



Leandro Paulo da Silva

O Rio de Janeiro sob o olhar de Kurt Klagsbrunn (1940-1950):
Impressões imagéticas de uma modernidade contraditória

Dissertação de Mestrado

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Programa de Pós-Graduação em História
Social da Cultura

Rio de Janeiro
Abril de 2016



Leandro Paulo da Silva

**O Rio de Janeiro sob o olhar de Kurt Klagsbrunn (1940-1950):
Impressões imagéticas de uma modernidade contraditória**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Rio de Janeiro
Abril de 2016



Leandro Paulo da Silva

O Rio de Janeiro sob o olhar de Kurt Klagsbrunn (1940-1950):
Impressões imagéticas de uma modernidade contraditória

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues
Orientador
Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Maurício Lissovsky
Escola de Comunicação – UFRJ

Prof. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade
Departamento de Arte e Design - PUC-Rio

Profª Mônica Herz
Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 08 de abril de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Leandro Paulo da Silva

Bacharel e Licenciado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2009. Iniciou pesquisa no campo iconográfico ainda em 2007 fazendo parte de equipe de pesquisadores do Portal Augusto Malta, do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Ademais, acumulou notória experiência profissional na área cultural atuando em programas educativos de importantes museus e centros culturais, tais como Centro Cultural Banco do Brasil, Museu Nacional de Belas Artes e Caixa Cultural. Desde 2013 atua como fotógrafo, profissão que concilia com a de professor de História pela SME-RJ – Secretaria Municipal de Educação.

Ficha Catalográfica

Silva, Leandro Paulo da

O Rio de Janeiro sob o olhar de Kurt Klagsbrunn (1940-1950): impressões imagéticas de uma modernidade contraditória / Leandro Paulo da Silva; orientador: Antonio Edmilson Martins Rodrigues. – 2016.

109 f. : il.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016.

Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura. 3. Fotografia. 4. Rio de Janeiro. 5. Kurt Klagsbrunn. 6. História. I. Rodrigues, Antonio Edmilson Martins. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para meus pais, Ana Lúcia e Edmílson,
Por todo o apoio ao longo de minha trajetória.

Agradecimentos

Ao lançar-me à tarefa de erigir esta dissertação, desde sua idealização, definição e delimitação de seu objeto, implementação da pesquisa a ela inerente e sua escritura, empreendi um esforço o qual, sem a contribuição direta ou indireta, presencial ou não, daqueles que estiveram ao meu lado em partes ou durante todo esse período, decerto não teria obtido o mesmo resultado. Escrevo estas linhas com um misto de orgulho, por fornecer minha contribuição ao legá-la à historiografia da fotografia no Brasil, e gratidão por ter contado com os suportes materiais e morais os quais agora elencarei.

Em primeiro lugar, quero agradecer a toda minha família, pela ajuda e compreensão que recebi de cada um, sobretudo aos meus pais Ana Lúcia Costa da Silva e Edmilson Paulo da Silva – meus heróis e meus exemplos – por terem, com sua generosidade e carinho, me transmitido bons valores e permitido a mim chegar onde cheguei; devo meu agradecimento também aos fiéis amigos que a mim não faltaram quando deles precisei.

Agradeço também à Pontifícia Universidade Católica por todo o subsídio que me propiciou a conclusão de mais esta etapa de minha carreira acadêmica. Aos professores do Departamento de História desta Universidade o meu mais sincero agradecimento por contribuírem de maneira valiosa à minha formação enquanto historiador, em especial ao professor Antonio Edmilson Martins Rodrigues, que há mais de 10 anos acompanha meus estudos, tendo sido co-orientador de minha monografia de graduação na UERJ e agora sendo o meu orientador nesta dissertação. Mais do que um professor, é sempre uma pessoa a quem posso recorrer. Não poderia deixar de agradecer também à Edna Timbó, secretária do referido Departamento, sempre com sua atenção, presteza e boa vontade em solucionar os problemas dos alunos, nos transmitir informações importantes e tirar nossas dúvidas.

Ao longo da minha trajetória acadêmica e profissional algumas pessoas tiveram sua importância e aqui a elas eu não poderia deixar de expressar minha gratidão: ao professor Luís Edmundo Tavares, que como meu professor e orientador de minha

monografia de graduação transmitiu-me bastante ensinamentos; e à professora Beatriz Kushnir com quem tive a honra de trabalhar durante anos no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, e que gentilmente aceitou o meu convite para fazer parte da banca de qualificação do meu projeto, dando-me valiosa orientação.

Agradeço também aos professores Maurício Lissovsky e Joaquim Marçal que, com igual gentileza, aceitaram prontamente o meu convite para comporem a banca de minha defesa. E por fim, a minha enorme gratidão ao professor Victor Klagsbrunn, sobrinho de Kurt Klagsbrunn (fotógrafo cuja produção é objeto central na pesquisa aqui empreendida), por sua atenção em me receber, pela generosa solicitude em rever todo o meu texto e pelo fornecimento de materiais – entre imagens e textos – que foram de suma importância na composição desta dissertação.

Resumo

Silva, Leandro Paulo da; Rodrigues, Antonio Edmílson Martins. ***O Rio de Janeiro sob o olhar de Kurt Klagsbrunn (1940-1950): impressões imagéticas de uma modernidade contraditória***. Rio de Janeiro, 2016. 109p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Promovendo uma aproximação entre História e Fotografia, ao tomar a imagem fotográfica como fonte histórica e, por conseguinte, produtora de conhecimento histórico, esta dissertação parte da análise das imagens que Kurt Klagsbrunn – austríaco de ascendência judaica que se radicou no Brasil juntamente com sua família em 1939, escolhendo o Rio de Janeiro como sua morada e tendo nela se profissionalizado fotógrafo – realizou da cidade durante o decênio compreendido entre 1940 e 1950. Partindo do desenvolvimento da fotografia, enquanto técnica e prática, como uma das conquistas da modernidade, passando pelas matrizes estéticas que forjaram o olhar do jovem Kurt ainda na Europa e, por fim, deitando detidamente o olhar sobre suas imagens, analisarei a forma como o fotógrafo expressou as tensões políticas, sociais e culturais de uma sociedade que se por um lado aspirava ares de modernidade, por outro, contraditoriamente, não escondia seus contrastes.

Palavras-chave

História; Fotografia; Rio de Janeiro; Kurt Klagsbrunn.

Abstract

Silva, Leandro Paulo da; Rodrigues, Antonio Edmílson Martins (Advisor). ***Rio de Janeiro under Kurt Klagsbrunn perspective (1940-1950): imagistic impressions of a contradictory modernity***. Rio de Janeiro, 2016. 109p. Msc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Promoting an approximation between History and Photography, while taking the photographic image as historical source and, consequently, historical knowledge producer, this dissertation starts analyzing images that Kurt Klagsbrunn – Austrian of Jewish origin who settled in Brazil with his family in 1939, choosing Rio de Janeiro as his dwelling place where he became a professional photographer – had been taking from the city during 1940 and 1950 decade. Starting with the photography development, while technical and practical, as one of the modernity achievements, continuing by the aesthetic arrays that had defined the perspective of the young Kurt still in Europe and, finally, giving a careful look at his images, I am going to analyze the photographer way of expressing the political, social and cultural tensions of a society that had aimed for airs of modernity but, on the other hand, had not hid its contrasts.

Keywords

History; Photography; Rio de Janeiro; Kurt Klagsbrunn.

Sumário

1. Introdução	12
2. Modernidade e imagem: a fotografia como uma conquista do avanço técnico	23
3. A formação do olhar de Kurt Klagsbrunn no horizonte de uma 'nova visão'	45
4. Aspectos políticos, sociais e culturais na fotografia de Kurt Klagsbrunn sobre o Rio de Janeiro (1940-1950)	68
5. Considerações finais	100
6. Referências bibliográficas	104

Lista de figuras

Figura 1 – Kurt Klagsbrunn.	20
Figura 2 – Estação Pedro II da Estrada de Ferro Central do Brasil, 1946.	59
Figura 3 – Banhistas na Praia de Copacabana, s/d.	77
Figura 4 – Jam Session com músicos brasileiros e um grupo de jazz da marinha norte-americana, 1945.	77
Figura 5 – Gafieira, 1947.	77
Figura 6 – Elegância da High Society carioca no Jockey Club, 1950.	78
Figura 7 – Dama acompanhando a corrida no Jockey Club, 1949.	78
Figura 8 – A nova moda desfila no calçadão da orla de Copacabana, 1947.	78
Figura 9 – Centro do Rio, 1949.	80
Figura 10 – Carnaval de rua na Av. Rio Branco, 1949.	82
Figura 11 – Baile de gala de carnaval no Theatro Municipal, 1949.	82
Figura 12 – A alegria contagiante do carnaval de rua, 1946.	82
Figura 13 – Residência de veraneio em Petrópolis, 1945.	84
Figura 14 – Fim de semana da Ilha de Brocoió, pertencente à família Guinle. De chapéu, Dom Pedro Gastão de Orleans e Bragança, neto da princesa Isabel, 1948.	84
Figura 15 – Festa de ano novo no Jockey Club, 1948.	84
Figura 16 – Coquetel ao ar livre, 1946.	84
Figura 17 – Multidão na porta da Sears no dia de sua inauguração, 1949.	85

Figura 18 – Ação Social Arquidiocesana no Caju, 1949.	89
Figura 19 – Entrada do Complexo da Ilha das Flores, 1949.	89
Figura 20 – Jovens refugiados na Ilha das Flores, 1949.	90
Figura 21 – Refugiados enfileirados na Ilha das Flores, 1949.	90
Figura 22 – Carmem Costa no teatro da sede da UNE, 1945.	92
Figura 23 – Grande Otelo com membros do TEN na sede da UNE, 1945.	92
Figura 24 – Roda de samba no terraço da sede da UNE, 1945.	92
Figura 25 – Vendedor ambulante, 1945.	94
Figura 26 – Trabalhadores da fábrica de refrigerante Guará, 1947.	94
Figura 27 – Trabalhadores na construção civil, 1948.	94
Figura 28 – Lavadeiras em Ricardo de Albuquerque, 1949.	94
Figura 29 – Crianças ajudando suas mães lavadeiras em Ricardo de Albuquerque, 1949.	95
Figura 30 – Criança trabalhando de engraxate no Leblon, 1945.	95
Figura 31 – Estudantes da Escola Nacional de Belas Artes pintam cartazes em favor da anistia de presos políticos pelo Estado Novo, 1945.	96
Figura 32 – Assinatura do Tratado Interamericano de Assistência Recíproca, em 2 de setembro de 1947.	97
Figura 33 – O líder comunista Luís Carlos Prestes, após ser anistiado, 1945.	98

1

Introdução

À fotografia atribui-se o mesmo valor que um documento escrito enquanto fonte documental capaz de produzir conhecimento histórico. Todavia, tal estatuto à imagem fotográfica nem sempre fora a ela conferido. Logo quando de seu surgimento, avançando até às primeiras décadas do século XX, a fotografia foi preterida por uma significativa parcela de historiadores positivistas que, ao conceder maior valor testemunhal ao documento escrito, se recusou a lançar mão dela como fonte de pesquisa histórica, embora este tipo de imagem fosse valorizado por diferentes setores da sociedade e por diversas áreas da comunidade científica desde seu surgimento.

Esta função da imagem fotográfica como fonte visual passou a ser mais difundida a partir da 3ª geração da Escola dos Annales, quando estudos de Jacques Le Goff e Pierre Nora¹ valorizaram o arquivo visual e integraram a fotografia como parte constituinte da historiografia. Entretanto, foi apenas na fase seguinte da Escola – correspondente à Nova História Cultural –, com seus novos objetos relacionados à vida privada, cotidiano e relações interpessoais (concernentes à micro-história), com o estabelecimento de novas problemáticas de pesquisa que engendraram uma ampliação do corpus documental e com a consequente – e gradativa – utilização de fontes documentais não escritas que a fotografia foi legitimada e amplamente utilizada como fonte produtora de conhecimento histórico.

No Brasil, o primeiro esforço em se estabelecer um estudo historiográfico sobre fotografia se deu somente ao fim da década de 40, com o lançamento de *A fotografia no Brasil*, por Gilberto Ferrez, a partir de uma compilação da coleção fotográfica produzida pelo seu avô Marc Ferrez. Entretanto, a efetiva discussão em âmbito acadêmico sobre fotografia deu-se apenas quando houve um redescobrimento da

¹ LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História – novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995; LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1996.

atividade dos nossos fotógrafos no quadro internacional, na década de 70. E neste ínterim de suma valia foram as pesquisas realizadas por Boris Kossoy no campo fotográfico².

No que tange à produção de conhecimento, lançar mão do uso de fontes visuais passou a demandar do historiador uma habilidade de interpretação destas à qual ele ainda não estava intimamente condicionado. À adoção de um novo paradigma historiográfico, em contraposição à perspectiva que valorizava o dado factual pronto, à disposição do historiador nos documentos oficiais, foi atribuída a importância do exercício desta interpretação. A respeito disto, assim nos fala Maria Eliza Linhares Borges:

“Não se percebe, por exemplo, que no novo paradigma nem a História é um conhecimento mecânico destinado a traduzir a verdade dos fatos, nem o documento fala por si mesmo e nem o historiador é um mero transmissor das informações nele contidas.”³

Dessa forma, não transformada em simples espelho do real, a fotografia prescinde de metodologias capazes de fazê-la falar a fim de se construir um conhecimento histórico tomando-a como fonte.

Supõe, necessariamente, um estudo das representações que são expressas nas imagens. Nesse sentido, caros foram os pressupostos teóricos da História Cultural, formada pela geração posterior à de Le Goff e Nora, cujo campo de pesquisa relaciona a natureza dos objetos apreendidos ao universo cotidiano. A visão do

² A respeito das pesquisas de Boris Kossoy, assim relata Ricardo Mendes: “A presença de Boris Kossoy é marcante no período. Sua persona pública identifica-se solidariamente com a pesquisa em fotografia no Brasil. Seus artigos em *O Estado de S. Paulo* traçam o perfil de personalidades locais como Hércules Florence ou Valério Vieira. Em 1975, Kossoy publica na série editada pelo mesmo jornal – *Suplemento do Centenário* – o ensaio *Panorama da fotografia no Brasil desde 1832* (18.10.75). Seria seu primeiro texto longo sobre o tema. Em 1976 lança a pesquisa *Hércules Florence: 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, pela Faculdade de Comunicação Anhembi, reeditada em 1980 pela Livraria Duas Cidades. Em 1978 defende seu mestrado sobre Militão Augusto de Azevedo na Escola de Sociologia e Política, e no ano seguinte o doutorado, na mesma escola, que dará origem ao livro editado em 1980 pelo Núcleo de Fotografia da Funarte: *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. A edição, em 1983, do texto de 1980 sobre fotografia na enciclopédica *História geral da arte no Brasil*, completará o panorama de sua autoria sobre a fotografia no Brasil de 1833 a 1980.” MENDES, Ricardo. *Once upon a time: uma história da História da Fotografia brasileira*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7, 1998-1999. Editado em 2003, p. 191.

³ BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

popular, ou seja, a história vista "de baixo", aqui ganha nitidez, sobretudo por Roger Chartier, historiador que se lança ao estudo da produção de sentido das palavras, imagens e símbolos na reconstrução das práticas culturais, e propõe a discussão da importância de representação para chegar ao entendimento de determinado universo cultural⁴.

Em razão disto, conforme Ana Maria Mauad, a década de 1990 assistiu a uma multiplicação das investigações sobre a fotografia enquanto fonte histórica para o estudo das cidades⁵. Nesse sentido, o seu uso como fonte histórica torna o historiador um leitor de imagens do passado, dotado de um olhar debruçado sobre outro olhar – o do fotógrafo – em busca de significados.

Trabalhar historicamente com imagens fotográficas implica em percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo no intuito de conferir-lhe sentido. Entretanto, faz-se necessário que se estabeleça aqui uma distinção entre história da fotografia e história pela fotografia. Conforme Ivo Canabarro trata-se, no primeiro caso, de um inventário do processo de evolução das técnicas, da inserção social das imagens e dos fotógrafos, tornando-se de mister importância que se saiba sobre a vida destes e as motivações e intenções que os levaram a produzir tais imagens⁶. No segundo caso, trata-se de fazer uso da imagem como fonte documental a fim de se produzir a partir dela um conhecimento histórico. Nesta pesquisa, essas duas proposições imbricam-se, como se verá.

Ademais, é importante salientar que a imagem fotográfica é constituída por duas mensagens. Roland Barthes em *A mensagem fotográfica* pressupõe que tais mensagens correspondem: àquela denotada, que é o próprio '*analogon*' da realidade, e a outra, conotada, que corresponde à maneira como a sociedade "lê" a imagem⁷. A

⁴ CHARTIER, Roger. *A história cultural - entre prática e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

⁵ MAUAD, Ana Maria de S. A. (Org.). *Anais do Museu Histórico Nacional*. v. 2, 1ª parte, 2000.

⁶ A proposição vai ao encontro do que propõe Frizot, para quem o melhor entendimento da história social da fotografia se dá com a reconstrução da história dos fotógrafos, situando a obra destes em seu tempo. Ver FRIZOT, Michel (Org.). *Nouvelle histoire de La photographie*. Paris, Larousse, 2001 Cf. CANABARRO, Ivo. *Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações*. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, Dez. 2005, pp. 23-39.

⁷ BARTHES, Roland. *A mensagem fotográfica*. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

recepção da imagem pelo público leitor supõe necessariamente um processo de codificação por parte deste que, ainda segundo Barthes, vale-se de uma reserva tradicional de signos, à medida que todo signo supõe um código. Tal processo se dá nas dimensões técnica, cultural, sociológica e estética e é culturalmente histórico, enquanto os códigos de conotação estão intrinsecamente relacionados ao saber e à vivência temporal do "leitor". A significação de uma imagem é, portanto, historicamente determinada. Constituindo-se, a conotação, na codificação do análogo fotográfico situo aqui uma inversão de sentido, assim assinalada por Barthes:

... outrora, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna pesada a imagem, enxerta-a de uma cultura, de uma moral, de uma imaginação; outrora havia a redução do texto à imagem, hoje há amplificação de uma à outra; a conotação já não é vivida senão como a ressonância natural da denotação fundamental constituída pela analogia fotográfica; está-se então em face de um processo caracterizado de naturalização do cultural.⁸

Sendo o fotografar, para o fotógrafo, um ato de escolha que expressa sua visão de mundo, cabe ao historiador desvendar essa visão. Por esta razão, torna-se importante que ao historiador que lança mão da fotografia como fonte documental cumpra realizar, antes de tudo, um levantamento da cultura histórica e investigar sobre a atuação profissional do fotógrafo que está sendo analisado, bem como o acúmulo de suas experiências e seus saberes nos seus contextos de pertencimento. Ademais, o estudo da história através da imagem fotográfica pressupõe uma abordagem transdisciplinar, na qual o historiador vale-se de conceitos inerentes à Antropologia e à Sociologia, ao traçar a dimensão simbólica das diversas práticas cotidianas e a dimensão de classe desta produção simbólica, respectivamente.

Ao realizar a leitura de uma imagem aos historiadores compete, primeiramente, lançar perguntas que objetivem dotar de sentido a imagem em estudo: um sentido diverso – há de se salientar - àquele conferido pelos contemporâneos da imagem. E é aí que deve residir sua competência. Ana Maria Mauad lança-lhes um desafio: *“Como chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? Como*

⁸ *Ibidem*, p. 08.

*ultrapassar a superfície da mensagem fotográfica e, do mesmo modo que a Alice nos espelhos, ver através da imagem?”*⁹

Por fim, no que tange aos fotógrafos enquanto produtores de imagens, tanto eles quanto os consumidores destas imagens possuem um lócus social definido¹⁰. Por um lado, tal qual um escritor, o fotógrafo enquanto autor compõe “seu texto” a partir da manipulação de técnicas e detenção de saberes específicos à sua atividade, que são historicamente determinados e plenos de sentido social; por outro, o seu público “leitor” realiza tal leitura baseado em programações sociais de comportamento do contexto histórico no qual se insere. Ainda fazendo referência à Ana Maria Mauad, sendo a fotografia o resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente “*é a competência de quem olha que fornece significados à imagem*”¹¹.

Volto ao estudo historiográfico sobre a fotografia no Brasil. É importante que se diga que no país, embora a Semana de Arte Moderna tenha posto em evidência que as aspirações artísticas aqui estavam em consonância com o que se configurava no cenário internacional, ela, contrariamente ao que ocorrera na Europa, não contemplou a fotografia em seu programa, o que evidencia o isolamento ao qual foi relegada a comunidade fotográfica no país em relação a outros segmentos de nossa cultura. Afinal, até então, de acordo com as palavras de Maurício Lissovsky “*os ecos das vanguardas fotográficas europeias, que eclodem, nos anos 1920, não são ouvidos no Brasil*”¹².

E o historiador vai além, ao assim referir-se a uma lacuna na história da fotografia brasileira em virtude de tal isolamento:

⁹ MAUAD, Ana Maria de S. A. *Através da Imagem: Fotografia e História: Interfaces*. Tempo, Niterói, UFF, Relume-Dumará, v. 1, 1996, p. 77.

¹⁰ *Ibidem*, p. 79.

¹¹ *Ibidem*, p. 81.

¹² LISSOVSKY, Mauricio; MELLO, Marcia; KLAGSBRUNN, Marta. *Refúgio do olhar: a fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940*. Rio de Janeiro: Casa da Palavras, 2013, p. 10.

