmente o rompimento do real.

Fonte: Revista AIZ, Berlim, v. 1, n. 15, 25 nov. 1936, p. 240. Coleção particular.

Claro que todo um caminho havia sido trilhado até então, passando pela primeira colagem de Picasso, nomeada *Natureza-morta com cadeira de palhinha* (1912), que abriu um veio de criação baseado no reordenamento de fragmentos deslocados do cotidiano (FABRIS, 2003, p. 12).



Imagem 6 - PICASSO, Pablo. *Natureza-morta com cadeira de palhinha*. 1912.
Fonte: Musée Picasso, Paris.

O princípio da colagem foi reapropriado pelo grupo dadaísta, que o transmuta em fotomontagem, forma de expressão que coloca em cheque o sistema de representação vigente, como esclarece Annateresa Fabris:

É no interior desse debate que deve ser analisado o interesse do grupo de Berlim pela fotomontagem. Confrontados com uma expansão do campo visual sem precedentes, os dadaístas lançam mão da nova técnica para colocar em crise o sistema tradicional de representação, ao qual contrapõem uma superfície dotada de múltiplos centros, de sobreposições, de nexos nem sempre lógicos, contradizendo a lógica da fotografia e propondo uma percepção crítica do significado das imagens. Instrumento de desvio de uma determinada ideia de realidade, a fotomontagem desempenha várias funções no âmbito do grupo. É crítica em termos artísticos – por desmistificar o ato criador – e sociais – por propor uma contravisão da contemporaneidade eivada de elementos irônicos e de deslocamentos de sentido. (FABRIS, 2003, p. 22).

No entanto, é certo que a maioria dos integrantes da primeira geração que defendia o processo de montagem – tal como Oscar Reijlander e Henry Peach Robinson – ainda se debatiam para contestar as acusações que lhes eram lançadas de um suposto falseamento da realidade que era considerado proscrito na técnica fotográfica do período. A armadilha estava pronta. Ao que tudo indica, quando concebeu os *Trinta Valérios*, Vieira já havia se

despido por completo desse empasse. E se não era o pioneiro da técnica em termos mundiais, o era no Brasil, na medida em que esta imagem é a primeira montagem de que se tem notícia no país e é considerada por especialistas um paradigma da modernidade da fotografia brasileira (FERNANDES, 2002, p. 36).

Strip-tease

Resta, por último, discutir o conceito estético de arte como formatividade. O aspecto essencial da arte é o “fazer”, mas também o “inventar”. A chave é dupla, pois a atividade artística consiste no formar num fazer, que é, ao mesmo tempo, inventar e descobrir. Ora, pode-se dizer que dentro de seu “fazer” Valério Vieira criou, ou pelo menos propôs, um questionamento quanto à relação entre fotógrafo e fotografado.

Esta relação é sempre muito delicada, uma vez que envolve o relacionamento do retratado com sua própria imagem e do fotógrafo com o seu modelo. O retratado, neste caso, sente a intimidade da sua relação com sua autoimagem ameaçada, na medida em que ser fotografado é se expor, e quase sempre para um público que não perdoa.

No seu jogo de cena, Valério almejava estar nas duas situações ao mesmo tempo: fotógrafo e fotografado, denunciante e denunciado. Não que o autorretrato, a essa altura, fosse inédito no campo da fotografia e sua gênese já se encontrasse na confecção de *El Ahogado* (1840), em que Hippolyte Bayard flagra-se a si mesmo com os olhos cerrados para fingir-se de morto e já apontando, com sua performance sarcástica, para a possibilidade da criação fotográfica (GONZÁLEZ FLORES, 2005, p. 163-164).



Imagem 7 - BAYARD, Hippolyte. *El Ahogado*. 1840.
Fonte: The Hoax Museum.