“Existe uma zona de sombra na história da fotografia brasileira. Ela se estende desde a segunda década do século XX até os anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial. Uma lacuna historiográfica que só recentemente começa a ser preenchida com algumas pesquisas acadêmicas, uns poucos livros e a recuperação e organização de escassos acervos.”¹³

E acrescenta, aludindo a esse “esquecimento”:

Não há nada de natural a respeito deles, os esquecimentos também têm história. Resultam de processos sociais que vão estabelecendo o que é publicamente memorável (o que deve e merece ser lembrado), em meio a disputas em torno do sentido da história, isto é, a respeito do que as gerações seguintes devem tomar como exemplos a seguir. Às vezes, o brilho particular de certo acontecimento suscita narrativas que, como um trovão, acabam abafando os rumores dos eventos concorrentes.¹⁴

Compreendendo os modernos meios de comunicação como mecanismos fundadores de memória, considero a fotografia um recurso de representação visual dotado deste intuito. Estabeleço aqui uma relação paradoxal entre a vida moderna e a fotografia, na medida em que esta representa um meio de fixar e congelar um tempo cada vez mais acelerado daquela. Assim sendo, a fotografia configura-se como um novo domínio sobre o tempo e sobre a realidade, contrapondo à efemeridade da percepção de um tempo cada vez mais acelerado. Tais instantes, uma vez congelados pelo ato de fotografar, têm a função de compor a memória coletiva de determinada sociedade, e nesta pesquisa não foi diferente.

Em concordância com o que Lisovsky afirma, de que “*na fotografia ainda há muito a se fazer*”¹⁵, intento contribuir para o preenchimento desta lacuna. Satisfazendo um anseio pessoal ao promover a junção destas que são as minhas áreas de atuação profissional – a História e a Fotografia –, num labor historiográfico valendo-se da imagem fotográfica como fonte documental, esta pesquisa fundamenta-se na análise da composição da visualidade do Rio de Janeiro a partir das imagens fotográficas que Kurt Klagsbrunn, fotógrafo austríaco de origem judaica radicado no Brasil em 1939, produziu na cidade nos anos 1940. O vetor de tal análise aponta para

¹³ *Ibidem*, p. 8.

¹⁴ *Ibidem*, p. 8.

¹⁵ *Ibidem*, p. 9.

a existência de contradições sociais no tocante ao processo de modernização da sociedade brasileira (cujo pontapé inicial fora dado, naquele momento, pelo governo estadonovista), que foram captadas pelo apurado olhar do fotógrafo.

O traço característico que se observa no meio fotográfico brasileiro a partir da segunda metade da década de 30, até meados dos anos 1950 é a presença dos fotógrafos imigrantes. Em decorrência da iminência do conflito europeu da II Guerra Mundial muitos de lá originários migraram para o Brasil em busca de novas possibilidades de realização econômica que não dispunham em seus países de origem. Tal quadro se agravou à medida que o conflito, após deflagrado, avançava e criava um quadro de crise econômica que assolou o velho continente. Parte desses fotógrafos era de origem judaica tendo aqui desembarcado na condição de refugiados ao sofrerem as perseguições antissemitas empreendidas pelo regime nazista. Muitos, eram alemães.

Tendo nunca ou raramente exercido a profissão de fotógrafo em seus países de origem, os imigrantes traziam na bagagem como seu maior patrimônio apenas o olhar moderno cuja visão fora moldada nos valores estéticos da Nova Objetividade, nova escola fotográfica alemã, surgida nos anos 1920.

Uma vez aqui radicados, os imigrantes dedicados à fotografia profissional ingressaram no mercado brasileiro como autônomos, tendo muitos, inclusive, aberto seus próprios estúdios, ou prestando serviço a órgãos públicos ou a revistas ilustradas. Não chegaram a formar um movimento, o que talvez justifique o silêncio historiográfico do qual as imagens por eles legadas padecem na história da fotografia brasileira. Nos grandes centros urbanos do país – Rio e São Paulo – eles se auto inventaram profissionalmente...

“... ocupando espaços vazios como fotógrafos públicos (prestando serviços de propaganda e documentação para órgãos governamentais de toda natureza), comerciais (produzindo as primeiras fotografias publicitárias de qualidade no país), e (...) também a fotografia “social”, conferindo tom de “reportagem” a registros de casamentos, aniversários e festas chiques nas residências das famílias abastadas.”¹⁶

¹⁶ LISSOVSKY, Maurício. *Refúgio do olhar: trajetória de um fotógrafo exilado no Rio de Janeiro dos anos 1940*. Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM) / Associação Brasileira de Pesquisadores

Dentre esses imigrantes está Kurt Klagsbrunn. A minha escolha recaiu sobre ele após a visita que realizei em meados do ano passado à exposição realizada pelo Museu de Arte do Rio de Janeiro – MAR – intitulada “*Kurt Klagsbrunn, um fotógrafo humanista no Rio*”¹⁷, composta por imagens feitas pelo fotógrafo que foram doadas por sua família ao museu. Tal visita me proporcionou o descortinamento da produção de um dos mais atuantes fotógrafos do Rio de Janeiro da época, e me despertou o interesse em mergulhar fundo no universo de suas imagens.

O acervo do fotógrafo encontra-se em posse de sua família e guardado na casa do mesmo em Araras, Petrópolis, correspondendo a mais de 150 mil itens, entre contatos, negativos, cópias positivas, documentos, cartas e materiais impressos. Chama a atenção a quantidade de negativos em médio formato (6cm x 6cm). Em conversa com o sobrinho de Kurt, o professor Victor Klagsbrunn¹⁸ o mesmo confirmou que a existência de negativos em médio formato se dá por conta do fato de as grandes publicações – sobretudo as internacionais como a *Life*, para quem Kurt realizou inúmeros trabalhos – só aceitarem fotografias que tivessem sido feitas em tais suportes, devido à superioridade de qualidade proporcionada à imagem revelada.

A primeira abordagem deste rico acervo foi realizada pelo historiador Maurício Lissovsky. Seu trabalho resultou, entre outras publicações, no livro *Refúgio do Olhar*

de História da Mídia (ALCAR), vol. 2, n. 2. Porto Alegre / São Paulo: Alcar / Socicom, jul/dez 2013, p. 42.

¹⁷ Parte da agenda comemorativa dos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, no segundo semestre de 2015, contando com a coordenação do casal Marta e Victor Hugo Klagsbrunn – este, sobrinho do fotógrafo – e com a curadoria dos dois e de Marcia Mello, Paulo Herkenhoff e Suzane Worcman, a exposição ocorreu de 14 de abril de 2015 a 14 de fevereiro de 2016.

¹⁸ O cientista político e econômico Victor Klagsbrunn (professor titular de Economia, tendo sido coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciências Econômicas de março de 1999 a janeiro de 2001 e do Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais de setembro de 2002 a fevereiro de 2010 da Universidade Federal Fluminense; professor de Economia e Sociologia do Desenvolvimento, nos níveis correspondentes a Assistente e Adjunto, no Institut fuer Soziologie da Freie Universitaet em Berlin; e fundador e primeiro presidente da Sociedade Brasileira de Economia Política) é sobrinho do fotógrafo, filho de seu irmão mais velho. Ele vive no Rio de Janeiro, o que me proporcionou, além do prazer em conhecê-lo pessoalmente, num encontro o qual fui recebido em sua residência, a oportunidade de conversar sobre vários aspectos da vida pessoal e profissional de seu tio Kurt, além de coletar material que me foi de muita valia em minha pesquisa. Portanto, todas as referências a Victor nesta dissertação são decorrentes das informações valiosíssimas que ele me forneceu, além das contidas no texto *Was ich über Onkel Kurt weiss*, integrante do livro *Kurt Klagsbrunn – Fotograf im Land der Zukunft*. WIEDLE, Barbara und SEEGER, Ursula. *Kurt Klagsbrunn – Fotograf im Land der Zukunft*. Bonn, 2013, pp. 17-22.

– a *fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940*, obra que, juntamente com as fotografias a mim fornecidas por Victor Klagsbrunn, constitui uma contribuição a esta pesquisa, norteadas pelas abordagens que realizei sobre a produção do fotógrafo. O livro, de acordo com as palavras do próprio historiador

“é uma amostra significativa de um dos maiores e mais relevantes acervos de fotografos do país, onde vida pública e vida privada, política e economia, ricos e pobres, vilas do interior e grandes cidades, se misturam e dialogam de forma rica e instigante”¹⁹.

Daí a importância documental de Kurt. Considerado por Klaus Honnef como “um dos raros fotógrafos vigilantes e interessados politicamente”²⁰, Kurt Klagsbrunn foi, de fato, um dos expoentes da reportagem fotográfica no Brasil. Sua carreira no país divide-se em dois momentos: de 1940 a 1950 ele foi encontrando no meio fotográfico uma maneira de reconstruir sua vida no exílio; a partir do decênio seguinte, o fotógrafo já era um profissional maduro, com seu trabalho consolidado em diversas empresas publicitárias e jornalísticas – nacionais e internacionais.



Figura 1 – Kurt Klagsbrunn

¹⁹ LISSOVSKY, Mauricio; MELLO, Marcia; KLAGSBRUNN, Marta. *Op. Cit.*, p. 20.

²⁰ HONNEF, Klaus. *Kurt Klagsbrunn – Spezialist und Pionier der Gesellschaftsfotografie*. In WIEDLE, Barbara und SEEGER, Ursula. *Kurt Klagsbrunn – Fotograf im Land der Zukunft*. (Trad. Victor Klagsbrunn). Bonn, 2013, p. 30.

Dividida em três capítulos, além das considerações finais, esta dissertação tem sua análise direcionada para o primeiro momento da carreira de Kurt, relativo aos primeiros 10 anos de sua atuação profissional. O capítulo número 1, de caráter mais teórico, parte de uma abordagem da fotografia como uma das conquistas materiais da vida moderna, em decorrência do constante aprimoramento da técnica à modernidade inerente. No tocante ao desenvolvimento da fotografia enquanto técnica e prática, faço alusão ao embate surgido em torno da imagem fotográfica e de seu estatuto enquanto obra de arte ou não. A que se prestaria esta nova tecnologia? Ao fazer artístico ou apenas a um registro documental da realidade? Deste questionamento surgiram algumas proposições que levaram ao desenvolvimento de certas práticas fotográficas, como as do movimento pictorialista. Enquanto fonte documental, faço menção ao papel exercido pela fotografia na imprensa já nos primeiros anos do século XX, sobretudo nas revistas ilustradas, o que anos depois foi um dos principais ramos de atuação de Kurt Klagsbrunn.

O segundo capítulo é dedicado à explicitação do contexto cultural e artístico europeu dos anos 1920, que se configura após a I Guerra Mundial. Direcionando a análise para a Europa Central, tomo como base as vanguardas modernistas russa e alemã, e os experimentos em fotografia realizados por artistas a elas sintonizados (detenho-me com maior atenção à produção do russo Aleksandr Rodchenko e do húngaro Lászlo Moholy-Nagy, devido à influência destes no tocante ao desenvolvimento dos pressupostos da Escola de Bauhaus), ao longo de suas linhas vou delineando como se deu a formação do olhar de Kurt Klagsbrunn. Neste contexto, caras são as informações relativas à consolidação de uma nova visualidade advinda da Nova Objetividade e relativas à popularização da fotografia nos anos 1930.

Por fim, dediquei o terceiro e último capítulo à análise das imagens que Kurt Klagsbrunn produziu no Rio de Janeiro entre 1940 e 1950. Detidamente, foram levantados aspectos políticos, sociais e culturais que permearam sua produção e evidenciaram a tensão existente no seio de uma sociedade que, se por um lado se modernizava, por outro não conseguia esconder suas máculas e contrastes. A ênfase

na dualidade que é fruto da coexistência de elementos antitéticos na sociedade carioca dos anos 1940, é marca nas imagens de Kurt, sob forma de denúncia. E esse é o ponto nevralgico da pesquisa: entender o processo de modernização do país, implementado ainda durante o governo estadonovista, dotado de uma contradição que não passou despercebida pelo aguçado olhar do fotógrafo.

Nas próximas páginas o leitor poderá então conhecer melhor a trajetória de Kurt Klagsbrunn, este que foi – à parte ter sido, juntamente com muitos de seus contemporâneos, relegado a segundo plano na história da fotografia no Brasil, como já fora aqui aludido – um dos fotógrafos mais sensíveis em captar as tessituras sociais vigentes no seu tempo.

2

Modernidade e imagem: a fotografia como uma conquista do avanço técnico

Ao analisar a composição da visualidade da cidade do Rio de Janeiro nos anos 1940 expressas nas fotografias de Kurt Klagsbrunn, visualidade esta que, entre muitos aspectos, evidencia uma dualidade social vigente na então capital federal – que por esta condição poder-se-ia considerar epítome da nação – no tocante ao processo de modernização da sociedade brasileira, cujo pontapé inicial fora dado, naquele momento, pelo governo estadonovista, considero necessário, primeiramente, percorrer os caminhos que entrelaçaram a técnica moderna e a fotografia, tomando esta última como uma das conquistas advindas da primeira. Dotado de referências teóricas, neste capítulo irei também confrontar algumas proposições inerentes à prática fotográfica e ao caráter das sociedades que ingressaram na modernidade.

O conceito de moderno, e de outros termos que lhe são semânticos – modernidade e modernismo –, surgem e tais precisam ser elucidados. Para tal, valho-me, inicialmente, dos pressupostos que Antoine Compagnon apresenta em *Os cinco paradoxos da modernidade*. Para o autor, a partir da palavra *novo* funda-se uma nova tradição em detrimento da tradição histórica: a moderna. Empregado no valorativo sentido de ruptura e negação, o termo representou um rompimento com o passado, e é a partir dele que Compagnon traça o mapa da modernidade na referida obra.

O autor, ao valer-se das considerações de Hans Robert Jauss a respeito do termo moderno, situa a origem de outros dois conceitos supracitados. Em conformidade com Jauss a primeira documentação do termo *modernus* data do século V, nas *Epistolae pontificum* de Gelasius, num contexto transicional entre Antiguidade romana e pagã e o mundo cristão. Não apresentando relação com aquilo que é novo, e sim derivado de *modo*, o termo foi empregado em referência àquilo que é atual ou contemporâneo. Já a primeira utilização da palavra modernidade remonta à 1823 com

Balzac, no sentido de próprio do que é moderno; ao passo que modernismo apareceu somente no Salão de 1879, com Huysmans.

Compagnon remonta ao século XIX, e atribui a Charles Baudelaire, o surgimento do significado do termo moderno como aquilo que é novo, a opor-se continuamente a si mesmo. Para o autor, foi Baudelaire, tido por ele o “*observador mais perspicaz do século XIX*”, quem primeiro percebeu a aceleração do tempo, e a partir de seus pressupostos a modernidade ganhou novo sentido, como “*sucessão de modernidades singulares*”²¹. Transpondo este sentido para o universo artístico Baudelaire identificou o sentido da arte moderna com o atual e, por consequência, com o transitório, fugidio, contingente. Afinal, a transitoriedade – traço característico de um mundo acelerado –, uma vez aplicada às artes, dota a obra de um caráter inacabado. Assim sendo, pode-se afirmar que os artistas modernos lidavam com fragmentos, impressões rápidas.

A modernidade, enquanto fenômeno histórico, tem seu surgimento concomitante ao avanço do Capitalismo, em sua fase industrial, e tendo como elemento constitutivo o desenvolvimento técnico-científico, engendrou uma nova relação temporal entre a sociedade e sua história, deslocando o sentido desta em direção ao futuro, sob a égide da ideia de progresso²². As conquistas da ciência e da técnica abriram espaço a infinitas possibilidades outras. A projeção para o futuro passou, dessa forma, a ser uma tarefa do dever moral das sociedades que conjugavam os valores da modernidade, valendo-se do uso da razão e do esclarecimento cada vez maior advindo desta - o que fez Kant afirmar que “*a razão não conhece limites para seus projetos*”²³. O presente não representava mais o fim ou o início de um fenômeno, mas sempre um período de transição de uma ordem para outra que se supunha superior à que a precedeu. Se por um lado, as novas balizas temporais indicavam um novo espaço de experiência, por outro um novo horizonte de

²¹ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 25.

²² A respeito deste assunto, valiosa é a obra de Koselleck. KOSELLECK, R. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

²³ KANT, I. *Ideia de uma história geral de uma intenção cosmopolita*. Cf. *Ibidem*, p. 238.

expectativas levou o homem ao seu planejamento futuro. O presente lhe escapava, na medida em que sua vivência era marcada por um acúmulo de novidades provocado pela aceleração ditada pelo avanço técnico-científico.

E a experiência moderna da vida citadina fez da cidade etapa mister do processo civilizatório. E a representação visual que dela se obtinha experimentou profunda transformação. Afinal, os *tempos modernos*²⁴ vividos já no século precedente haviam alterado a paisagem urbana das grandes cidades europeias, à medida que as sociedades se encontravam profundamente modificadas pelos efeitos da Revolução Industrial que, então em curso, irradiara seus efeitos da Inglaterra para o restante da Europa. Em consonância com a ideia explicitada por Pechman de que “*é pela cidade que se civiliza*”²⁵, tais modificações intentavam sua adaptação a novas e diferentes funções que demandava a modernidade. Seus principais resultados foram o aumento da população urbana e o consequente aumento do consumo: juntamente com a formação da multidão surgiram, então, novas formas de sociabilidade.

Aproprio-me das palavras de Michel de Certeau, para quem “*assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos*”²⁶, sendo “*ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade*”²⁷. O que se assistiu, a partir de então, foi uma incessante – e cada vez maior – materialização desse progresso, que manteve a técnica, então moderna, sempre em aperfeiçoamento.

Abro neste momento, um parêntese: é importante salientar, entretanto, que a técnica, ao prevalecer como um meio aberto às constantes inovações, adquiriu um caráter provisório e, por isso mesmo, instável e imprevisível. Esta imprevisibilidade provocou uma inversão de lógica: passou-se a buscar os fins a partir dos meios. Assim sendo, a modernidade transcendeu à racionalidade de fins, pois a questão que

²⁴ Expressão em alusão ao filme homônimo de Charles Chaplin, de 1936, que constitui panorama bastante representativo do mundo moderno e industrializado.

²⁵ PECHMAN, R. *Pedra e discurso: cidade, história e literatura*. In: *Revista Semear* 3. Rio de Janeiro: Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses/PUC-Rio, 1999.

²⁶ CERTEAU, M. de. *Caminhadas pela Cidade*. In: *A invenção do cotidiano*. 1. *Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, pp. 160-161.

²⁷ *Ibidem*.

se colocou para o homem moderno foi o que fazer, a partir de determinado progresso alcançado. Marshall Berman em *Tudo o que é sólido desmancha no ar* alude a esse caráter fulgaz e transitório da modernidade, em virtude de um descompasso que se estabelece entre dois tempos: o tempo biológico, da vida, e o tempo engendrado pelo avanço técnico²⁸. As inovações surgiam e tão logo caíam na obsolescência frente a novos dispositivos que lhe eram substitutos, que tal dinâmica levou à já aqui aludida aceleração do tempo, o qual nem mesmo a sociedade moderna poderia plenamente experimentá-lo enquanto presente: logo se tornava (ultra) passado. Ademais, o caráter imprevisível desta modernidade tornava o homem susceptível à potencialização de suas contradições²⁹.

(...) tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo (...) – das roupas sobre os nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas.³⁰

Foi nesse contexto de inovações técnicas que surgiu a fotografia. O surgimento da perspectiva como sistema de representação no Ocidente durante o Renascimento, mais adequado à sensibilidade da burguesia que dele valeu-se para difundir sua visão de mundo, ordenou os objetos e o espaço tridimensional numa superfície bidimensional a partir de um ponto central – o ponto de fuga. E desde então o homem buscou sistematicamente aumentar o grau de veracidade da representação lançando mão de inúmeros procedimentos aperfeiçoadores desta. O surgimento da fotografia

²⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

²⁹ Opera-se uma importante variante de análise de um período que, dicotomicamente, se por um lado foi marcado pelos progressos técnicos, por outro inaugurou o “*século mais sangrento da história da humanidade*” (proposição de Eric Hobsbawn em *A Era dos extremos* em referência ao século XX), no qual tais progressos levaram a humanidade a um alto nível de autodestruição por intermédio das guerras nas quais os novos equipamentos bélicos também consagravam o triunfo da técnica. A respeito deste assunto ver ainda ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento* (Trad. Guido de Almeida). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

³⁰ BERMAN, Marshall. *Op. Cit.*, p. 97.

como obtenção de imagem a partir de um meio mecânico – a câmera – está na cadeia desses procedimentos. A autonomia adquirida pela máquina destituiu o homem do processo de representação, como se o aparelho fotográfico viabilizasse à natureza sua auto-representação. Considerada no século XIX como mera cópia do real ou simples documento, a fotografia era sinônimo de imparcialidade e precisão científica.

Tendo superado outros modos de ilustração gráfica devido ao seu caráter de verossimilhança em relação ao real, desde o seu advento, na primeira metade do século XIX, a fotografia assumiu, portanto, o lugar da pintura como instrumento de difusão de imagens, constituindo a “arte” imagética na era moderna. Boris Kossoy, em seu livro *Fotografia e História*, assim diz sobre o impacto do seu surgimento exercido sobre a sociedade:

Com a Revolução Industrial verifica-se um enorme desenvolvimento das ciências: surge naquele processo de transformação econômica, social e cultural uma série de invenções que viriam influir decisivamente nos rumos da história moderna. A fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística.³¹

Relacionando o processo fotográfico à descoberta de novos conhecimentos científicos ligados às experimentações do controle da sensibilidade de sais de prata à luz com o objetivo de fixar imagens numa superfície, o desenvolvimento da fotografia, desde o início, esteve intrinsecamente relacionado aos saberes de ordem técnica, com seus princípios fundamentais ligados a tais experimentações físico-químicas. Movida pela inovação na busca de novos suportes, tão logo ela teve que buscar superação de suas primeiras limitações, a saber: tempo de fixação da imagem e fragilidade das mídias (além da pouca portabilidade dos equipamentos e alto custo dos mesmos). E foi esse propósito que norteou as experimentações realizadas a partir da segunda metade do século XIX. Data-se a partir da década de 1850 o surgimento de novos processos fotográficos que permitiam a obtenção de várias cópias de um mesmo negativo e a impressão de retratos sobre papel, o que levou, pouco a pouco,

³¹ KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 25.

ao abandono do daguerreótipo. Sobre os fatores que motivaram a permanência deste gradativo aperfeiçoamento técnico da fotografia ulterior à sua invenção, novamente recorro a Boris Kossoy:

A nova invenção veio para ficar. Seu consumo crescente e ininterrupto ensejou o gradativo aperfeiçoamento da técnica fotográfica. Essencialmente artesanal, a princípio, esta se viu mais e mais sofisticada à medida que aquele consumo, que ocorria particularmente nos grandes centros europeus e nos Estados Unidos, justificou inversões significativas de capital em pesquisas e na produção de equipamentos e materiais fotossensíveis. A enorme aceitação que a fotografia teve, notadamente a partir da década de 1860, propiciou o surgimento de verdadeiros impérios industriais e comerciais.³²

A respeito disto, a historiadora Maria Teresa Bandeira de Mello também fornece relevantes considerações:

Ainda no ano de 1851, observamos os primeiros resultados das pesquisas desenvolvidas com o intuito de multiplicar as provas fotográficas e de diminuir o tempo de exposição no momento da tomada da fotografia. Essa busca de novos materiais e processos que permitissem a reprodutibilidade e a multiplicidade é oriunda da incorporação, por parte dos fotógrafos, cientistas e artistas, das mudanças impostas pela industrialização. A ampliação do sistema mecânico em detrimento do trabalho manual, o lucro como finalidade primeira da atividade econômica e o processo de enriquecimento de uma nova categoria social – a burguesia – propiciaram o surgimento de um mercado voltado para as novidades, entre elas a fotografia.³³

É importante frisar que logo no início, quando de seu surgimento, os contornos que definiam as fronteiras entre a fotografia e demais processos de obtenção de imagem que eram pictóricos eram bem nítidos, o que os mantinham em pólos distintos. Desta polarização, um embate em torno da definição do estatuto da fotografia se deu, à medida que à tecnologia imagética engendrada por ela adveio um novo e diferente paradigma de percepção: enquanto que à arte pictórica atribuía-se a subjetividade e o valor criativo do artista, à fotografia conferia-se o valor de objetividade, imitação do real, devido a obtenção de seu registro ser fruto de um processo mecânico. Uma das vozes mais ressonantes neste debate, Baudelaire,

³² *Ibidem*, pp. 25-26.

³³ MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, p. 21.

inclusive, promovera a separação entre ambas ao propor que a fotografia assumia o papel de instrumento de uma memória documental da realidade³⁴.

Tal embate teve seu momento decisivo nas décadas de 1850 e 1860, quando questões essenciais foram pela primeira vez colocadas e debatidas técnica e teoricamente. Opiniões postas em dois lados opostos posicionavam, de um lado, aqueles que reconheciam o vínculo entre arte e fotografia, como um elemento constitutivo da “arte fotográfica” e, de outro, os que consideravam-na incompatível com a arte. Ainda recorrendo à Maria Teresa Bandeira de Mello (a qual, por conseguinte, segue os pressupostos de André Rouillé), para estes últimos

“O defeito da imagem fotográfica consistia em “não ser inteiramente mediatizada pelo artista (sua mão, seu espírito, sua imaginação), mas de ser o resultado de uma inscrição de objetos na sua matéria pela intermediação única da luz, da física e da química.”³⁵

Tomado como referência para a discussão sobre arte e ciência, o debate foi acirrado em 1855, quando da criação da *Société Française de Photographie* (SFP) e da Exposição Universal de Paris. Enquanto que a primeira via no ‘amor à arte’ a chave para o desenvolvimento das potencialidades artísticas do processo fotográfico, a outra vinculava a fotografia à indústria, à utilidade e ao comercialismo. Tal diferenciação ficou evidente no caráter das exposições de ambas – a primeira mostra da SFP –, ocorridas concomitantemente em 1856.

Foi pelas mãos do notável fotógrafo Eugene Disdéri que se instalara em Paris em 1853, a criação do retrato *carte de visite*, em tamanho reduzido (aproximadamente 6x9cm), e a adoção de um novo suporte – o negativo em vidro em substituição à placa metálica – o que permitiu a multiplicação de cópias. E os anos 1860 além de trazerem um forte desenvolvimento industrial – e justamente por isso –, representaram uma nova fase da atividade fotográfica. As inovações da década anterior levaram a uma popularização da fotografia, gerando um grande comércio e a

³⁴ Baudelaire imprime suas impressões sobre a fotografia em célebre artigo sobre o Salão da Academia de Belas Artes da França intitulado *O público moderno e a fotografia*, publicado em 1859.

³⁵ ROUILLÉ, A. 1982, p. 44 Cf. MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Op. Cit.*, p. 22.

proliferação dos estúdios fotográficos. O ofício do fotógrafo adquiriu, então, um caráter profissional.

Frente a tais inovações, os defensores do estatuto artístico da fotografia opunham-se à crescente mecanização dos procedimentos de obtenção da imagem e consideravam que a profissionalização da atividade anulava o valor estético do processo fotográfico. Práticas comerciais e artísticas eram vistas como inconciliáveis, e a “arte fotográfica” passou, na década de 1860, a ser cada vez mais relegada ao circuito de amadores.

No que diz respeito à implementação da fotografia no Brasil, foi justamente na década de 1860 que isto ocorreu. Observa-se nesse período a proliferação de estabelecimentos fotográficos e os gêneros fotopintura, *carte de visite*, além de retratos em tamanho natural, eram os mais difundidos. A esse respeito, Boris Kossoy nos fornece panorama mais detalhado do cenário na Corte:

Em 1863, trinta estúdios anunciavam seus serviços na cidade, dos quais boa parte continuava sendo propriedade de fotógrafos alienígenas.

Por essa época, encontravam-se estabelecidos já de forma mais efetiva, obviamente pelo crescimento do mercado. E esse mercado se configurou pelo surgimento de uma nova clientela que se incluía ao lado da nobreza oficial, da aristocracia agrária e dos comerciantes mais abastados, ou seja, um número representativo de elementos da classe média: militares, padres, funcionários da administração, artistas, professores, profissionais liberais, entre outros.³⁶

E a técnica fotográfica continuou se aperfeiçoando. Tal desenvolvimento, decorrente do avanço do sistema industrial de ordem capitalista lhe abriu caminhos. A adoção de novos parâmetros subordinou os valores estéticos aos critérios de objetividade, praticidade e utilidade. O período que vai da década de 1870 até fins do século XIX foi marcado pela transformação radical das condições de produção e reprodutibilidade da imagem fotográfica.

Ainda nos oitocentos o surgimento de novos papéis fotográficos com emulsão à gelatina à base de cloreto e brometo de prata ofereceu aos fotógrafos um suporte muito mais sensível na revelação da imagem. E tornando-se “*um destes dispositivos*

³⁶ KOSSOY, Bóris. *Op. Cit.*, p. 25.

técnicos pelos quais percebemos o mundo”³⁷, a fotografia assistiu a este desenvolvimento técnico de sua indústria recebendo a devida atenção de importantes cientistas e pesquisadores. E isto levou a uma ampliação da produção de imagens e junto com ela a noção de testemunho da realidade das mesmas. E

“A partir de 1880 já encontramos registros de salões literários realizados no Rio de Janeiro, nos quais a fotografia aparece como tema de conversa. Muitos desses salões – reunindo profissionais liberais, intelectuais e artistas – são organizados para recepcionar viajantes que chegam da Europa e que relatam as últimas novidades da ‘civilização’, entre as quais a fotografia.”³⁸

O surgimento da imagem fotográfica, portanto, foi possibilitado pelo advento de novas modalidades de experiências e saberes técnicos, e representou uma radical mudança no papel da visão no campo artístico. Tratava-se de um novo modelo de subjetivação, “*uma nova visão do mundo e do observador*”³⁹.

Tal caráter transgressor, todavia, fez a nova invenção ser recebida com reservas, pois havia o receio do avanço tecnológico invadir o território do imaginário. O que seria a fotografia? Usurpadora da pintura como forma de representação? Ou expressão inquestionável da realidade? E apesar dela ter rompido com os cânones da reprodução imagética até então vigentes, este foi mais um dos obstáculos os quais a mesma se defrontou e teve que superar, na pretensão de conferir para si o estatuto de arte. Segundo os pressupostos teóricos de Philipe Dubois expressos em seu livro *O ato fotográfico*, o desenvolvimento do debate acerca do realismo na fotografia aponta para três possibilidades: seria a fotografia um espelho do real? Ou uma transformação do real, enquanto dotada de uma linguagem codificada? Ou ainda um traço do real, mantendo algo de singular na imagem, diferenciando-a dos demais modos representativos da imagem?⁴⁰

³⁷ LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. Cf. FATORELLI, Antonio. *Fotografia e Modernidade*. In: SAMIAN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005, pp. 81-94.

³⁸ MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Op. Cit.*, p. 67.

³⁹ FATORELLI, Antonio. *Op. Cit.*, p. 88.

⁴⁰ DUBOIS, Philipe. *O Ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1990.

Paulo Herkenhoff propõe que no Brasil inicialmente, por exemplo, à fotografia reservava-se apenas a função de documentar, enquanto que era a pintura que devia ater-se às representações, como nas alegorias e cenas históricas e mitológicas⁴¹. Em consonância com esta ideia, Vilém Flusser em *Filosofia da caixa preta*, alude à confiança que as imagens provenientes de meios técnicos de produção geravam no observador devido ao seu “*caráter de aparentemente não simbólico*”, uma objetividade que “*faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens*”⁴².

Todavia, na contramão desta proposição, Maria Teresa Bandeira de Mello, ao se apropriar do estudo dos pressupostos de Philippe Dubois, diz:

“O autor estabelece, assim, o conceito de fotografia como *imagem-ato*, que não se constitui apenas no gesto único da tomada da imagem, mas inclui também o ato de sua percepção e de sua difusão, ou seja, uma imagem em trabalho, que não pode ser concebida exteriormente às circunstâncias de sua produção e recepção.”⁴³

Em consonância, Peter Burke⁴⁴ considera que, não sendo mero registro objetivo da realidade, a fotografia é, ao contrário, resultado de um ato de escolha por parte do fotógrafo mediado pelos seus interesses, crenças, valores e preconceitos. Dessa forma, a imagem fotográfica configura-se em uma (de muitas possíveis, diga-se) representação da realidade, tributária das convenções sócio-culturais de quem a concebeu. E é partindo deste pressuposto que eu analisarei as imagens que Kurt Klagsbrunn produziu no Rio de Janeiro dos anos 40, como se verá.

As fronteiras que conferiam contornos bem definidos à fotografia e às imagens pictóricas tornaram-se tênues a partir da última década do século XIX, e uma aproximação da imagem técnica com as artes resultou num profícuo diálogo entre pintura e fotografia do qual esta última pôde absorver muitos fundamentos relacionados à composição da imagem, como a preocupação com a incidência da luz

⁴¹ HERKENHOFF, Paulo. *Fotografia – o automático e o longo processo de modernidade*. In: BRITO, Ronaldo et alii. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 40.

⁴² FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: HUCITEC, 1985, p. 20.

⁴³ MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Op. Cit.*, p. 61.

⁴⁴ BURKE, Peter. *Abertura: A nova história, seu passado e seu futuro*. In: _____. (Org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 27.

sobre o objeto, a suavização de contornos e a dispersão da luminosidade. Como já dito, a fotografia buscava reconhecimento nas esferas das criações artísticas já consagradas, e neste sentido instigou-se, àquele momento, a repensar suas práticas e significados.

Desta reflexão surgiu o ideário fotopictorialista. Como resultado dessa interação, a fotopintura se configurou na primeira manifestação da fotografia ao reivindicar para si o estatuto de arte. Tal prática foi mais difundida nos países do norte, ao passo que no Brasil ela encontrou espaço entre os participantes dos primeiros círculos fotoclubistas, algumas décadas depois, já no século XX, como será abordado adiante.

Surgido na Europa, na passagem do século XIX para o século XX, neste contexto de tensão entre a arte e a fotografia, o pictorialismo representou uma oposição à valorização da fotografia exclusivamente como técnica, afirmando o seu caráter artístico. Fundado por um grupo de fotógrafos amadores em reação à produção fotográfica realizada pelo grande público, por considerá-la medíocre, desprovida de qualquer preocupação estética e interpretativa, suas primeiras manifestações datam-se a partir de 1890, em Viena, Londres e Paris. Objetivavam eles a afirmação do lugar da imagem fotográfica no campo da arte. “*Movimento internacional, coerente, autônomo e sem precedentes na história da fotografia*”⁴⁵, o pictorialismo eclodiu com a primeira exposição do *Camera Club* de Viena, uma mostra de seiscentas fotografias selecionadas entre mais de quatro mil por um júri formado por pintores e escultores, realizada em maio de 1891, considerada esta a data oficial do seu “nascimento”.

O movimento engendrou uma evolução da fotografia, fazendo dela um espaço para a experimentação e livre manipulação. Data dessa época a publicação de artigos sobre a referida técnica; anunciantes começaram a divulgar aulas sobre os diferentes processos para o retrato que ultrapassavam os limites que havia entre a pintura e a fotografia. A postura do fotógrafo que se dedicasse ao fotopictorialismo não deveria corresponder mais ao puro e simples domínio da técnica fotográfica e manuseio de

⁴⁵ MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Op. Cit.*, p. 32.

um aparato mecânico. A ele cabia também a submissão do processo a inúmeras intervenções que intentassem dotar a sua imagem de uma expressão artística. Contrariamente a uma das principais características da fotografia – a saber, a ilimitada possibilidade de reprodução imagética a partir de um mesmo negativo –, tais interferências visavam dotar cada fotograma de uma exclusividade que lhe pudesse atribuir valor de uma obra única. Em substituição à pureza e objetividade de uma superfície bidimensional nítida, uma visualidade pautada nos efeitos dos retoques químicos e mecânicos urgia. A respeito das intervenções na imagem fotográfica realizadas pelos fotógrafos pictorialistas, assim diz Maria Teresa Bandeira de Mello:

“Com a utilização de novos processos surgidos com o desenvolvimento da técnica fotográfica – como a goma bicromatada e o bromóleo –, eles podem controlar as tonalidades, introduzir luzes e sombras e remover detalhes que parecem muito descritivos. Muitos desses efeitos são acompanhados da utilização de pincéis, escovas, raspadeiras e até dos próprios dedos, com o objetivo de alterar as formas.”⁴⁶

A imagem oriunda de um processo pictorialista é apenas uma representação do real, o que a faz diferente deste. Até então, os fotógrafos não haviam exercido sobre o real nada além de uma captura imagética do mesmo. Já o fotógrafo pictorialista, segundo Maria Teresa Bandeira de Mello...

...se envolve no ato fotográfico, impõe sua presença na relação de força que une o real à sua imagem, personaliza o olhar da objetiva. Com isso, a imagem se faz autônoma em relação ao objeto para se abrir às impressões particulares do operador. Dessa forma, ele descobre que ultrapassa a técnica, no sentido estrito, e faz da fotografia o resultado da intervenção contínua do sujeito. O ato fotográfico torna-se um ato de confrontação do indivíduo com o real, e a imagem, um produto marcado por esse conflito.⁴⁷

O movimento pictorialista adotou, portanto, uma posição questionadora diante da fotografia. Aproprio-me de novamente de Rouillé, para quem o movimento “*vê na fotografia tudo aquilo que ele recusa: o registro, o automatismo, a imitação servil, a máquina, a objetividade, a cópia literal*”⁴⁸. Já Helouise Costa e Renato Rodrigues da

⁴⁶ *Ibidem*, p. 38.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 37-38.

⁴⁸ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009, p. 256.

Silva em *A fotografia moderna no Brasil* adotam postura crítica diante do movimento ao considerarem que “*na tentativa de elevar-se à categoria de arte a fotografia abdicava de sua própria identidade*”⁴⁹. Maria Teresa Bandeira de Mello, por sua vez, embora compreenda o movimento levando em conta suas contribuições para a definição do sentido artístico da fotografia, sustenta que o mesmo não deve ser considerado um movimento de vanguarda, e sim, conservador, à medida que não se abria à sociedade de massas e compreendia a arte em sua originalidade e unicidade, desvinculada da ação mercadológica. Em consonância com esta ideia, Boris Kossoy tece uma crítica ao movimento ao afirmar que os adeptos dessa prática eram os pertencentes às “*camadas mais abastadas das burguesias europeia*” que haviam nela encontrado apenas “*um agradável preenchimento de suas horas vagas*”⁵⁰.

Proposições à parte – ora concordantes, ora discordantes – a verdade é que a implementação da técnica pictórica na fotografia se viu à prestação, portanto, de uma redefinição do fazer fotográfico à medida que um novo horizonte técnico se descortinava à porta do século XX.

Ainda na esteira deste debate, de suma importância são também os pressupostos de Walter Benjamin. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* o autor alude à possibilidade de uma obra de arte tornar-se tecnicamente reproduzível a partir de um meio mecânico – e não como uma prática exercida pelas mãos de discípulos em exercícios ou de mestres para difusão de obras –, tendo, este processo inovador, tido ao longo dos séculos sua marcha evolutiva: passando da xilogravura, vigente desde à Idade Média, à estampa em chapa de cobre, à água-forte, posteriormente pela litografia, no início do século XIX, até que a fotografia – a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária para o autor – pudesse superar todas elas. Com ela, pela primeira vez o processo de reprodução de uma imagem não envolvia o uso das mãos nos procedimentos artísticos mais importantes, mas sim o olho. Com isso, para Walter Benjamin, “*o processo de*

⁴⁹ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif 2004.

⁵⁰ KOSSOY, B. *Op. Cit.*, p. 82.

reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a fala”⁵¹.

Uma questão eis que aqui urge: a da autenticidade da obra de arte. A obra autêntica mantém sua autoridade sobre sua reprodução manual, por ser esta considerada pelos tradicionalistas como uma mera imitação. Walter Benjamin propõe uma problematização ao considerar que tal estatuto não se pode ser aplicado à reprodução técnica, uma vez que ele identifica na reprodução técnica uma autonomia maior em relação ao original do que a reprodução manual. Por exemplo, à fotografia, através da objetiva, é possível acentuar certos aspectos do original não acessíveis ao olhar humano. Além disso, com o lançar mão de procedimentos técnicos como a ampliação ou redução de velocidade do obturador torna-se possível fixar imagens que são fugidias à ótica natural. Dessa forma, a questão da autenticidade das cópias de uma imagem fotográfica, por exemplo, perde todo e qualquer sentido.

Diante disso, para o autor, no que tange a essa questão da autenticidade do original, “*o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura*”⁵². Em lugar da existência única a obra, uma vez submetida a um processo tecnicamente reprodutivo, adquire uma existência serial. Afinal, “*o dispositivo técnico precisa de inputs quantitativos e tende, devido à sua lógica intrínseca, a substituir qualidades por quantidades*”⁵³.

Contudo, ratifico que mesmo dotada desta possibilidade de reprodução e servindo a este papel de testemunho do real, a fotografia e, por conseguinte, a imagem nela impressa são, assim como na pintura, também resultado de um ato de investimento de sentido por parte do fotógrafo. Novamente recorro à historiadora Ana Maria Mauad para quem a imagem fotográfica é antes “*uma leitura do real realizada*

⁵¹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). Obras escolhidas, v. 1, 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 181.

⁵² *Ibidem*, p. 182.

⁵³ BRUSEKE, Franz Josef. *O dispositivo técnico*. Revista Tecnologia e Sociedade. Curitiba, nº 2, 1º semestre de 2006, pp. 165-186, p. 176.

mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica”⁵⁴. E ela acrescenta:

A ideia de que o que está impresso na fotografia é a realidade pura e simples já foi criticada por diferentes campos do conhecimento, desde a teoria da percepção até a semiologia pós-estruturalista. A própria crítica à essência mimética da imagem fotográfica já envolve um exercício de interpretação dessa imagem, datada e, por conseguinte, historicamente determinada [...] Por fim, há de se considerar a fotografia como uma determinada escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis, guardando nessa atitude uma relação estreita com a visão de mundo daquele que aperta o botão e faz o clique.⁵⁵

Ademais, faz-se necessário neste momento que eu aluda ao conceito de mimesis. Luiz Costa Lima em *Mímesis: desafio ao pensamento* situa, entre um fenômeno social e o objeto que se produz acerca dele, a mimesis, como síntese da relação entre as formas da realidade empírica e da obra⁵⁶. Síntese essa que é resultado de um processo de aglutinação para onde semelhança e diferença, dois vetores contraditórios, confluem. Aqui, tal qual proposto por Philippe Dubois, ao conceber uma imagem – seja pictórica ou fotográfica – o seu autor assim procede condicionado a um universo sócio-cultural próprio; e ao ter acesso a esta imagem o público é submetido a igual condicionamento. E daí decorre a semelhança. Concepção e recebimento geram expectativas em quem concebe e recebe, respectivamente. Reside aqui, portanto, a correspondência entre dado real e obra. A diferença, que contrapõe a semelhança e com ela fundamenta a mimesis, é introduzida pela forma. O produto da mimesis – a imagem – não se confunde com a realidade empírica.