Mas é como se Valério Vieira desejasse, narcisicamente, olhar-se no espelho multifacetado e, ao mesmo tempo, ser visto, sem se despojar de uma autoironia e um certo senso de humor explorado com criatividade. É bom lembrar que essa montagem, além de não se tratar de um autorretrato convencional, é uma brincadeira sobre seu próprio percurso e pluralidade, um chiste consigo mesmo. Estamos diante da ousadia da realização de um *strip-tease* em público.

Recebido em 30/8/2013

Aprovado em 4/11/2013

NOTAS

¹ José Ferreira Guimarães (1841, Província do Minho, Portugal – 1924, Paris, França), fotógrafo especialista em retratos vitrificados, fixados a fogo. Estabeleceu-se com estúdio na cidade do Rio de Janeiro.

² Segundo Sonia Umburanas Balady: “O estúdio de Valério Vieira era frequentado por reconhecidos políticos da época, como Rodolfo Miranda, Lins de Vasconcelos, Firmino Pinto, Carlos de Campos, Cardoso de Almeida, o conselheiro Manuel Antônio Duarte de Azevedo, o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo e o mecenas José Freitas Valle, além da família Prado, que possui um acervo significativo de fotografias realizadas por Valério. [...] Valério, sempre precursor, deve ser inserido no grupo de profissionais que se destacaram na história da fotografia no Brasil por suas técnicas inovadoras na arte de ‘fazer retratos’. Sua clientela era formada pela elite paulistana e suas qualificações técnicas lhe davam o respaldo necessário, sendo ele mesmo o responsável pelos retoques e colorização de suas fotografias.” (BALADY, 2012, p. 49-51).

³ Processo fotográfico para obtenção de cópias em papel que utilizava sais de ferro fotossensíveis e platina precipitada para a formação da imagem final. A imagem obtida é depositada diretamente sobre as fibras do papel, apresentando escala tonal rica e sofisticada.

⁴ O processo de carvão obtém cópias positivas empregando pigmentos suspensos em gelatina bicromada e pigmento preto de carvão (*carbon black*).

⁵ Realiza-se uma fotografia em baixo contraste sobre a qual o pintor aplica as tintas, que podem ser guache, óleo ou pastel.

⁶ Além das montagens fotográficas Valério também se dedicou a pesquisas e processamento de ampliações gigantes de paisagens da cidade. Esses estudos desembocaram numa grande tela, denominada Panorama da Cidade de São Paulo, produzida entre 1905 e 1906. (KOSSOY, 2004, p. 402-403).

⁷ Oscar Gustave Rejlander (Suécia, 1813-Londres, 1875). Especialista em montagens e retoques, instalou um estúdio em Londres (1862).

⁸ Henry Peach Robinson (Inglaterra, 1830-1901).

⁹ John Heartfield (Berlim, 1891 – Berlim, 1968). Helmut Herzfeld mudou seu nome artístico para John Heartfield como crítica ao nacionalismo anti-britânico que predominou na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial. Em 1918, fundou o movimento Dada em Berlim. Posteriormente, fundou, em parceria com George Grosz, a revista satírica *Die Pleite*. Trabalhou para duas publicações comunistas, que divulgava suas fotomontagens: *Die Rote Fahne* e *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ)*.

¹⁰ O termo fotomontagem foi cunhado pelos dadaístas de Berlim (ADES, 1976).

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *Photomontage*. New York: Pantheon Books, 1976.

BALADY, Sonia Umburanas. *Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil*. 2012. 197 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALIL, Carlos Augusto (Org.). *Memória Paulistana*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1975.

FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 11-57, 2003.

FERNANDES, Rubens Jr. Fotografia e modernidade: referências e experiências isoladas. *Revista Facom*, São Paulo, v.1, n. 10, p. 34-41, jul./dez., 2002.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura: dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

KOSSOY, Boris. Valério Vieira: viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 5, 04 mar. 1973.

KOSSOY, Boris. Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850-1950). In: PORTA, Paulo (Org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade no Império (1823-1889)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, p.387-455.

MENEZES, Raimundo de. *São Paulo dos nossos avós*. São Paulo: Saraiva, 1969.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas de Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.