Volto ao desenvolvimento da fotografia enquanto técnica. Ao alvorecer do século XX a modernidade e suas inovações técnicas mantiveram sua marcha evolutiva, o que continuou a provocar transformações nas paisagens citadinas, assim sintetizadas por José Carlos Felz Ferreira:

⁵⁴ MAUAD, Ana Maria de S. A. *Op. Cit.*, p. 75.

⁵⁵ *Id.* Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. v. 13. n.1. Jan.- Jun. 2005, pp. 135-136.

⁵⁶ LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

“Intensifica-se o comércio; o sistema de tráfego amplia-se e se complexifica. Tráfego, ruídos, painéis, sinais de trânsito, multidões, vitrines, anúncios. Instaure-se um tempo especificamente urbano: mais veloz, caótico, fragmentado e desorientado do que em qualquer outra fase anterior da cultura humana. Transportes mais velozes, horários prementes do capitalismo moderno, velocidade da linha de montagem.”⁵⁷

Uma paisagem urbana de caráter técnico-industrial que se delineou em fins do século XVIII então adquiriu contornos mais eloquentes, contando agora com uma promoção do estreitamento dos laços entre a realidade e a imagem que dela advinha, mediada pela técnica fotográfica, que viabilizava possibilidades de reprodução. Conforme atesta Susan Sontag em *Ensaio sobre fotografia*, “a câmera começou a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo de transformações vertiginoso”⁵⁸. Documentar o mundo, o espaço urbano e os tipos humanos foi, portanto, uma das primeiras tarefas da nova tecnologia, o que foi ao encontro das necessidades da sociedade burguesa, ávida em eternizar e colecionar miniaturas do seu tempo. Afinal, conforme as palavras de Fernandes Jr., “uma das principais características da modernidade não é só incorporar as técnicas, mas também ter a intenção de pensar e produzir arte sobre novas bases estéticas”⁵⁹.

Em virtude disto, a realidade passou a ser povoada pelo seu simulacro imagético – o que a redefiniu – à medida que as sociedades dos países sintonizados com esta atmosfera de modernidade promoviam a consagração da imagem e reconheciam seu poder, proposição esta assim corroborada por Sontag:

“Uma sociedade torna-se “moderna” quando uma de suas principais atividades passa a ser a produção e o consumo de imagens, quando as imagens, que possuem poderes extraordinários para determinar nossas exigências com respeito à realidade e são elas mesmas substitutas cobiçadas da experiência autêntica, tornam-se indispensáveis à boa saúde da economia, à estabilidade política e à busca da felicidade individual.”⁶⁰

⁵⁷ FERREIRA, José Carlos Felz. *Tempo, velocidade e novos olhares: a fotografia de imprensa nas primeiras décadas do século XX*. VII Encontro Nacional de História da Mídia. Fortaleza, agosto de 2009, p. 06.

⁵⁸ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p. 15.

⁵⁹ FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Fotografia e modernidade: referências e experiências isoladas*. Facom, São Paulo, n. 10, 2002, pp.34-35.

⁶⁰ SONTAG, Susan. *O mundo-imagem*. In: *Op. Cit.*, pp. 147-148.

No que tange ao cenário brasileiro, o avanço técnico se fez perceber ainda no final do século XIX, com a importação quase simultânea de diversos aparelhos – câmeras, cinematógrafo (em substituição ao kinetoscópio), gramofone, fonógrafo e máquina de escrever⁶¹ – que além de engendrarem uma mecanização do processo produtivo em suas respectivas áreas (como, por exemplo, a fotografia), provocaram uma significativa alteração não apenas perceptiva, mas também comportamental daqueles que incorporaram tais artefatos à sua vivência cotidiana. Sobre a configuração do campo fotográfico que se formou no Rio de Janeiro assim atesta Ana Maria Mauad:

No século XIX, este controle [do meio fotográfico] ficava restrito a um grupo seleto de fotógrafos profissionais que manipulava aparelhos pesados e tinha de produzir o seu próprio material de trabalho, inclusive a sensibilização de chapas de vidro. Com o desenvolvimento da indústria ótica e química, ainda no final dos Oitocentos, ocorreu uma standardização dos produtos fotográficos e uma compactação das câmeras, possibilitando uma ampliação do número de profissionais e usuários de fotografia. No início do século XX, já era possível contar com as indústrias Kodak e a máxima da fotografia amadora: ‘*You press the botton, we do the rest*’.⁶²

Na virada dos 1900 se deu a habituação definitiva da sociedade brasileira à fotografia. Surgiram os cartões postais em 1901; a introdução da fototipia na imprensa viabilizou o aparecimento das revistas ilustradas e, em 1909, foi lançada a primeira publicação dedicada exclusivamente à fotografia: a *Revista Photographica*; e o crescimento do número de cidadãos dedicados à atividade fotográfica levou, em 1910, à criação do primeiro clube de amadores – o *Photo Clube do Rio de Janeiro*. À difusão da prática fotográfica se deu a consequente construção do campo fotográfico,

e

⁶¹ Conforme Flora Sussekind em *Cinematógrafo das Letras* na virada do século XIX para o XX, até os anos 1920, há um estreitamento de contatos entre literatura e mídia, e apesar dos entusiasmos de alguns contemporâneos, a disseminação das novas técnicas, sobretudo na imprensa – de impressão, reprodução e difusão – que constituíam um novo horizonte técnico, foi encarada de modo hesitante por grande parte dos produtores literários brasileiros. Lima Barreto, por exemplo, foi um dos que adotaram uma postura crítica à relação que no momento se forjava entre imprensa e artefatos mecânicos. Para o literato inexistia a possibilidade de se escrever à máquina, a não ser apenas para passar a limpo o que já fora escrito à mão, e não raro eram suas críticas a ela. SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁶² MAUAD, Ana Maria. *Op. Cit.*, p. 08.

Paralelamente ao processo de desenvolvimento tecnológico, o campo fotográfico foi sendo construído a partir do estabelecimento de uma estética que incluía desde profissionais do retrato em busca da feição mais harmoniosa para seu cliente e o paisagista que buscava a nitidez da imagem e a amplitude de planos até o fotógrafo amador-artista, geralmente ligado às associações fotoclubísticas, que defendia a fotografia como expressão artística, baseada nos mesmos cânones que a pintura (por isso, não poupava a imagem fotográfica de uma intervenção direta, tanto por meio do uso de filtros quanto do retoque, entre outras técnicas). Técnica e estética eram competência do autor.⁶³

Faço agora um rápido parêntese sobre os fotoclubes. Erigida sob preceitos burgueses⁶⁴, a produção fotoclubística era oriunda de espaços dedicados à prática da fotográfica amadora, além de promovedores de exposições e concursos, os quais tinham como adeptos aqueles que dispunham de condições financeiras e tempo para dedicar-se às pesquisas e experimentações, integrantes de um grupo social que ansiava elevar à visibilidade suas práticas artísticas. No Brasil, o primeiro fotoclube efetivamente organizado foi o *Photo Club Brasileiro*, fundado anos depois, em 1923, no Rio de Janeiro, e que adotou o pictorialismo como orientação estética, nos moldes dos fotoclubes europeus. Residia nos textos teóricos publicados pela agremiação a preocupação em fazer da fotografia uma das belas-artes. A forma de intervenção do fotógrafo, a sua expressão – objetiva ou subjetiva – na imagem fotográfica, a adoção de princípios estéticos do pictorialismo e a relação entre a fotografia e as outras artes, sobretudo a pintura figuravam entre os temas debatidos pelos seus membros.

O avanço técnico se fez sentir também no desenvolvimento da imprensa, pois à medida que ampliava-se a prática jornalística crescia, junto com ela, o jornal, que deixava de ser o mero panfleto da segunda metade do século anterior para se tornar seu maior produto, e surgiam outros meios de comunicação de massa, como revistas ilustradas, diários, telégrafos e telefones, que permitiram uma comunicação cada vez mais rápida. E a ampliação do diálogo que se estabeleceu entre a imagem técnica e a imprensa, viabilizada pelo início do emprego dos métodos fotoquímicos de reprodução na indústria jornalística, teve aqui seus reflexos: já em 1900 fora lançada

⁶³ *Ibidem*, p. 07.

⁶⁴ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *Op. Cit.*, p. 22.

a *Revista da Semana*, de Álvaro Teffé, um suplemento ilustrado do *Jornal do Brasil*, especializado na reconstrução de crimes em estúdios fotográficos.

A utilização da fotografia nas produções jornalísticas se deu devido ao grande interesse desta indústria com a aparência de evidência que adquiria qualquer cena fotografada. A respeito deste aspecto, valendo-se das palavras de Flora Sussekind, “*assistiu-se, pois, na virada do século, a uma verdadeira corrida por parte dos jornais, das revistas ilustradas e da nascente “indústria” publicitária em direção à imagem técnica, no Brasil*”⁶⁵.

A difusão da informação através da imagem fez da fotografia um dos mais eficazes suportes aos meios de comunicação. O poder de informação da imagem se dava pela sua maior acessibilidade, pois mesmo quem não compreendia o discurso escrito poderia entender a mensagem transmitida. Nas palavras de Ivo Canabarro “*a divulgação das imagens fotográficas nos meios de comunicação de massa é mais uma possibilidade de compreender as tessituras sociais, bem como a situação em que vive a população*”⁶⁶.

Ao longo desta pesquisa será possível ver que a imprensa ilustrada desempenhou um papel preponderante na consolidação da carreira fotográfica de Kurt Klagsbrunn. O fotógrafo valeu-se do expediente exercido para periódicos nacionais e internacionais, atuando no universo do fotojornalismo, que no Brasil dos anos 1940 já trilhava os caminhos da modernidade.

“*No curso da história, os textos explicavam as imagens, desmitizavam-nas. Doravante, as imagens ilustram os textos, reemitizando-os*”⁶⁷. Com essas palavras, Vilém Flusser evidencia o traço característico das revistas ilustradas brasileiras no início do século: a subserviência do texto à imagem. Corrobora com tal proposição Antônio Dimas em *Tempos eufóricos*, ao escrever respeito da revista *Kosmos*: “*deslumbrada com as possibilidades expressivas da fotografia e com a impressão a*

⁶⁵ SUSSEKIND, Flora. *Op. Cit.*, p. 36.

⁶⁶ CANABARRO, Ivo. *Op. Cit.*, p. 08.

⁶⁷ FLUSSER, Vilém. *Op. Cit.*, p. 62.

cores, a redação da revista se esforçava no sentido de tudo ilustrar, o que, muitas vezes, relegava o texto escrito a um plano inteiramente secundário”⁶⁸.

A fotografia, portanto, ingressou nos 1900 passando por transformações em suas funções, sobretudo a social. Disseminou-se nas diversas instâncias da sociedade, identificada com o progresso técnico. A necessidade de controle, por parte da sociedade, dos movimentos sociais e das ações políticas dos indivíduos fez com que ela assumisse um caráter de registro criminal, através da produção de retratos para documentos de identificação. Por outro lado, graças à rapidez das emulsões, ela tornou-se uma verdadeira auxiliar das ciências da experimentação, como a fisiologia e a biologia.

A habilidade da fotografia de tornar visíveis infinitos detalhes não percebidos pelo fotógrafo no momento da tomada, e sua possibilidade de multiplicar essas imagens em quantidade quase ilimitada, possibilitaram ao público uma gama de registros até então desconhecida. Devido à sua popularização, a sociedade passou a incorporá-la como instrumento de registro do cotidiano. A redução do tempo de pose criou a possibilidade do instantâneo e, a partir daí, desenvolveu-se amplamente a fotografia documentária⁶⁹. A chegada ao mercado de câmeras mais leves e de manuseio mais prático provocou uma difusão de sua prática, o que levou à formação de um grupo de fotógrafos amadores dentre os cidadãos comuns. Entretanto, estes diferiam dos fotógrafos amadores de década de 1850, voltados para a fotografia como arte. A fotografia artística mantinha ainda suas pretensões estéticas, ao passo que esses novos amadores, de acordo com as palavras de Maria Teresa Bandeira de Mello, se eximiam “*de realizar qualquer tipo de reflexão sobre o automatismo da câmera*”⁷⁰.

Fotografar, muito mais do que uma prática, constituiu-se, portanto, num meio de se fazer atuante num mundo que, conforme sustenta Boris Kossoy, foi substituído pela sua imagem: o mundo, no início do século XX, se tornou portátil e ilustrado⁷¹.

⁶⁸ DIMAS, Antônio. *Tempos eufóricos*. São Paulo: Ática, 1983, p. 05.

⁶⁹ MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Op. Cit.*, pp. 30-31.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 31

⁷¹ KOSSOY, Boris. *Op. Cit.*, p. 27.

Tal como ocorreu com a imprensa, que se viu envolta aos artefatos mecânicos, a imagem, que antes era obtida somente após um processo artesanal de produção (a pintura, por exemplo), passou a ser também obtida como resultado de uma mediação mecânica.

A repetição, a seriação, a cópia... Enfim, a reprodução técnica da vida é algo inerente ao homem moderno. E “*no horizonte da modernidade técnica aparece, desta maneira, o homo proteticus que é o homo faber aplicando a força inovadora da técnica moderna a si mesmo*”⁷². Tal revolução está intimamente relacionada aos movimentos de massa próprios da experiência moderna, segundo Walter Benjamin. Em termos pictóricos, este foi, de certo, um violento abalo da tradição.

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítido a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas (...) e a imagem.⁷³

Considerando que uma “*obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida*”⁷⁴, Benjamin atém-se à obra cinematográfica. Para ele, a necessidade de difusão desta junto às massas faz da reprodutibilidade algo obrigatório. Afinal, “*o filme é uma criação da coletividade*”⁷⁵, e sua produção gera um custo tão elevado que um consumidor poderia, por exemplo, pagar por um quadro, mas não por um filme. Tal difusão provoca um deslocamento do peso conferido à obra de arte entre seus dois polos, assim determinados pelo autor: o valor de culto e o valor de exposição. Se em tempos remotos a uma imagem conferia-se prioritariamente valor de culto, por estar esta imbuída de uma sacralidade que a aproximava de um uso ritual, a modernidade, por intermédio da reprodutibilidade técnica, trouxe consigo a noção de exponibilidade da obra. Tal

⁷² BRUSEKE, Franz Josef. *Op. Cit.*, p. 181.

⁷³ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 184.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 186.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 186.

fenômeno também ocorreu com a fotografia: o seu valor de culto recuou diante de seu valor de exposição.

Diante disto, a fotografia levou o campo artístico a pressentir que uma crise se aproximava, ligada à função social da arte. Esta, deixava, pouco a pouco, de fundar-se no ritual para fundar-se em outra práxis: a política. Isto se ver com contornos mais nítidos no movimento das vanguardas artísticas europeias vigentes já durante os anos da I Guerra Mundial, mas que eclodiram nos anos 1920, o que será abordado no capítulo a seguir, ao aludir às bases estéticas sobre as quais Kurt Klagsbrunn fundou seu olhar.

3

A formação do olhar de Kurt Klagsbrunn no horizonte de uma ‘nova visão’

Apesar de ter se profissionalizado fotógrafo apenas no Brasil, o olhar de Kurt Klagsbrunn – sua composição, sua acuidade técnica e seu trato com a luz – formou-se longe daqui, de maneira que não se pode nesta pesquisa ignorar este aspecto. Dentre as referências tanto técnicas quanto estéticas inerentes à visualidade composta pelo fotógrafo é possível destacar a dos movimentos das vanguardas artísticas modernas; a perspectiva construtivista com sua valorização às formas espaciais, os jogos com as linhas e com a luz, e a noção de movimento advinda destes e, sobretudo, da Nova Objetividade, movimento surgido na Alemanha que representou a consagração de uma nova visualidade, marcada pela valorização da nitidez e da acuidade visual, próprias de um estilo documental de fotografar, tendo inclusive exercido forte influência na prática fotojornalística. Os pressupostos teóricos desta nova visão iam ao encontro da possibilidade do registro objetivo e foram, de certo, a principal fonte da qual bebeu Kurt Klagsbrunn. É justamente essa referência que o conecta com a fotografia moderna, de caráter objetivo, racional e instantâneo e que será abordada detidamente neste capítulo.

Tendo como nascedouro os Estados Unidos, a Alemanha e a Rússia – três potências industriais do mundo no alvorecer do século XX – a fotografia de caráter efetivamente moderno teve seu advento intimamente associado a uma conjuntura industrial e às reformulações que ela sofreu, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial, cujas consequências, além do confronto com um novo modo de produção, foi a necessidade da adoção de uma nova abordagem estética, em decorrência de uma nova percepção da realidade social.

Como o objetivo da pesquisa neste momento é traçar as bases estéticas sobre as quais Kurt Klagsbrunn desenvolveu sua linguagem fotográfica, me deterei especificamente ao contexto europeu. Todavia, cabe um rápido parêntese sobre o

cenário norte-americano, outro polo agenciador desta associação da fotografia com a arte moderna. A instauração de uma linguagem fotográfica moderna nos Estados Unidos é atribuída ao fotógrafo Alfred Stieglitz, em seu intuito de difundir o trabalho de artistas modernos europeus no seu país.

O grupo de fotógrafos que se lançou à experiência moderna na fotografia norte-americana girou em torno da *Camera Work* e da *Galeria 291*, revistas dirigidas por Stieglitz. Na virada dos anos 1900, as escolas pictorialistas francesa e inglesa começaram a perder terreno, encontrando resistências, dentre as quais destaco as ideias que neste ínterim fermentavam, capitaneadas por Stieglitz e outros expoentes: Edward Weston, Anselm Adams e Paul Strand. A fundação de tal movimento, chamado *Photo Secession*, é datada de 1902 e sua prática, marcada por uma *fotografia direta – straight photography* –, que defendia a preservação da originalidade da imagem sem que houvesse interferência alguma capaz de alterar o produto final, a imagem impressa. Lançando mão de um purismo na prática fotográfica os norte-americanos intentavam inseri-la no universo das artes por seu mérito próprio, sem que ela prescindisse de valores da estética pictórica. Valorizava-se assim, apenas o puro domínio da técnica fotográfica expressos em provas e negativos tecnicamente perfeitos.

Liderados por Alfred Stieglitz, a maioria dos fotógrafos abandonara o experimentalismo de laboratório, abdicando do uso do bromóleo ou da goma bicromatada ao imprimir suas cópias, preferindo a adoção de outras técnicas mais puramente fotográficas. Tais fotógrafos não empregavam na imagem retoques ou técnicas de pintura, apresentando, contudo, “*um forte sentido de composição e um apurado trabalho técnico de revelação e impressão*”⁷⁶.

Entretanto, apesar da recusa de uma manipulação mais radical da imagem, eles não as condenavam. Muito pelo contrário, o próprio Stieglitz, por exemplo, considerava justa a utilização de qualquer meio sobre um negativo ou papel desde que se conseguisse o resultado desejado. Como principal representante deste grupo, ele

⁷⁶ MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Op. Cit.*, p. 39.

desempenhou um papel fundamental na fotografia norte americana, sendo considerado por muitos um precursor da fotografia moderna neste país.

(...) Stieglitz é o expoente da Fotografia Direta, trabalhando principalmente a céu aberto, com exposições rápidas, deixando seus modelos posarem por conta própria e chegando a resultados por meios estritamente fotográficos. Ele deve ser considerado entre os impressionistas, concebendo inteiramente sua imagem antes de produzi-la, buscando efeitos de realidade vivida e reduzindo o registro final nos seus termos mais simples de expressão.⁷⁷

Volto ao velho continente. É importante salientar que a Europa do pós-guerra vivia numa nova atmosfera cultural, marcada pela efervescência de ideias e novos conceitos artísticos, sobretudo a Alemanha, sob a vigência da República de Weimar. Tal ambiente propiciou à comunidade fotográfica a busca de absorção de novas bases estéticas que dessem conta das novas experiências que acumulavam, como se verá adiante.

A aproximação da fotografia com a arte, intentada desde fins do século XIX pelos pictorialistas, intensificou-se a partir dos anos 1920, quando da consagração das vanguardas artísticas modernas, que incluíram-na no leque de suas expressões, tendo a Rússia e a Alemanha como precursoras. A emergência das vanguardas nestes países provocou o fim de uma alta cultura unificada na Europa de matriz francesa, apesar de Paris ainda continuar detentora da hegemonia cultural. Todavia, a difusão desta arte vanguardista ainda era restrita à cultura europeia e entornos: a vanguarda não europeia praticamente inexistia fora do hemisfério ocidental, à exceção dos Estados Unidos.

Valho-me, antes de tudo, novamente dos pressupostos de Antoine Compagnon. O autor estabelece uma diferença entre modernidade e vanguarda: para ele, enquanto os primeiros modernos, como Baudelaire, Coubert e Manet, embora tivessem rompido com o passado, não se consideravam à frente de seu tempo; ao passo que a vanguarda traz em si a noção de ruptura, engendrada por algo que inicia e se elege

⁷⁷ CAFFIN, C. 1901, p. 44. Cf. *Ibidem*, p. 40.

como inteiramente novo, de caráter transgressor⁷⁸. Derivando da palavra francesa *avant-garde*, o termo vanguarda denominou o que se configurou numa arte politicamente engajada e atuante, com seus artistas posicionados literalmente no *front*. De acordo com as palavras de Erika Zerwes “a noção de vanguarda passou, com a arte moderna, a ocupar um território privilegiado na confluência entre arte e política”⁷⁹, tendo as origens do termo uma “conotação eminentemente bélica, tornando-o ainda mais propício a ser usado pelas vanguardas russas, engajadas na luta pelo estabelecimento do socialismo, e em seguida na construção da nova sociedade que o abrigaria”⁸⁰.

Aproprio-me agora dos estudos de Eric Hobsbawn. Ao traçar um panorama sobre as artes no período de 1914-45 no seu *Era dos extremos* o historiador afirma que “em 1914, praticamente tudo o que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos”⁸¹. Assim sendo, o autor aponta o Dadaísmo e o Construtivismo soviético como as únicas inovações formais depois de 1914, dentre as manifestações da vanguarda que já se encontravam estabelecidas. Ele sustenta que a primeira antecipou o Surrealismo na metade ocidental da Europa, ao passo que a segunda constituiu-se numa referência na parte oriental, sendo logo absorvido pelo estilo que dominava a arquitetura e o desenho industrial, preponderantemente por meio da Escola de Bauhaus, como será ainda abordado.

O ideário vanguardista foi, portanto, o que norteou a arte do século XX. A noção de qualidade que permeia esta arte que emerge é indissociável da ideia de uma ruptura que leva à originalidade de suas manifestações. De acordo com as palavras de Maria de Fátima Morethy Couto,

“... no contexto europeu, os diversos movimentos que se sucederam na primeira metade do século XX consideravam suas propostas um avanço significativo no campo

⁷⁸ COMPAGNON, Antoine. *Op. Cit.*

⁷⁹ ZERWES, Erika. *Um soldado na frente da batalha, um cientista no laboratório. A vanguarda de Aleksandr Rodchenko entre a cultura visual e a cultura política*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 23. Nº. 1, jan-jun. 2015, p. 33.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 33.

⁸¹ HOBBSAWN, Eric J. *As artes 1914-45*. In: *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 178.

da experimentação, de linguagem e de técnica, na implementação de estéticas baseadas na consciência do progresso de uma identidade cultural moderna.”⁸²

Hobsbawn, por sua vez, a respeito desta revolução artística, afirma que

“Três coisas se podem observar sobre essa revolução na era dos cataclismos: a vanguarda se tornou, por assim dizer, parte da cultura estabelecida; foi pelo menos em parte absorvida pela vida cotidiana; e – talvez acima de tudo – tornou-se dramaticamente politizada, talvez mais que as grandes artes de qualquer período desde a Era das Revoluções.”⁸³

De relevo também é a afirmação de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, que se concatena com o ideal de engajamento da arte moderna, ao se constituir numa criação da massa acessível à própria massa, contra os preceitos tradicionais de ordem burguesa:

A arte elevada à condição de meio revolucionário tentou transformar a realidade pelo fazer artístico; o sonho era torná-la uma atividade acessível às massas, ou melhor, da própria massa. (...) Os movimentos de vanguarda realizaram suas experimentações com a intenção de desmontar o esteticismo burguês, que ainda mantinha o tradicional mercado da arte. Pretendia-se, pois, negar o subjetivismo na arte, recentrando-a, o mais que possível, em operações racionais, mesmo que totalmente imprevisíveis.⁸⁴

As vanguardas na Rússia e na Alemanha vigoraram na Europa exercendo sua influência pelo continente até haver a dispersão das mesmas promovidas por Stalin e Hitler, respectivamente, quando da ascensão de seus regimes políticos totalitários⁸⁵.

Nas primeiras décadas do século XX a fotografia artística redefiniu suas bases estéticas ao se alinhar aos movimentos vanguardistas. Tratava-se, pois, de dotá-la das aspirações revolucionárias da arte moderna. Na Europa, as diversas vanguardas lançaram mão da fotografia como meio de suas expressões. Não se trata, neste

⁸² COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX*, p. 02.

⁸³ HOBSBAWN, Eric J. *Op. Cit.*, p. 181.

⁸⁴ COSTA, Helouise, SILVA; Renato Rodrigues da. *Op. Cit.*, p. 77.

⁸⁵ Segundo Hobsbawn, o triunfo político de ambos correspondeu a um ‘desastre cultural’ nestes países. HOBSBAWN, Eric J. *Op. Cit.*, p. 187. A respeito disto ver também BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. *A arte dos regimes totalitários do século XX – Rússia e Alemanha*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

momento, de fazer menção a fotógrafos-artistas, mas sim de artistas-fotógrafos. E até o começo dos anos 1930 “*Vários foram [eles]: Lászlo Moholy-Nagy, Man Ray, Alexander Rodchenko, Kasimir Malevich, El Lissitzky, René Magritte, Max Ernst, John Heartfield, George Grosz, Hanna Höch, Giulio Bragaglia e Giacomo Balla, entre outros*”⁸⁶.

No que diz respeito a esta aproximação, algumas importantes considerações. Para Hobsbawn, a câmera, este dispositivo que foi uma das conquistas da técnica moderna conforme se viu no capítulo anterior, constituiu a principal manifestação de vanguarda no século XX⁸⁷. É bem verdade que o historiador se atém mais ao caso do cinema do que ao da fotografia. Entretanto, partindo do pressuposto que, assim como a sétima arte, a fotografia também é um meio de obtenção de uma imagem (estática, todavia) a partir de um processo mecânico que envolve uma câmera, é possível estender tais considerações a ela. E sobre a influência do movimento vanguardista na fotografia, assim nos fala Maria Teresa Bandeira de Mello:

O Dadaísmo, o Cubismo e o Construtivismo abalam a reprodução realista da tradição fotográfica, que passará a adotar novos e importantes elementos, entre eles o abandono da perspectiva central substituída pela perspectiva oblíqua, a repetição de um motivo como elemento da estrutura da imagem, os pontos de tomada de cima ou de baixo, a ampliação (close-up) de um mesmo motivo ou de uma parte como intensificação do cotidiano, o movimento da luz como experiência ótica do espaço-tempo e a fotomontagem.⁸⁸

E é isto que abordarei agora. Por estarem no elenco das influências que permearam a Escola de Bauhaus e, por conseguinte, estarem na base de fundamentação dos pressupostos da Nova Objetividade, muito cara a Kurt Klagsbrunn, analisarei mais detidamente as experimentações de dois expoentes das vanguardas que se valeram da fotografia como forma de expressão artística: o russo Aleksandr Rodchenko e o húngaro Lászlo Moholy-Nagy.

A fotografia está no leque das expressões artísticas das quais Rodchenko lançou mão em uma experimentação visual mais abrangente, a partir dos anos 1920, imbuída de compromisso político, constituindo uma cultura política. É importante salientar

⁸⁶ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *Op. Cit.*, p. 28.

⁸⁷ HOBBSAWN, Eric J. *Op. Cit.*, p. 180.

⁸⁸ MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Op. Cit.*, p. 74.

que a arte vanguardista é, em seu cerne, engajada politicamente e, por conta disto, os artistas a ela sintonizados adotaram uma estética realista que evidenciavam suas filiações políticas.

Embora Margarita Tupitsyn, que estudou os principais fotógrafos vanguardistas russos em *Beyond Formalism: the function of the Soviet Photograph: 1924-1937*, não considerasse as fotografias de Rodchenko dotadas de conotação política, Annateresa Fabris, contrariamente, ao analisar a obra do artista verifica nelas as tensões estéticas e ideológicas que nortearam a sua atuação como fotógrafo nos primeiros anos da década de 30. Sobretudo em *Um olhar sob suspeita*, a historiadora brasileira identifica a produção fotográfica de Rodchenko como parte indissociável de um projeto imagético que caminhava lado a lado de uma ação política.

A implementação da Nova Política Econômica soviética – NEP, sigla em inglês – no início dos anos 1920 conferiu ao país uma relativa estabilidade social e econômica e, por conseguinte, a possibilidade de florescimento de manifestações artísticas, de caráter moderno e sintonizadas com a produção europeia. A década de 20 foi o período no qual a arte russa de vanguarda (cujo fermento, lembre-se, foi num período anterior à Revolução) tomou corpo no país. As manifestações desta arte moderna evidenciavam um caráter revolucionário. Salientemos que desde os primeiros anos do regime comunista a arte adentrara o âmbito da ação política, uma vez que Lênin a entendia como poderoso instrumento de educação das massas da população russa.

A promoção da união entre arte e política está na gênese do grupo Frente Esquerda das Artes – LEF – surgido em 1923 e formado por intelectuais e escritores associados ao poeta futurista Vladmir Maiakovski, seu fundador. Para eles a construção do futuro perpassava necessariamente por uma condenação à considerada cultura burguesa, desde o modo de vida – uma guerra declarada ao gosto – àquela que eles julgaram como estética tradicional. Dessa forma, “a arte e a política estariam

tão unidas, que ao defender o fortalecimento da arte de esquerda, segundo o texto, os artistas estariam fortalecendo as conquistas da própria Revolução”⁸⁹. Afinal,

Da mesma forma que os outros grupos artísticos da primeira década do século XX, os artistas da vanguarda russa se levantaram contra os princípios estéticos ligados historicamente à arte, como por exemplo a perspectiva albertiana, e algumas vezes até contra os próprios meios artísticos tradicionais, como a pintura de cavalete e a escultura. Representada pelas academias de arte, essa arte tradicional era patrocinada e consumida por parte da burguesia, tornando a revolta dos grupos de arte moderna contra os valores da arte tradicional também uma postura política de oposição a essa classe social.⁹⁰

A aproximação de Rodchenko com a fotografia se deu já nos anos 1920 na esteira dos acontecimentos que marcaram a busca pelo meio artístico russo de uma arte que melhor se adequasse às mudanças sócio-políticas pelas quais o país passava desde 1917. O artista começou a fotografar em 1924. A escolha pela câmera não foi imotivada, pois

“Para ele, as características de imagem técnica da fotografia – sua instantaneidade, seu caráter de índice do real, a facilidade de uso e o baixo custo, que tornavam a fotografia potencialmente uma arte democrática, e o potencial de infinita reprodução mecânica – coadunavam perfeitamente com os ideais revolucionários.”⁹¹

A aplicação da tecnologia às artes é uma das bases do Construtivismo russo e legitimadora da adoção da fotografia por Rodchenko. O uso da câmera fotográfica (esta uma das conquistas do avanço técnico) pelo artista ia ao encontro de sua ideia de que a tecnologia desempenhava um papel fundamental no âmbito da arte, uma arte que estivesse ligada à produção industrial. Decorre desta noção a ideia de construção, muito cara a Rodchenko que valeu-se dela ao procurar afastar-se cada vez mais do que entendia como arte tradicional. O artista foi um dos expoentes do movimento na vanguarda russa que promoveu a troca do meio artístico tradicional por meios técnicos.

⁸⁹ ZERWES, Erika. *Op. Cit.*, p. 34.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 34.

⁹¹ *Ibidem*, p. 36.

Com a adoção da fotografia – primeiramente com a fotomontagem – a Rodchenko foi possível aproximar-se do real, do cotidiano e, por conta disto, apresentar obras mais inteligíveis para as massas. Fazia parte do programa artístico comunista a implementação de uma arte mais realista. Em sua quarta edição, de 1924, a revista do grupo LEF apresentou um artigo, sem indicação de autoria, entretanto, que assim falava da fotografia, imbuída de tom crítico contra os princípios pictorialistas:

(...) Até hoje, fotografia profissional, isto é, artística, se esforçou em imitar a pintura e desenho; como consequência, a reprodução fotográfica era fraca e não revelava seu potencial inerente. Fotógrafos presumiam que quanto mais um instantâneo se parecesse com uma pintura, mais artístico ele seria. Na realidade, o inverso era verdadeiro: quanto mais artístico, pior ele era. As fotografias possuem suas próprias possibilidades para montagem – que não tem nada a ver com uma composição de pintura. Isto deve ser revelado.⁹²

Verifica-se, a partir destas palavras, a importância que àquele momento era conferida à fotografia como um meio autônomo, destituído de suas pretensões de equiparar-se, artisticamente, à pintura tradicional.

A Escola de Bauhaus, fundada na Alemanha em abril de 1919, inicialmente como uma escola de arquitetura e de artesanato, além de uma Academia de artes, tendo sido amplamente subsidiada pela República de Weimar, carrega em sua gênese a ideia de uma arte construtiva, evidenciando a influência do Construtivismo russo. Em virtude disto, seu nome oficial, imposto pelo seu fundador, o arquiteto Walter Gropius, remetia de maneira intencional ao termo *Bauhütte*, vigente na Idade Média e que significava grêmio de pedreiros. Isto está explícito na declaração da instituição que convoca a...

“(...) um novo grêmio de artesãos, sem distinções de classe que levantem uma barreira arrogante entre artesão e artista. Concebamos juntos o novo edifício do futuro, que abarcará arquitetura, escultura e pintura em uma unidade e que um dia se erguerá até o

⁹² Cf. PHILLIPS, Christopher (Org.). *Photography in the Modern Era*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 211-212. Cf. ZERWES, Erika. *Op. Cit.*, p. 55.

céu, das mãos de um milhão de trabalhadores, como o símbolo cristalino de uma nova fé.”⁹³

A referência central da Bauhaus era a arquitetura, e tal declaração visava unir as atividades artísticas ao redor dela, criando um conjunto que redefinisse sua prática em prol de uma sociedade funcional em detrimento da sociedade hierárquica. Giulio Carlo Argan em *Walter Gropius e a Bauhaus* alude à premissa ideológica que sustenta a didática de Gropius que considera a consciência como “*algo que se constrói com os nossos atos e, construindo-se, constrói a realidade na qual imerge e da qual é inseparável*”⁹⁴. Fica evidente aqui a unidade entre método didático e processo produtivo voltada para um ensino prático e criativo.

A palavra construção é, portanto, muito cara no tocante à formação da Escola. É importante frisar o contexto no qual ela surge: período imediatamente posterior à I Guerra, momento de reconstrução da Alemanha.

O vanguardista húngaro Lászlo Moholy-Nagy foi convidado por Walter Gropius para atuar como professor da Bauhaus em 1923 do curso de *Vorkurs*⁹⁵ e da oficina de metais. Todavia, o artista também utilizou a fotografia como meio de pesquisa, dotando-a de fatores ideais, como espacialidade, luminosidade e desmaterialização. Em consonância com o pensamento pertencente a Gropius de construção do espaço a partir da luz, Moholy-Nagy abordou o tema da iluminação a partir de uma relação espacial entre fonte luminosa e espaço a iluminar.

⁹³ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica de la arquitectura moderna [1980]*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993, p. 125. Cf. O’NEILL, Elena. *As operações de Lászlo Moholy-Nagy: espaço, luz e movimento*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais, de 21 a 26 de set. de 2009, Salvador, Bahia, p. 1768.

⁹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus [1951]*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005, p. 50.

⁹⁵ Sistema de aprendizado criado por Johannes Itten (1887-1967) e adotado como principal estrutura do sistema educacional da Bauhaus como um curso preliminar e obrigatório a todos que na escola ingressassem, o *Vorkurs* enfatizava o aprendizado pela prática, cujo objetivo era eliminar da mente do aluno todos os preconceitos que eles traziam, fazendo-os recomeçar a partir do zero. Através de estudos fazia-se com que os alunos desenvolvessem na prática, a exploração e combinação de formas, cores e materiais. Em virtude disto, o enfoque recaía sobre a experimentação como meio de autodescoberta. Somente após passar por todo o processo do curso o aluno se especializaria numa oficina específica.

Tomando diversos instrumentos de investigação – dentre eles a fotografia – em sua pesquisa de definição do espaço através da luz e cor, Moholy-Nagy chegou à definição de que eram a luz e o movimento os componentes fundamentais da imagem. E a fotografia neste ínterim foi um instrumento muito caro ao artista, à medida que é ela mesmo um dos modos de dar forma à luz. Baseado no princípio de contraposição oblíqua, tanto de cima quanto de baixo, “*Moholy-Nagy problematiza a adequação entre o que vemos na imagem fotográfica e o universo organizado em torno da linha de horizonte e a verticalidade*”⁹⁶. E é tal princípio que, se por um lado, destitui o observador do controle do espaço, por outro lhe proporciona a experiência de movimento. “*A realidade espacial de seus fotogramas, nos quais é possível re-estabelecer o caráter tri-dimensional embora seja em uma superfície plana, possibilita pensar-lhes desde a óptica da escultura*”⁹⁷. Com sua pesquisa, Moholy-Nagy ultrapassou a noção de que a imagem fotográfica seria incapaz de representar o movimento. Afinal,

Se essas imagens fotográficas surgem da experiência do corpo no espaço e da experimentação com o movimento e a luz, cabe relacioná-las com a escultura em geral, que põe em correspondência uma imagem volumétrica com uma construção espacial. Portanto, seria possível entender os fotogramas e fotografias de Moholy-Nagy como a ‘materialização’ de uma imagem, não necessariamente plana ainda que o suporte seja plano.⁹⁸

Não negando a influência direta que os estudos da percepção da forma e o Construtivismo russo exerceram sobre Moholy-Nagy e sobre a Bauhaus, é possível enquadrá-los no âmbito de uma determinada vanguarda alemã que estava emergindo nos anos 1920. O artista desembarcou em Berlim no início desta década atraído pela tecnologia vigente na Alemanha industrial. No que tange à percepção do espaço, por exemplo, o desenvolvimento tecnológico que se observa – sobretudo na ótica, no armamento e aviação – já em 1914, ano de eclosão da I Guerra, permitiu novas tomadas, como as vistas aéreas, nas quais o observador pôde adotar uma postura

⁹⁶ O’NEILL, Elena. *Op. Cit.*, p. 1771.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 1772.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 1772.

independente, móbil e instável em relação ao espaço observado. Tal mudança da noção de espaço representou a “*dissolução do espaço herdado da perspectiva monocular clássica*”⁹⁹.

Em relação a este desenvolvimento tecnológico, o mesmo possibilitou aos artistas de vanguarda inúmeras inovações técnicas e estéticas. No caso da fotografia, por exemplo, o domínio das câmeras de pequeno e médio formato (além das Rolleiflex de 6x6cm e das Ermanox, de 35mm, a revolucionária Leica, também de 35mm, lançada em 1927) é um claro exemplo, ao garantir uma versatilidade nas tomadas externas nunca antes vista, o que passou a dotar as imagens a partir de então captadas de um grande diferencial. Tais equipamentos provocaram uma reinvenção da prática fotográfica, conforme atesta Aline Lopes Lacerda:

“Essas máquinas, além de conferirem maior agilidade ao profissional, possibilitando a obtenção de ângulos inusitados, possuíam lentes intercambiáveis, controle de velocidade e eram usadas com filmes de maior sensibilidade, fatores que permitiam obter closes, aproximações, efeitos de textura, congelamento, controle de luz, contrastes em exposições com duração variada, etc.”¹⁰⁰

O alemão Eric Hess, que assim como Kurt Klagsbrunn foi um dos fotógrafos radicados no Brasil durante da década de 1930, em depoimento prestado em junho de 1987 a Ana Maria Brandão e Cássia Maria Melo da Silva atribuiu justamente à introdução da noção de movimento o pontapé inicial para o estabelecimento desta nova visualidade. A respeito de mais esse avanço técnico na fotografia ele diz que “*esse movimento (...) com a máquina pequena (...) e o filme mais sensível instituiu esse gênero espontâneo, o fazer qualquer coisa a qualquer hora, de baixo, de cima, com luz fraca, com luz forte (...)*”¹⁰¹.

Portanto, a arte de vanguarda ao concatenar-se com o caráter inovador engendrado pelo desenvolvimento da técnica moderna, promoveu uma transformação

⁹⁹ *Ibidem*, p. 1770.

¹⁰⁰ LACERDA, Aline Lopes de. *A “Obra Getuliana” ou como as imagens comemoram o regime*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, p. 252.

¹⁰¹ Cf. *Ibidem*, p. 252.

no posicionamento crítico do fotógrafo: da “*ironia da promessa de desenvolvimento em esperança de desenvolvimento*”¹⁰².

“A esperança modernista possibilitou, ao mesmo tempo, o afastamento do fotógrafo de seu antigo posicionamento crítico em face do processo de modernização. A atitude agora é positiva, aferida pela aceitação generosa e indiscriminada da natureza. Sobre o fotógrafo recaem os encargos da conformação de uma nova sensibilidade.”¹⁰³

A influência exercida pelas bases estéticas que são o sustentáculo da vanguarda alemã e a adoção de novos suportes à fotografia possibilitada pelas inovações técnicas expressas em recém-lançados equipamentos propiciaram o surgimento, neste país, de uma nova visualidade e, por consequência, de um movimento. Não se restringindo à fotografia, todavia, tal movimento, também conhecido como *Neue Sachlichkeit* – Nova Objetividade –, correspondia a uma nova perspectiva no domínio da expressão fotográfica e detenção de um novo saber técnico.

Tendo a Escola de Bauhaus como gênese, a Nova Objetividade defendia o retorno a modos de representação mais tradicionais, além de estar imbuído do compromisso direto com as questões de ordem política e social do seu tempo. A supressão da subjetividade, algo intentado por Lászlo Moholy-Nagy, vai ao encontro da proposição dos adeptos a esta nova visão, que a consideravam como uma forma de representarem o que era real e objetivamente verdadeiro.

“Para além da fotografia em si, o estilo da nova objetividade propunha recuperar o valor dos cenários reais, sem manipulações ou interferências e criando um compromisso com a realidade e o rigor formal. De certo modo, era um movimento de reação contra um excesso de experimentações da arte de vanguarda e dos últimos suspiros da corrente pictorialista.”¹⁰⁴

Estabelecendo, portanto, uma distinção entre visão e olhar, considerando que a primeira trata-se de uma propriedade biológica do ser – um dos nossos sentidos sensoriais –, enquanto que o segundo já é uma prática que sofre uma intermediação

¹⁰² COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 30.

¹⁰⁴ SILVA JÚNIOR, José Afonso. *O livro perdido de Sander: a fotografia, o vestir e a identidade no período entre guerras*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Foz do Iguaçu, Paraná, 2014, p. 03.

de ordem psicológica, correspondendo a uma narrativa que supõe uma reflexão que confere sentido à imagem observada, afirmo que o olhar foto-cinematográfico inerente à imagética germânica vigente nas décadas de 20 e 30 determinou uma nova concepção plástica. A cultura visual na Alemanha do período “*era tão permeada pela imagem técnica, e pela fotografia em particular, que já em 1928 o teórico Johannes Molzahn escreveu que ‘não se deve mais ler, se deve ver’!*”¹⁰⁵. Tal privilégio à imagem fotográfica levou Rodchenko a considerar o período em questão como uma revolução do olhar. Para o artista russo, ao se afastar dos cânones da arte tradicional a fotografia teria a capacidade de ensinar as pessoas a terem a percepção do mundo tal qual ele é. Afinal, todos os elementos que compunham a visualidade urbana do mundo moderno (prédios de múltiplos andares, prédios de fábricas, indústrias, trens, automóveis, propagandas de luz e espaço, navios transatlânticos, aviões, etc.) haviam alterado a percepção visual das pessoas.

No que tange à fotografia, nas palavras de Aline Lopes Lacerda “*uma perspectiva nova se abre no domínio da expressão fotográfica, então duplamente valorizada: nos seus aspectos de objetividade e de possibilidade de experimentação*”¹⁰⁶, levando a uma transformação na forma como se passou a conceber e construir uma imagem. A Nova Objetividade se impôs ao se atribuir importância aos progressos técnicos alcançados, o que reforçou o caráter mecânico da fotografia. Por sua vez, no tocante a esta possibilidade de experimentação, ao lançar mão dos novos recursos técnicos aos fotógrafos de então foi possível explorar cortes, ângulos e incidência de luz inusitados. Afinal, “*Essa nova visão suscita também experimentos no campo das artes, com a exploração de um realismo abstrato a partir de experimentos da técnica fotográfica*”¹⁰⁷. Isto os levou também, conseqüentemente, a ultrapassarem o estatuto da fotografia como mero registro da realidade.

¹⁰⁵ MOLZAHN, Johannes. *Il ne faut plus lire! Il faut voir!* In: LUGON, Olivier (Org.) *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*. Nîmes; Éditions Jacqueline Chambom, 1997, p. 62. Cf. ZERWES, Erika. *O olhar moderno e o efeito de estranheza*. Mousseion, Canoas, nº 21, ago. 2015, p. 74.

¹⁰⁶ LACERDA, Aline Lopes de. *Op. Cit.*, p. 253.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 252.

Chamo a atenção para os elementos que são tomados como referência da estética modernista: formas, planos e jogos de linhas abstratas consagram uma essência geométrica das coisas. A preferência pelas linhas e grids no tocante ao enquadramento evidencia a influência da vanguarda construtivista russa. Essa nova estética foto-cinematográfica é também caracterizada pela acentuação dos contrastes do quadro fílmico: o jogo de luzes e sombras criando fortes contornos, é decorrente do uso proposital da iluminação para este fim.

Soma-se a todos os elementos anteriormente citados: a preponderância das linhas verticais sobre as horizontais, numa evidência clara da intenção de expressar a monumentalidade da cena fotografada e a valorização da nitidez de todo o quadro (com ela rompe-se a estética figurativa idealista em favor de uma concretude figurativa dos detalhes). A imagem abaixo, de Kurt Klagsbrunn, do prédio da Central do Brasil serve muito bem de ilustração:



Figura 2 – Estação Pedro II da Estrada de Ferro Central do Brasil, 1946.

Isto posto, torna-se mister salientar que os fotógrafos que impregnaram o olhar com essas novas ideias faziam uso da técnica fotográfica de maneira rigorosa. Aperfeiçoavam-se constantemente, o que é perceptível na maioria das imagens por eles produzidas (uma preocupação com a iluminação, foco e contrastes precisos). A presença do livro-manual *Die Neue Foto Schule* – A Nova Escola Fotográfica – na bagagem do jovem emigrante Kurt Klagsbrunn ao deixar sua terra-natal evidencia que o mesmo estava sintonizado a estes preceitos teóricos, além da familiaridade com

a cultura visual europeia de vanguarda. A adoção por ele, em suas imagens, de conceitos estéticos inerentes a ela, além de pontos-de-vista não convencionais – tanto em *plongée* quanto em *contra-plongée*¹⁰⁸ – corroboram com esta proposição.

Com a adoção de novos ângulos de tomada e a realização dos jogos de linhas, já aqui aludidos, a fotografia moderna empreendeu um esforço de superação da perspectiva tradicional. De acordo com Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva reside aqui uma contradição, pois negar a perspectiva significava negar o próprio código constitutivo da imagem. A pergunta que eles fazem é: “*como efetivar uma linguagem moderna através de um meio essencialmente perspético?*”¹⁰⁹. Inerente a esta tensão também foi a oscilação entre a figuração e a abstração, assim elucidada pelos autores:

A fotografia moderna lançou-se a uma pesquisa de autonomia formal que a levou aos limites do abstracionismo. No entanto, a intenção modernista teve que lutar contra a característica de representação da perspectiva que, afinal, não podia ser totalmente superada. Desse modo, a dinâmica figurativismo/abstracionismo foi típica da produção moderna, definindo um tipo de sensibilidade em específico. A fotografia moderna tornou-se o elo entre duas realidades antagônicas da arte do século XX: a figuração e a abstração.¹¹⁰

Segundo Vanessa Beatriz Bortulucce em *A arte dos regimes totalitários do século XX – Rússia e Alemanha*, a abstração é o aspecto mais subversivo da arte moderna¹¹¹. A arte abstrata é, para a autora, “*um dos momentos mais importantes dentro da história da arte*”¹¹², que a dota de um caráter internacional.

(...) não existe, por fim, nenhuma obrigatoriedade temática na obra de arte; ela pode, acima de tudo, não ter nenhum tema. A obra pode ser construída apenas por cores,

¹⁰⁸ A palavra *plongée* significa mergulho em francês. O termo refere-se ao tipo de enquadramento no qual a câmera é posicionada de cima para baixo, a fim de transmitir a sensação de inferioridade do objeto fotografado; já o *contra-plongée*, como o próprio nome indica, é o contrário do *plongée* – a câmera é posicionada de baixo para cima, a fim de transmitir a ideia de superioridade, de monumentalidade, do objeto captado. Ambos os termos são chamados também de câmera alta e câmera baixa, respectivamente, e foram largamente utilizados na indústria cinematográfica alemã dos anos 1930, sobretudo o *contra-plongée*.

¹⁰⁹ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *Op. Cit.*, p. 78.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 80.

¹¹¹ BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. *Op. Cit.*, p. 21.

¹¹² *Ibidem*, p. 21.

linhas, planos, madeira, gesso, cera. A cor, por exemplo, não precisa significar nada, apenas informar que ela é cor; a obra de arte, enfim, não possui obrigação de significar, e nem é esta a sua função, como tantos pensavam. A obra de arte, portanto, desatrela-se de sua ligação com o mundo concreto, da realidade visível – ela possui o potencial da abstração.¹¹³

Na esteira dessa discussão entre figuração e abstração, Erika Zerwes lança mão do conceito de ‘estranhamento’ – ou ‘efeito de estranheza’ – como uma característica estética inerente ao léxico imagético moderno, tornando-se marcante nas vanguardas russa e alemã¹¹⁴. A estranheza decorre do fato de os fotógrafos modernos conferirem plasticidade a objetos mecânicos, técnicos e não naturais num contexto o qual fora marcado pela alteração da visualidade da cidade com a incorporação de elementos arquiteturais e industriais às paisagens urbanas. Tal conceito, aplicado às artes visuais, foi desenvolvido com clareza por Victor Chclovski (um dos principais teóricos formalistas e um dos mais importantes teóricos do grupo LEF), e consistia em tornar estranho o que é, inicialmente, familiar a fim de dificultar a percepção das formas. Dessa forma, aquele que se detivesse a uma imagem não poderia permanecer passivo frente a ela, mas deveria executar um exercício de decodificação e interpretação para conferir-lhe significado. O pensamento do teórico foi de fundamental importância no esforço de construção de uma arte engajada e revolucionária. Afinal, uma arte engajada na transformação social deveria criar novas maneiras de representação estética.

O efeito de estranheza consagrou a fotografia dos ângulos oblíquos, que foi se consolidando “*sem fronteiras entre os países e sem fronteiras entre as chamadas alta e a baixa arte, sendo produto de um contato estreito entre estes artistas e fotógrafos*”¹¹⁵, e constituindo um estilo, indissociável de um léxico próprio à visualidade moderna.

Os pressupostos teóricos da Nova Objetividade estão na gênese da fotografia documental que se desenvolve no universo da fotorreportagem a partir da segunda

¹¹³ *Ibidem*, p. 20.

¹¹⁴ ZERWES, Erika. *Op. Cit.*

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 78.

metade dos anos 1920: a ênfase e exatidão do que estava sendo visualmente representado e a redução das incertezas de caráter interpretativo dado certo enunciado. A sensação de movimento transmitida pela imagem tornou-se a tônica dos trabalhos fotojornalísticos produzidos no período, o que levou a uma alteração do valor atribuído à fotografia de imprensa.

Torna-se oportuno, portanto, agora falar sobre o desenvolvimento da imprensa ilustrada. A difusão da imagem fotográfica no século XX encontrou nela um importante aliado. Os periódicos que então surgiram constituíram-se novos veículos através dos quais as sociedades puderam assimilar a nova percepção espaço-temporal engendrada pelo processo modernizador ao lançarem mão de novas formas de linguagem e expressão. Nas palavras de Mônica Velloso, as revistas ilustradas veiculadas no século XX

“(...) almejavam um alvo bastante claro: fazer chegar aos seus leitores ideias, valores, comportamentos e imagens de um universo que se apresentava de forma inaugural, revolucionária e, sobretudo, sedutora. As publicações desempenharam papel de verdadeiros agentes mediadores no processo de atualização cultural. Transformaram-se em especialistas na apropriação, tradução e circulação de saberes.”¹¹⁶

Retomando Eric Hobsbawn, o mesmo elege a câmera, o gênero jornalístico da reportagem e a junção dos dois – seja através do fotojornalismo ou do cinedocumentário – os elementos que tornaram visível o mundo do homem comum e passível de ser documentado como nunca antes fora. Os anos 1930 representaram para o fotojornalismo, segundo o historiador, a “*era de ouro da revista ilustrada*”¹¹⁷, com o surgimento de publicações que vieram a se tornar icônicas. Valendo-se das inovações técnicas que facilitaram a captura de imagens não posadas, a fotografia, como meio de comunicação, recrudescia a crença de que a câmera não mente. Ademais, no tocante aos veículos de comunicação de massa modernos, Hobsbawn analisa três casos – o jornal, o cinema e o rádio – e alude a um crescimento

¹¹⁶ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Fon-Fon! em Paris: passaporte para o mundo*. In: *Fon-Fon! Buzinando a modernidade*. Rio de Janeiro: Cadernos de Comunicação – Prefeitura do Rio de Janeiro, out. 2008, p. 11.

¹¹⁷ HOBSBAWN, Eric J. *Op. Cit.*, p. 191.

‘espetacular’ dos mesmos durante a “*era dos cataclismos*”¹¹⁸. E, considerando esta tríade, acrescento a fotografia na conclusão que ele faz, de que “*as forças que dominaram as artes populares foram assim basicamente tecnológicas e industriais: imprensa, câmera, cinema, disco e rádio*”¹¹⁹.

O novo tempo que se descortinou foi imbuído do desejo de ser moderno. No que tange à comunicação, por exemplo, a inclusão desses novos dispositivos técnicos que consagravam os avanços tecnológicos até então conquistados foi fator preponderante para a criação de um novo imaginário comunicacional, além de consolidar no ambiente urbano a modernidade. A imagem se via constantemente resignificada enquanto representação simbólica.

A Alemanha foi o país de maior florescimento da imprensa ilustrada, tendo este processo sido capitaneado por Stefen Lorent (1901-1997), editor de um dos mais respeitados semanários do período: a *Münchener Illustrierte Presse*. Por ser anti-nazista, Lorent foi preso logo que Hitler chegou ao poder, em 1933, instalando-se na Inglaterra após liberto, onde contribuiu para a difusão do gênero como editor das primeiras revistas de fotojornalismo no país: a *Weekly Illustrated*, de 1934, e a *Picture Post*, de 1938. Lorent levou seu talento também aos Estados Unidos, onde foi consultor de criação da celebrada *Life*, lançada em 1936, e que anos depois alavancou o reconhecimento internacional de Kurt Klagsbrunn, ao realizar inúmeras matérias compostas por imagens suas, como será abordado mais detalhadamente no capítulo seguinte.

Valendo-se de câmeras cada vez mais leves, portáteis e com o disparo mais rápido, os fotógrafos puderam apresentar tomadas até então nunca antes vistas. Com a possibilidade da captura do instantâneo, desenvolveu-se assim uma nova linguagem visual para a fotografia de imprensa, mais próxima do ‘verdadeiro’, e não mais uma

¹¹⁸ Expressão utilizada por Hobsbawn em referência ao período que compreende A Primeira Guerra Mundial (1914-1918), passando pela Revolução Russa, A Grande Depressão, a ascensão dos regimes totalitários europeus culminando na Segunda Grande Guerra (1939-1945).

¹¹⁹ HOBBSAWN, Eric J. *Op. Cit.*, p. 196.

“*versão estetizada da realidade*”¹²⁰, proveniente da pose modelar. A respeito disto, cito as palavras de Aline Lopes Lacerda, que considera que “*a intensificação de seu uso promoveu um tipo de “naturalismo” em reportagens fotográficas, pois uma infinidade de novas situações de flagrantes pôde ser obtida com rapidez e muitas vezes descrição*”¹²¹.

Somado ao surgimento dos novos equipamentos, o lançamento de tais periódicos levou a uma popularização da fotografia na Alemanha e em outros países da Europa central, e a uma consequente ampliação da prática da mesma, tanto profissional quanto amadora. A realização da mega-exposição internacional *Film und Foto – Fifo* – em Stuttgart, em 1929, contando com mais de mil fotografias, ilustra bem isso. Neste mesmo ano a *Fifo*, inclusive, realizou itinerância, passando por Zurique, Berlim, Dantzig e Viena, terra-natal do então menino Kurt Klagsbrunn, que estava com apenas 11 anos. O fragmento abaixo, de Gustav Stotz, principal curador da mostra, indica que o próprio olhar das pessoas já se encontrava sob a influência da ‘nova visão’ dos fotógrafos:

“Nós vemos as coisas diferentemente de agora em diante: não em sentido pictórico ou impressionista. Hoje os objetos parecem importantes, de um modo que nunca foram considerados antes: um laço de sapatos, por exemplo, uma bobina de fio, um tecido, uma máquina... Eles nos interessam por sua substância material, por sua simples realidade das coisas...”¹²²

De acordo com Maurício Lissovsky “*na década de 30 já havia 70 periódicos ilustrados e 20 agências fotográficas independentes em atividade apenas em Berlim*”¹²³. A feição de tais revistas, com a utilização da fotografia moderna, evidenciava uma nova estratégia midiática, que intentava a aproximação e familiarização do público leitor com o universo fotográfico. Estratégia esta endossada pela chegada de anunciantes de câmeras, filmes e equipamentos, em junho de 1937. A partir de então “*(...) centenas de milhares de famílias alemãs, austríacas, húngaras*

¹²⁰ Expressão utilizada por Maria Teresa Bandeira de Mello ao comentar uma fotografia de Hermínia Nogueira Borges contida no livro *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Op. Cit.*, p. 116.

¹²¹ LACERDA, Aline Lopes de. *Op. Cit.*, p. 252.

¹²² COKE, Van Deren. *Avant-garde photographique em Allemagne 1919-1939*. Paris: Sers, 1982. Cf. LISSOVSKY, Maurício. *Op. Cit.*, p. 35.

¹²³ *Ibidem*, p. 32.

e tchecas passaram a fotografar e ser fotografadas com maior ou menor acuidade técnica e artística. Uma onda que logo se espalhará para França, Inglaterra e Estados Unidos”¹²⁴.

Os Klagsbrunn decerto estavam no elenco de tais famílias. Estimulado pelos seus pais, que dispunham de diversas câmeras de variados formatos em sua residência, em Kurt bem cedo desenvolveu-se o gosto pela fotografia. E foi com as 6x6 Super Baldina e Artiflex, provavelmente suas preferidas, as suas primeiras experiências ainda como fotógrafo amador. Kurt processava e ampliava suas imagens em um laboratório doméstico.

As mudanças radicais que se processaram na Europa e Estados Unidos ao longo dos anos 1920 em todos os domínios artísticos e culturais – artes plásticas, arquitetura, desenho, literatura, teatro, cinema e fotografia –, em virtude da eclosão do movimento vanguardista, tiveram seus reflexos no Brasil cerca de duas décadas depois. A própria fotografia, que fora relegada a segundo plano nos anos 20 e mantida fora do programa do movimento modernista, permanecendo circunscrita aos movimentos pictorialistas e associações fotoclubísticas, só adquiriu seu caráter efetivamente moderno pelas mãos da *Escola Paulista*, advinda do *Foto Cine Clube Bandeirante*, fundado em São Paulo, em 1939, conforme sustenta Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva¹²⁵.

Segundo Victor Klagsbrunn, seu tio, uma vez se tornado fotógrafo no país, não se filiou a nenhum fotoclube (apesar de ter mantido estreitos contatos com alguns dos integrantes destes, como Thomas Farkas, da *Escola Paulista*) e tampouco lançou mão de processos pictorialistas na reprodução de suas imagens. Também não chegou a fotografar para o governo estadonovista, como fizeram alguns contrerrôneos seus, também emigrados. Sua atuação profissional se desenvolveu, sobretudo, na imprensa ilustrada – nacional e internacional –, tendo trabalhado também, de maneira autônoma, como *freelancer*. Importante salientar que também o desenvolvimento da imprensa ilustrada de caráter moderno no Brasil apresentou um ritmo mais lento em

¹²⁴ *Ibidem*, p. 35.

¹²⁵ Ver COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *Op. Cit.*

comparação aos cenários europeu e norte-americano, tendo o pontapé inicial sido dado com a segunda fase de *O Cruzeiro*, já na década de 1940¹²⁶.

A revista *O Cruzeiro* exerceu papel incontestável na reinvenção do nosso fotojornalismo. Sendo um “*reduto dos franceses*”¹²⁷ (seu departamento de fotografia era chefiado por Jean Manzon), é muito pouco provável que Kurt tenha-lhe prestado algum serviço. Victor Klagsbrunn afirma não haver no acervo do fotógrafo nenhuma evidência (contrato ou recibo de pagamento) que indique isto. Todavia, Kurt mantinha bastante proximidade também com um dos integrantes da equipe de Manzon, o fotógrafo piauiense José Medeiros.

Uma das inovações da revista foi a criação de séries fotográficas. Tratava-se de um novo nível narrativo do discurso visual surgido na imprensa, e seu objetivo era de provocar efeitos de sentido. Agrupar as imagens, levando-as a trabalharem complementarmente a fim de enriquecer o tema tratado, o privilégio do conjunto das imagens na construção narrativa, foi uma concepção advinda com a fotorreportagem moderna, assim corroborada por um grupo de editores da *Life*:

“A criação de uma fotorreportagem requer a organização de um certo número de imagens sobre um mesmo tema de modo que elas dêem uma visão mais profunda, mais ampla, mais completa e mais intensa do assunto do que qualquer imagem isolada poderia dar.”¹²⁸

Kurt Klagsbrunn também recorreu às séries fotográficas. Uma de suas mais famosas foi a da saga dos jangadeiros que, em 1951, fizeram a arriscada viagem a bordo da frágil embarcação, do Ceará rumo ao Sul, a fim de reivindicar pessoalmente seus direitos e cobrar promessas de campanha não cumpridas ao presidente Getúlio Vargas. Kurt registrou o momento da chegada desses corajosos jangadeiros ao Rio de Janeiro, onde eles receberam o apoio da população e da imprensa.

Traços marcantes em suas imagens são a tomada de um engajamento político-social (estando em consonância com o caráter das artes das vanguardas das primeiras

¹²⁶ A respeito disto ver COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro*. São Paulo, USP – Escola de Comunicação e Artes.

¹²⁷ Grifo de Victor Klagsbrunn.

¹²⁸ *Time-Life*. Cf. COSTA, Helouise. *Op. Cit.*, p. 67.

décadas do século), dotando-o de sensibilidade diante das tessituras sociais aqui vigentes, e a presença do elemento humano. Contrariamente aos fotógrafos que se lançaram às experimentações abstracionistas, predominava nas fotografias de Kurt o elemento figurativo, quase sempre com a presença de pessoas, como se verá a seguir.

4

Aspectos políticos, sociais e culturais na fotografia de Kurt Klagsbrunn sobre o Rio de Janeiro (1940-1950)

*A parte indispensável, integrante do seu vestuário
era uma maleta de couro cor de camelo.*

*Dentro, a câmera fotográfica
Instrumento de ver e captar.*

Sorria. E sorrindo, acenava.

Quase disfarce para o vício:

*com o poder azul dos olhos parecia pescar/abduzir
sugar as imagens circundantes*

quando ainda objetos na composição aleatória do cotidiano.

Movimentos lentos, zelosos da perfeição em centímetro e minuto.

Mirada firme, segura adivinha do enquadramento desejado.

Certeira no disparo.¹²⁹

O Brasil assistiu na década de 30 a um expressivo afluxo de europeus, sobretudo judeus – alemães e provenientes de outros países da Europa Central –, em razão da implementação neste continente das políticas antissemitas pelo regime nazista, a partir de 1933, quando então Hitler chegara ao poder. O país foi um dos destinos mais procurados por tais emigrantes, dentre os quais, vários fotógrafos, ainda que muitos raramente houvessem desempenhado tal profissão nos seus países de origem, tendo efetivamente se profissionalizado apenas após aqui se instalarem. Nomes como os de Hans Peter Lange, Peter Scheier, Eric Hess, Alice Brill e Carlos Moskovics são apenas alguns que, juntos ao de Kurt Klagsbrunn, constam nas listas oficiais.

As transformações engendradas pela Revolução de 1930 conduziram a uma forma muito peculiar de utilização da imagem fotográfica. E durante o Estado Novo,

¹²⁹ KLAGSBRUNN, Marta. *Kurt betrat einen Raum, als wäre er allein*. In WIEDLE, Barbara und SEEGER, Ursula. *Kurt Klagsbrunn – Fotograf im Land der Zukunft*. (Trad. Victor Klagsbrunn). Bonn, 2013, p. 23.

a fotografia foi uma das ferramentas midiáticas de suma importância nos esforços governamentais em favor da constituição de uma identidade nacional que fosse condizente com os propósitos do regime. Tomada como uma “*pedagogia do olhar*”¹³⁰ ela foi então entendida como um instrumento capaz de revelar e ensinar a ver, numa tarefa de cunho educativo. Cabia à linguagem fotográfica almejada ser a expressão da modernidade que se pretendia, a evidência imagética do progresso. Os fotógrafos que realizaram trabalhos para o governo deveriam estar sintonizados com o projeto da construção da nação e do regime através de um discurso imagético de caráter legitimador, e seus trabalhos consistiram na produção de material para a imprensa nacional, publicações oficiais ou exposições comemorativas do regime que contemplassem os temas recorrentes do programa governamental – valorização do trabalho, desenvolvimento econômico, modernização das indústrias, desenvolvimento das atividades agrícolas e constituição de uma identidade a partir do estabelecimento de uma memória ao recuperar fatos vultuosos de nossa história e tradições populares nacionais. Afinal, a construção da visualidade a partir da utilização da imagem fotográfica objetiva também a produção de bens culturais e a promoção de uma determinada cultura a fim de se estabelecer uma memória que nos remeta a uma identidade.

A respeito disto, lanço mão da proposição de Maria Inez Turazzi, que considera que a fotografia constitui um recurso visual particularmente eficaz na formação de sentimentos de identidade e pertencimento – individual ou coletivamente – através da difusão de culturas diversificadas. Em sua definição de cultura, esta corresponde a uma

“... expressão singular com a qual englobamos uma enorme variedade de concepções sobre os modos de ser, fazer e pensar dos homens, as heranças e tradições simbólicas ou materiais de uma sociedade, tanto quanto as formas mais diversificadas de criação e

¹³⁰ MARTINS, Ana Cecília Impellizieri de Souza. *Que país é este? O cenário ideológico, a integração – e a invenção da nação*. In: *Bem na foto: a invenção do Brasil na fotografia de Jean Manzon*. (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007, p. 33.

de representação da identidade de um povo ou de um grupo social determinado, de uma época ou de um lugar.”¹³¹

E o ato de fotografar, enquanto prática adotada pela sociedade moderna e tendo sido proporcionada pelo avanço da técnica, serve a esse papel, conforme ela sustenta. Assim sendo, uma cultura fotográfica surge e os usos e funções das fotografias, além das representações que se pode ter associadas ao seu conteúdo, definem esta cultura que, longe de restringir-se exclusivamente à produção de fotógrafos célebres da história “... *se forma e se manifesta através da incorporação da fotografia em outros domínios de vida social, como o artesanato popular, as crenças religiosas e políticas, as sociabilidades familiares e urbanas, a inspiração artística ou literária*”¹³².

Dessa forma, tomada como representação simbólica, a fotografia relaciona-se intimamente com a preservação patrimonial da cultura, pois a imagem fotográfica eterniza tais representações e lhes permite serem transportadas para outras temporalidades. Ela constitui um instrumento de guarda de memória e, sendo um produto social, permite a compreensão das diferenças entre os diversos grupos de uma determinada sociedade, assim como a evolução desta mesma.

A estreita ligação que o Estado Novo mantinha com os regimes totalitários nazi-fascistas que então vigoravam em parte da Europa e a simpatia pelas aspirações dos mesmos se deram numa sintonia que ultrapassou os limites da esfera de atuação política, se tornando influência direta exercida pela imagética fotográfica germânica sobre a visualidade que aqui se intentava, a serviço do Estado. Nas palavras de Aline Lopes Lacerda “*as novas e eficazes utilizações dos meios de comunicação pelo Ministério da Propaganda alemão serviram de modelo para a propaganda estatal brasileira*”¹³³. O Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP –, órgão criado por Getúlio Vargas em dezembro de 1939 sob a responsabilidade de prestar todos os serviços de propaganda e publicidade de todos os demais órgãos da esfera governamental, além de se constituir como grande instrumento de promoção do

¹³¹ TURAZZI, Maria Inez. *Uma cultura fotográfica*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N. 27, Brasília: IPHAN, 1998, pp. 08-09.

¹³² *Ibidem*, p. 09.

¹³³ LACERDA, Aline Lopes. *Op. Cit.*, p. 247.

presidente enquanto chefe de governo e Estado, conferiu diferentes usos à fotografia através das publicações de suas Divisões, sobretudo a Divisão de Divulgação, da qual fazia parte a Agência Nacional, grande responsável pelo incremento da fotografia como recurso de reportagem na imprensa brasileira ao constituir um valioso arquivo fotográfico, além de manter um laboratório.

Dessa forma, o discurso estadonovista era endossado pelos discursos visuais – não apenas da fotografia, mas do cinema também, diga-se de passagem – que conferiam novo sentido à mensagem que era transmitida. E foi nesse sentido que foi elaborada a *Obra Getuliana*. Idealizada pelo ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema e constituída a partir do monumental conjunto de imagens (cerca de 600 compiladas) que registraram as realizações do regime varguista, o livro, que não chegou a ser lançado em decorrência da renúncia de Vargas em 1945, objetivava promover uma aliança do memorial fotográfico com o fenômeno discursivo. As imagens então utilizadas prestavam-se a fins propagandísticos da ação do Estado. A obra evidencia uma estreita relação com o germanismo: das imagens selecionadas por Capanema para comporem suas páginas 493 delas traziam autoria, das quais 397 foram produzidas por fotógrafos alemães, estando estes dentre os que migraram para o Brasil a partir da segunda metade da década de 30.

Entretanto, é importante salientar que, ainda de acordo com Aline Lopes Lacerda, a fotografia não atingiu durante a Era Vargas o mesmo status alcançado pelo cinema, pelo rádio e pelo teatro. Seguindo a linha do cinema alemão de propaganda política, a produção cinematográfica brasileira era vista pelo presidente como parte integrante e indispensável de um programa geral para a educação das massas ao valorizar aspectos da cultura brasileira em documentários, filmes educativos e de difusão propagandística do regime. Tal privilégio conferido ao cinema fica clarividente com a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo, ocorrida em 13 de janeiro de 1937.

O Estado Novo, portanto, lançou-se à tarefa da construção da imagem de um país moderno e buscou forjar uma nova identidade nacional, e a fotografia, este poderoso mecanismo de afirmação de valores, serviu a este fim. Projeto esse que está

em consonância com o pressuposto de Ana Maria Mauad, quando ela sustenta que o contexto social evidenciado pela imagem fotográfica – que constitui o seu plano de conteúdo – embora formado por múltiplos códigos e níveis de codificação que coexistem e se articulam, leva a um método de leitura das imagens que implica na aplicação de regras culturalmente aceitas como válidas e convencionalizadas na dinâmica social pela ordem vigente. Assim sendo,

“Dentro desta perspectiva, a fotografia pode, por um lado, contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representação da classe que possui o controle de tais meios, e por outro, atuar como eficiente meio de controle social através da educação do olhar.”¹³⁴

É este contexto político que encontram no Brasil Kurt Klagsbrunn e sua família quando aqui aportam, em 1939. Nascido em Viena em 06 de maio de 1918, Kurt Paul Klagsbrunn era o segundo filho de uma família judia de classe média, cujo patriarca, Leopold Klagsbrunn, era químico, dono de um negócio de processamento e comércio de carvão. Apesar de a Áustria ter vivido sob uma ditadura nacionalista a partir de 1933, as leis raciais antissemitas, que vetavam o acesso à educação e aos serviços públicos ainda não haviam sido incorporadas ao conjunto das restrições políticas que já vigoravam, ao contrário da vizinha Alemanha. Desta forma, a Kurt foi possível ingressar em 1937 na Faculdade de Medicina, seguindo os passos do irmão mais velho.

Entretanto, em 13 de maio de 1938 ocorreu a anexação da Áustria pela Alemanha nazista – a *Anschluss*. Para as famílias judias que ainda tinham condições de fugir, os dias que sucederam a este episódio foram de preparativos para a fuga (venda e transferência de bens, passagens compradas e vistos concedidos através de subornos de autoridades diplomáticas). Foi dessa forma que a família Klagsbrunn conseguiu deixar Viena, em 07 de agosto de 1938, com destino a Lisboa – que era então uma das portas de saída da Europa para a América –, fazendo escala em Rotterdam e Londres. As câmeras fotográficas da família haviam, no entanto, sido confiscadas. A Kurt lhe restou, além do olhar “*impregnado de novidades*

¹³⁴ MAUAD, Ana Maria. *Op. Cit.*, p. 11.

fotográficas”¹³⁵, apenas um livro-manual sobre a Nova Objetividade, conforme já citado.

Em Portugal foram oito meses até que um visto para o Brasil fosse concedido à família. Neste conturbado período, em Kurt havia uma incerteza: a de que talvez não haveria como retomar os estudos de medicina no exílio. Enfim, em 15 de março de 1939, os Klagsbrunn chegaram ao Rio de Janeiro a bordo do navio alemão *General Artigas*. O cenário avistado por Kurt de certo o fascinou, como evidencia o relato de Maurício Lissovsky:

“O Pão de Açúcar, na entrada da Baía de Guanabara, era uma imagem tão poderosa que a Companhia de navegação alemã Hamburg-Süd colocava o famoso morro nos anúncios públicos de suas rotas. A visão da Praia Vermelha – local do primeiro banho de mar – tornou-se o ponto de vista favorito do jovem fotógrafo. É lá que retrata, por exemplo, a Miss Brasil de 1949.”¹³⁶

Início dos anos 1940. O regime político aqui vigente correspondia a uma conjuntura sócio-econômica de transformação. A Europa vivia sob os conflitos da II Guerra Mundial, e tais tiveram seus reflexos na vida política, econômica e social do país, pois em virtude das indústrias europeias estarem com sua produção voltadas para fins bélicos, os países do velho continente enfrentavam dificuldades junto ao comércio internacional no que diz respeito à exportação de bens de produção – máquinas e equipamentos – e grande parte dos bens de consumo, e o Brasil, na condição de importador de tais bens se viu diante da necessidade de lançar-se à substituição de importações por produtos nacionais, o que fomentou o desenvolvimento das indústrias locais.

Aumento populacional, crescente urbanização, desenvolvimento das indústrias eram aspectos de uma sociedade que gradativamente, em lugar de seu caráter agro-exportador, adquiria outro, de ordem urbano-industrial. Em consequência, surgia uma nova configuração social, com um novo sistema de estratificação, correspondente ao

¹³⁵ LISSOVSKY, Maurício. *Op. Cit.*, pp. 35-36.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 36.

aumento da classe média, aumento do operariado e desenvolvimento do setor terciário.

Entretanto, a modernização do país intentada pelo regime estadonovista constituiu-se num projeto que, uma vez posto em prática, engendrou uma série de contradições sociais. Tensões de uma sociedade antitética eram evidenciadas na capital federal, a qual, naquele momento, ainda poder-se-ia considerar o espelho do país¹³⁷. E esta antítese foi o princípio norteador da análise que realizei da produção fotográfica de Kurt Klagsbrunn nesta pesquisa, como se verá adiante.

Já no Rio, Kurt Klagsbrunn realizou contatos e procurou trabalho junto a outros fotógrafos imigrantes que aqui já se encontravam. Sua fluência na língua inglesa de certo foi um fator que contribuiu para que muitas portas lhe fossem abertas no país. Em seu primeiro serviço profissional – fotografia de frascos de perfume para um periódico comercial chamado *Brasil Perfumista* – os pressupostos técnicos e teóricos da *Sachfotographie* – ‘fotografia de objetos individuais’ –, adquiridos em seus estudos sobre a Nova Objetividade, lhe foram valiosos. Kurt inicialmente realizou serviços autônomos como, por exemplo, retratos de vizinhos para documentos. A quantia que ganhava lhe permitia investir no equipamento do laboratório e do estúdio que, improvisados, funcionavam na residência da família.

Daí em diante, os caminhos profissionais tomados pelo fotógrafo são assim descritos por Maurício Lissovsky:

Em 12/02/1941, sua carreira faz uma inflexão decisiva. Kurt começa a trabalhar para a Turismo Brasil-América (*Brazilian American Travel Bureau*), tira carteira de trabalho e, em 17/05, trava contato com o escritório da revista *Time* no Brasil. Em junho sente-se suficientemente seguro para pedir demissão da Brasil-América e tirar seu primeiro alvará de estúdio fotográfico. Em outubro do mesmo ano, começa a trabalhar para Interamericana de Publicidade e fotografa o aparelho e as lâminas da famosa Gillette

¹³⁷ A respeito disto, assim diz o historiador Antonio Edmilson Martins Rodrigues: “A construção da história do Brasil associa-se à construção da história do Rio de Janeiro, de forma que tudo que é geral, pode ser utilizado para o Rio de Janeiro, excluindo qualquer outra área da participação no processo de construção da nação brasileira. Como o Rio de Janeiro, por essa interpretação, torna-se um microcosmos da nação, toda a produção que a tome por objeto estará ao mesmo tempo falando do Brasil”. RODRIGUES, A. E. M. *Em algum lugar do passado. Cultura e História na cidade do Rio de Janeiro*. In: AZEVEDO, André (Org.). *Anais do Seminário Rio de Janeiro: Capital e Capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002. p. 14.

‘azul’, responsável pela aposentadoria da navalha nas casas das famílias modernas brasileiras.¹³⁸

Há de se salientar que a esta altura havia aqui limitações impostas e tratamento preconceituoso conferido aos profissionais com um sotaque germânico. Afinal, o Brasil, apesar da assumida germanofilia contida na gênese do Estado Novo, já pendia em favor da causa aliada na II Guerra, o que culminou na sua declarada adesão em 1942.

No contexto do conflito, portanto, à medida que o Brasil estreitava laços com os Estados Unidos vigorava um clima de desconfiança em relação à atuação dos fotógrafos alemães, como ilustra bem o episódio ocorrido em 1940 em Petrópolis com Eric Hess (que chegara ao Rio de Janeiro em 1936, e em 1937 se tornara o principal fotógrafo do recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – SPHAN) quando ele foi detido e preso. O ocorrido foi assim aludido por Maurício Lissovsky:

“‘O senhor é alemão. Não pode fotografar’ – disseram-lhe. Mesmo depois de esclarecido o mal-entendido, o fotógrafo teve que deixar com a polícia todos os seus filmes e equipamentos que só foram recuperados dias depois, com a intervenção direta do governador Amaral Peixoto.”¹³⁹

Ademais, ainda tomando como referência Lissovsky, tais fotógrafos oriundos da Europa central sofriam a concorrência dos fotógrafos franceses que, em contraposição a eles, aqui desembarcavam e rapidamente se estabeleciam na condição de profissionalizados, e com larga experiência já acumulada, sobretudo no fotojornalismo e na fotografia etnográfica. Diante disto, expoentes como Jean Manzon, Marcel Gautherot, Pierre Verger, entre outros, encontraram uma atmosfera mais favorável, com a existência de fatores que teriam contribuído para uma melhor

¹³⁸ LISSOVSKY, Maurício. *Op. Cit.*, p. 36.

¹³⁹ HESS, Eric. Depoimento a Terezinha Marinho em 16/08/1983. Arquivo SPHAN/MINC, 14. Cf. *Ibidem*, p. 38.

inserção profissional deles em relação aos demais, a saber: a condição de ‘aliados’ na guerra, a latinidade e a francofilia da cultura brasileira¹⁴⁰.

Em dezembro de 1941, Kurt Klagsbrunn conseguiu um salvo conduto político junto ao representante para a América do Sul do Escritório Austríaco de Londres. Uma vez comprovado que não se tratava de um nazista infiltrado realizando atividades de espionagem, ele teve condições de intensificar seus serviços. A respeito deste episódio, assim nos fala Klaus Honnef:

(...) o ‘Austrian Office’ em Londres atestou que ele era emigrante político e que contra ele não haveria qualquer restrição política. Concretamente: nenhuma suspeita de ser eventualmente um agente dos nazistas. Para Klagsbrunn as consequências deste documento foram enormes. Agora ele tinha acesso sem problema às revistas ilustradas, aos magazines e às agências de notícias norte-americanas como a *Associated Press*. Sua situação econômica se clareou rapidamente. O fotógrafo investiu fortemente em equipamentos e outras facilidades e instalações em seu laboratório, em seu estúdio, e comprou uma Rolleiflex. Pois, as revistas ilustradas norte-americanas, no ápice a *Life*, se negavam estritamente a imprimir fotos oriundas de câmeras de pequeno formato. Elas temiam menor qualidade das fotos impressas. Terminada a guerra ele adquiriu uma Grafiflex, a câmera *par excellence* dos repórteres fotográficos nos Estados Unidos.¹⁴¹

Como se vê, tal documento abriu a Kurt um leque de opções profissionais, e os seus negócios começaram a prosperar. Sua apresentação a Henry Bagley, jornalista da *Associated Press* e posteriormente correspondente de guerra da Agência junto às tropas brasileiras na Itália, ocorrida a 04 de janeiro de 1942, também lhe rendeu frutos.

A paisagem do Rio de Janeiro e o *modus vivendi* dos cariocas foram os primeiros – e os mais recorrentes – tema nas fotografias que Kurt realizou sobre a cidade. É importante salientar que a capital federal estava tornando-se neste momento um destino turístico importante e, por conta disto, “a *mística do Rio, com suas praias, cassinos e night-clubs, era pauta frequente nas revistas norte-americanas*”¹⁴². Sob

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 42.

¹⁴¹ HONNEF, Klaus. *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁴² “O Brasil é uma das principais matérias da primeira edição da revista *Life*, em 23/11/1936. O Rio de Janeiro está representado pelas calçadas de pedras portuguesas, pela Baía de Guanabara, dita a mais bonita do mundo, e pela festa da Penha”. Cf. LISSOVSKY, Maurício. *Op. Cit.*, p. 39.

suas lentes, o registro da vida noturna e cultural da cidade: o teatro de revista e espetáculos musicais, além das gafieiras. Nos anos transcorridos durante a guerra houve muitas oportunidades de intercâmbio de estrangeiros, proporcionadas pelo fato da Europa ter sido o núcleo dos conflitos. Uma vez aqui no Brasil, tais estrangeiros trouxeram sua cultura, tendo muitos de seus elementos sido incorporados à vida noturna mais badalada do país naquele momento, que era a do Rio de Janeiro.

Apesar da ainda existente predileção, por parte das elites, pelo Jockey Club, na Gávea¹⁴³, Copacabana consagrava-se como lócus da sociabilidade jovem, o bairro mais famoso da cidade¹⁴⁴, e não raras foram as fotografias de Kurt Klagsbrunn tendo a orla da “*Princesinha do Mar*”¹⁴⁵ como cenário ou apresentando o calçadão como passarela para o desfile de tendências que ditavam a moda. Afinal, o registro de poses em ângulos cada vez mais insinuantes evidenciavam “*um jeito mais despojado no modo de se vestir e de se comportar*”¹⁴⁶ que a juventude aqui ia implementando.



Figura 3 - Banhistas na praia de Copacabana, s/d.



Figura 4 - Jam Session com músicos brasileiros e um grupo de jazz da marinha norte-americana, 1945.



Figura 5 - Gafieira, 1947.

¹⁴³ Nos dias de Grande Prêmio as gentes das elites posavam para os fotógrafos que ali estavam a serviço das revistas ilustradas sofisticadas, a fim de lançarem e exibirem novos modelos recém-copiados da Europa, por intermédio de suas jovens, que serviam de manequim. Muitos fotógrafos, sobretudo Kurt Klagsbrunn, atuavam neste meio de forma autônoma, sendo contratados pelas próprias famílias, que desejavam o registro.

¹⁴⁴ A respeito disto ver O'DONNELL, Júlia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013.

¹⁴⁵ Apelido pelo qual é conhecido o bairro de Copacabana, eternizado na música de autoria de Carlos Alberto Ferreira Braga – Braguinha – e Alberto Ribeiro.

¹⁴⁶ LISSOVSKY, Mauricio; MELLO; Marcia; KLAGSBRUNN, Marta. *Op. Cit.*, p. 23.



Figura 6 – Elegância da *High Society* carioca no Jockey Club, 1950.



Figura 7 – Dama acompanhando a corrida no Jockey Club, 1949.



Figura 8 – A nova moda desfila no calçadão da orla de Copacabana, 1947.

Como já aludido no capítulo anterior, contrariamente aos fotógrafos ligados à Escola Paulista, mais adeptos ao abstracionismo e aos jogos de linhas geométricas, muito caro à fotografia de Kurt Klagsbrunn era o elemento humano, fosse ele captado nos núcleos da *high society*, ou fosse figura presente nas imagens denunciativas das contradições sociais vigentes à época, conforme Victor Klagsbrunn atestou. Seu tio tinha afeição por pessoas e com elas procurava manter uma relação cordial, de proximidade (tão logo tinha chegado ao Rio de Janeiro e já assimilara o hábito carioca de chamar a todos de amigo), apesar de sempre ter sido um homem de poucas palavras. Em sua imensa maioria, suas imagens eram humanizadas, nas quais residiam uma fina sensibilidade em captar o elemento elucidador e uma percepção das possibilidades narrativas. A respeito deste aspecto, assim nos descreve Klaus Honnef:

Já no primeiro olhar chama a atenção nas fotografias a quantidade de pessoas com expressões amigáveis. Às vezes sérias, outras felizes e até muito contentes, alegres, relaxadas. Independente de estarem olhando para a câmera ou não, se nas ruas das grandes cidades se apressando para chegar a algum lugar, impulsionadas por alguma razão; ou se simplesmente andando dispersas, seus rostos estão longe de serem semblantes marcados pelo stress típico de imagens coloridas das metrópoles urbanas.¹⁴⁷

E o autor completa afirmando que “*o ambiente de ironia não consciente, junto com a cumplicidade no olhar, assim como o elemento performático inevitável nas suas fotografias de pessoas marcam suas melhores fotos*”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ HONNEF, Klaus. *Op. Cit.*, pp. 33-34.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 30.

Antes de entrar na análise profunda do corpo imagético de Kurt Klagsbrunn que sustenta o argumento desta pesquisa, faz-se necessário uma breve elucidação teórica. Afinal, o debruçar sobre a cidade requer previamente algumas considerações desta natureza. A permanente mobilidade dos indivíduos e os trajetos por eles traçados, tornam-se próprios de uma cultura urbana moderna que – e por isso mesmo – se globaliza e se multiculturaliza, sendo permeada pela interação e práticas cotidianas de tais indivíduos que a cidade habitam, constituindo o espaço urbano e formando as “*imagens móveis*”¹⁴⁹ desta mesma. Deitar o olhar sobre a cidade supõe duas posturas por parte do observador, que correspondem a duas perspectivas diferentes: observando-a à distância obtém-se uma visão panorâmica, do todo; de perto, as múltiplas práticas provenientes da vivência dos seus agentes, nos permitem captar o detalhe, o “*imensurável de singularidades*” ao qual se refere Michel de Certeau¹⁵⁰. E com um trabalho comparável ao que Augusto Malta e Marc Ferrez fizeram na cidade durante o período da *Belle Époque*, Kurt Klagsbrunn tornou-se um minucioso intérprete do Rio de Janeiro do seu tempo.

Sobre o ato de fotografar, no que tange à mediação que se estabelece entre o olhar de um fotógrafo e a realidade ao seu alcance, é agora momento oportuno para citar as palavras de Ivo Canabarro, para quem “*o olhar do fotógrafo sobre a realidade é uma mediação (...) sendo um olhar sintetizado pelas representações de uma época e pela tecnologia disponível no momento*”¹⁵¹. Os elementos visuais presentes nas fotografias nos dão indícios da realidade temporal e social deste mesmo fotógrafo que, assim sendo, compõe seu campo de atuação que é a forma como ele se apresenta à sociedade de seu tempo. A fotografia sintetiza a sua forma de ver o mundo, sendo mediada pelo aparato tecnológico. E a importância do domínio da técnica por parte dele se dá à medida que “*a indústria de equipamentos fotográficos*

¹⁴⁹ A respeito do conceito de imagens móveis, ver DIPAOLA, Esteban. *Imágenes móviles: urbanismo y circulación en la cinematografía contemporánea*. Buenos Aires: CONICET, IIGG-UBA, 2010.

¹⁵⁰ “*Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses “sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”, mas não têm nenhum receptáculo físico*”. CERTEAU, M. de. *Op. Cit.*, p. 163.

¹⁵¹ CANABARRO, Ivo. *O fotógrafo e a história*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho de 2011, pp. 01-02.

produz um determinado saber fotográfico”¹⁵². E tais pressupostos teóricos se revelam com clareza na análise das imagens de Kurt Klagsbrunn, contextualizando-as com a sociedade que lhe inspirou captar.

Em consonância com a proposição de Ivo Canabarro está Bóris Kossoy, a quem novamente eu recorro:

Apesar de o próprio tema ‘desenhar-se a si mesmo’ (nesta superfície) mantendo elevado grau de semelhança na sua ‘auto’-representação, o artista não se viu dispensado de reger o ato; de comandar o processo de criação com o objetivo que tinha em mira: obter uma representação visual de um trecho, um fragmento do real. Toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época (...)

O produto final, a fotografia, é portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia.¹⁵³

Volto agora a Kurt. O ano de 1947 marcou a mudança do seu estúdio para o Centro da cidade. O novo endereço era o edifício São Borja, sito à Avenida Rio Branco, na altura da Cinelândia, o que fez com que a intensidade da vida urbana própria de uma metrópole tornasse um tema preponderante. O cotidiano das ruas não escapou-lhe ao registro.



Figura 9 – Centro do Rio, 1948.

¹⁵² *Ibidem*, pp. 02-03.

¹⁵³ KOSSOY, Bóris. *Op. Cit.*, pp. 35-37.

E as atividades neste estúdio foram bastante profícuas, o que fez com que o fotógrafo necessitasse, após um certo momento, dos serviços de um laboratorista. E foi assim que ele conheceu Judith Munk. A húngara, que chegara ao Brasil também refugiada, em 1949, havia trabalhado durante a guerra falsificando documentos para a resistência húngara, o que a levou a um aperfeiçoamento da fotografia e das técnicas de manejo das químicas no laboratório. Kurt a escolheu para lhe servir de assistente no estúdio, porém com o seu talento ela chegou a tornar-se sua sócia.

Tendo como uma das principais características em seu trabalho a versatilidade, Kurt Klagsbrunn transitou por diversos gêneros da fotografia – do fotojornalismo à fotografia social (esta tendo sido uma das mais importantes vertentes do seu trabalho, importante frisar). Seu universo temático também era abrangente. Tudo interessava-lhe: do universo *chic* à vida humilde nas favelas; da sociabilidade que se construía no cotidiano da Avenida Atlântica aos retratos das lavadeiras às margens dos rios que recortavam os territórios suburbanos da zona norte, bairros habitados pela população mais pobre. Oscilando, ora entre a exuberância e descontração, ora entre a miséria e tensão de dois universos antagônicos, seu curioso e atento olhar captava tudo o que estava ao seu redor. E nesse sentido, o movimento das ruas, protagonizado pelos transeuntes de todos os tipos que compunham a sociedade carioca.

Em seus flagrantes, há a composição de uma crônica das imagens. Fotógrafo da vida cotidiana no Rio a partir dos anos 1940, por suas lentes, portanto, é possível se ter um panorama da organização social e urbana e do comportamento do carioca, fazendo surgir de uma análise um sistema de hierarquia de classes. O conjunto das imagens por ele legadas carrega uma dualidade: além de evidenciar uma relação amorosa com a cidade, traziam também uma dimensão crítica das contradições existentes na mesma.

O carnaval carioca também foi por ele fotografado. E neste valioso acervo de imagens da folia carioca também reside a dualidade que marca sua produção – e esta pesquisa. Todos os anos, ele registrava momentos da festa, fosse a espontaneidade dos fantasiados no carnaval de rua – blocos, corsos ou cordões – ou o desfile das escolas de samba. As manifestações culturais populares o fascinavam! Todavia, o ano

de 1949 lhe representou um diferencial, pois além dos registros das ruas, realizadas para a *Time*, Kurt fez a cobertura para a *Fon-Fon!* dos bailes de gala do Hotel Glória e do Theatro Municipal, que compunham o carnaval das elites.



Figura 10 – Carnaval de rua na Av. Rio Branco, 1949.



Figura 11 – Baile de gala de carnaval no Theatro Municipal, 1949.



Figura 12 – A alegria contagiante do carnaval de rua, 1946.

Atuando como fotógrafo social, dentro do universo grã-fino, Kurt Klagsbrunn realizou retratos das famílias mais abastadas da alta sociedade – como os Guinle, os Moreira Salles, os Matarazzo e os Castro Maia, por exemplo. Reuniões, celebrações, réveillons, festas, aniversários infantis, casamentos (o “*mais célebre casamento brasileiro do século XX*”¹⁵⁴, o da filha do conde ‘Chiquinho’ Matarazzo, realizado no palacete da família em São Paulo em 1945, por exemplo), ensaios pessoais, nos quais moças jovens eram fotografadas em suas próprias residências, tais quais as estrelas de cinema que lhes serviam de inspiração, e até mesmo o lazer nas residências de veraneio ou os passeios de iate na Baía de Guanabara foram motivos de registro do fotógrafo. Tais famílias, tendo seus modos de vida e hábitos uma vez registrados na imagem fotográfica, podiam exibir seus símbolos de prestígio e distinção. Assim nos diz Maurício Lissovsky a respeito destas fotografias:

“Nestas fotografias, os antigos modos senhoriais são postos de lado e começamos a ver uma família ‘moderna’ figurada à maneira das personagens glamourosas do cinema hollywoodiano: homens e mulheres fumam elegantemente, sentam-se informalmente nas escadas das mansões, escutam discos de jazz nas eletrolas e participam de *weekends* na serra ou nas ilhas da Baía de Guanabara.”¹⁵⁵

¹⁵⁴ LISSOVSKY, Maurício; MELLO, Marcia; KLAGSBRUNN, Marta. *Op. Cit.*, p. 157.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 157.

Indo na contramão da maioria dos repórteres fotográficos, pouco afeitos ao colonismo social devido ao fato de as imagens captadas para este fim imporem certos limites à criatividade e a tendências satíricas e polêmicas, Kurt Klagsbrunn preparou no Brasil, na concepção de Klaus Honnef, “*um gênero específico, e às vezes brilhante*”¹⁵⁶, destacando nele um pioneirismo e uma especialidade. Ganhando rapidamente a confiança das famílias constitutivas da elite carioca, em virtude do seu trato pessoal e aumentando o número de admiradores, em virtude da qualidade de suas imagens – o que proporcionava também um aumento nas requisições de seu trabalho – “*o fotógrafo movimentava-se como peixe na água nesses aquários de tubarões da ‘melhor sociedade’ do Rio de Janeiro*”¹⁵⁷.

Victor Klagsbrunn relatou que uma das razões pelas quais seu tio permaneceu muito tempo realizando trabalhos desta natureza era a questão de sua subsistência, pois o ‘*Lifestyle Photography*’ que surgia na época se constituiu num ramo altamente rentável. A respeito disto, recorro novamente às palavras de Klaus Honnef:

Klagsbrunn de fato fundava sua subsistência como fotógrafo sobre contornos ainda não explicitados de uma forma de fotografia que paralelamente começava a se colocar como gênero autônomo: ‘*Lifestyle Photography*’. Esse ramo secundário da prática fotográfica que, desde o fim do século, passara a ser fonte principal dos rendimentos dos fotógrafos e que é um sintoma das mudanças sociais em curso. Resultado da crescente permeabilidade do tecido social da moderna sociedade do bem-estar, da erosão das elites tradicionais. Expressão coerente é um fenômeno que o sociólogo americano Thorstein Veblen denominou ‘consumo demonstrativo’ da ‘*leisure class*’: como consumo à vista e para a vista do público. A influência do meio fotográfico sobre o comportamento individual e coletivo não só colaborou para que essa necessidade se impusesse em uma expressão narcisista como também a impulsionou.¹⁵⁸

¹⁵⁶ HONNEF, Klaus. *Op. Cit.*, p. 31.

¹⁵⁷ *Ibidem.*, p. 31.

¹⁵⁸ *Ibidem.*, p. 30.



Figura 13 – Residência de veraneio em Petrópolis, 1945.



Figura 14 – Fim de semana na Ilha de Brocoió, pertencente à família Guinle. De chapéu, Dom Pedro Gastão de Orleans e Bragança, neto da Princesa Isabel, 1948.



Figura 15 – Festa de Ano Novo no Jockey Club, 1948.



Figura 16 – Coquetel ao ar livre, 1946.

Uma palavra que emerge neste contexto é o consumo, como fenômeno inerente às sociedades modernas. Cada aparelho – eletrodoméstico ou não – que era lançado ao mercado consagrava os avanços técnicos e industriais e coadunava com a esfera de consumo. E nas metrópoles brasileiras do pós-guerra isto era evidente: cada produto que às prateleiras das lojas chegava sob forma de novidade gerava o furor consumista da população. No ano de 1949 Kurt fotografou para a *Life* a inauguração da primeira loja da Sears, na Praia de Botafogo. As imagens captadas nos bem servem de ilustração, e o texto da edição de 27 de junho da revista trazia a seguinte descrição:

Nunca houve uma inauguração como a do Rio de Janeiro (...). A massa começou a se juntar no alvorecer e permaneceu na fila por horas a fio até que as portas se abrissem (...) Um núncio apostólico abençoou a instituição. Os 123 mil compradores amontoaram-se nas cozinhas modelo, lançaram-se feito moscas sobre as geladeiras e voltaram para casa com tudo que puderam, de algodão absorvente a sementes de zínia.¹⁵⁹



Figura 17 – Multidão na porta da Sears no dia de sua inauguração, 1949.

Kurt atuou como colaborador de diversas revistas que ilustravam em suas páginas o colonismo social e incentivavam o consumo. *Fon-Fon!* e *Sombra* foram as principais e, por conta disto, receberam maior destaque aqui. Embora fossem encomendas de trabalho, é possível entrever nestas imagens da vida mundana da cidade um cunho crítico e denunciativo de um contraste social existente, face às imagens por ele captadas da população humilde. Tais fotografias condenavam a ostentação e o exibicionismo desmedidos, próprios de um grupo social que vestia a moda sofisticada, frequentava fabulosas festas e o turfe no Jockey Club, residia luxuosamente e detinha automóveis conversíveis.

Publicada entre 13 de abril de 1907 e agosto de 1958, a *Fon-Fon!*, revista semanal, abarcou um grande período na história da imprensa ilustrada no Brasil durante o século XX. “*Semanário alegre, político, crítico e esfuziante*”¹⁶⁰, a revista tinha como eixo temático a vida sócio-cultural da elite carioca do período da *Belle*

¹⁵⁹ Revista *Life*, edição de 27 de junho de 1949. Cf. LISSOVSKY, Mauricio; MELLO, Marcia; KLAGSBRUNN, Marta. *Op. Cit.*, p. 70.

¹⁶⁰ A forma como a revista se apresentou em seu editorial de lançamento.

Époque (uma classe endinheirada de pequenos burgueses representados por cavalheiros de fraque e damas elegantes e pomposas ávidos por modelos de prestígio), registrando seus costumes e cotidiano além de retratos da vida privada em eventos sociais como casamentos e piqueniques. Além disso, sessões de crítica de arte, teatro e cinema; de literatura; partituras; sátiras políticas; crônicas sociais; jogos e charadas; curiosidades e colunismo social compunham o corpo do periódico.

Carregando em seu nome uma alusão, através de uma onomatopeia, a um dos elementos fortemente identificados com os valores da modernidade – o som da buzina dos automóveis –, a revista surgiu no contexto da modernização da cidade do Rio de Janeiro, que consistia na remodelação da cidade a partir do conjunto de obras implementadas pelo prefeito Pereira Passos – o Bota Abaixo – e na reestruturação dos hábitos sociais¹⁶¹ a fim de conferir à *Belacap* ares de uma cidade moderna e civilizada, tal qual Paris, a “*capital do século XIX*”¹⁶² e desde então modelo a ser seguido. Dessa forma, em suas páginas, textos que carregavam ora tons satíricos e cômicos, ora líricos, estampavam o esnobismo carioca, dando enfoque à moda, ao estilo e às mudanças de sua vida social, muitas vezes de maneira irônica.

Ao longo das décadas, todavia, o semanário sofreu alterações em seu editorial e universo temático. Nos anos 1920 identificou-se com a atmosfera do movimento modernista; durante a Era Vargas elevou a importância da mulher e investiu num temário que visava afirmar-lhe papéis ideais expressos em modelos de comportamento, beleza, elegância e luxo. Além disso, ela passou a trazer em suas páginas materiais cujo conteúdo tinha caráter disciplinador sobre a infância; já na década de 40, no tocante à participação do Brasil na II Guerra, suas páginas passaram a enfatizar o orgulho nacional, e o espírito patriótico e guerreiro do brasileiro, constituindo um período no qual ela se aproximou de um tipo de fotojornalismo de atualidade.

¹⁶¹ A respeito deste assunto é de suma valia a obra de Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*. SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

¹⁶² Termo utilizado por Walter Benjamin. BENJAMIN, W. *Paris, capital do século XIX*. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (obras escolhidas v. 3). São Paulo: Brasiliense, 1989.

Agora, um parêntese sobre a *Sombra*. De caráter similar à *Fon-Fon!*, a revista, editada por Walther Quadros e dirigida por Augusto Frederico Schmidt entre 1940 e 1960, insere-se no conjunto das publicações frívolas ao apresentar uma linha editorial que privilegiava o comportamento, os acontecimentos e entretenimentos sociais e culturais da alta sociedade do Rio e de São Paulo. O seu nome já nos fornece indícios desta similaridade: “*Sombra*”, definiu Frederico Schmidt, que assinou o editorial de estreia, é “*liberação, consolo e a recompensa do esforço de viver. A sombra é o que há de permanente, de verdadeiro e de antigo, entre tantas coisas verdes e efêmeras*”¹⁶³. As imagens por ela veiculadas constituíam a vitrine do *High Life* trazendo personalidades nacionais e internacionais.

Produto caro, de alta qualidade gráfica (toda em papel *couché* em amplo formato – 27 x 32,5 cm) e refinamento e arrojo em sua linguagem visual (com diagramação comumente assinada por artistas, evidenciando um diálogo entre artes visuais e design), a revista era um produto luxuoso que se destinava a um público sofisticado, sobretudo feminino – maioria em seu corpo de leitores. Em suas páginas havia uma profusão de imagens que consagravam o mundo burguês elegante e culto, numa atmosfera de consumo e modernidade que objetivava naturalizar os hábitos e costumes deste grupo social. Cobertura dos grandes eventos – tais como casamentos, carnavais, vernissages e bailes de debutantes –, dos “*frequentadores do Night and Day, das soirées no Casablanca, do Jocquey Club e dos verões em Petrópolis*”; *daqueles que “assistiam aos espetáculos no Theatro Municipal em noite de black tie e que vestiam os modelos da estação*”¹⁶⁴ conferia à revista um clima de fantasia e euforia. Os anúncios veiculados em *Sombra* eram dotados de padrões de elegância, sofisticação e beleza consolidando parâmetros sociais de distinção e visando formar o hábito do consumo, trazendo produtos caros os quais seu público leitor tinha condições de adquirir.

¹⁶³ Revista *Sombra*, edição de dezembro de 1940 (editorial de abertura, por Augusto Frederico Schmidt). Cf. CERBINO, Ana Luiza. *Folheando a revista Sombra: consumo e memória em suas páginas*. In 4º Congresso Internacional Comunicação e Consumo – Comunicon2014. São Paulo, de 08 a 10 de outubro de 2014, p. 02.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 02.

No que tange aos processos pelos quais a cidade do Rio de Janeiro passou em sua marcha em direção à modernidade, nas sucessivas décadas da primeira metade do século XX, é possível nesse momento também lançar mão do conceito de artificialismo, do historiador Antonio Edmilson¹⁶⁵. As transformações sócio-culturais engendradas pela modernidade produziam elementos que, se por um lado provocava o crescimento do cosmopolitismo, por outro não eram suficientes para esconder as contradições no seio da sociedade. Dessa forma, para o historiador a caminhada da sociedade carioca rumo ao moderno, sem uma base sólida, sempre foi cambaleante, vacilante, e *“como a cidade apresentava-se o lugar do trabalho e da multidão, a pressão social, mesmo de uma população que não percebia a cidade como sua, adquiria um papel de denunciadora das evidências de sua artificialidade”*¹⁶⁶.

Diante disso, o olhar de Kurt Klagsbrunn não se restringia às áreas nobres da cidade. E aqui reside o ponto chave da pesquisa, o momento em que ele se volta para os núcleos dos menos favorecidos social e economicamente. E aqui torna-se importante salientar que o papel de um fotógrafo é de suma importância, pois em sua liberdade de captar apenas o que considera importante de ser mostrado, ele pode apresentar perspectivas inéditas da sociedade ou trazer à realidade dos fatos algo que se tenha pretendido preterir. Recorro novamente às palavras de Ivo Canabarro, para quem a fotografia caracteriza-se por

*“uma forma de atuação na sociedade capaz de contribuir para a constituição de uma perspectiva de entendimento das tessituras sociais, pois seu olhar marca a possibilidade de adentrar nos espaços mais inusitados possíveis e que são representados pela fotografia.”*¹⁶⁷

Ainda no ano de 1949, Kurt realizou dois trabalhos de vulto nesta perspectiva: um junto à Ação Social Arquidiocesana – ASA –, registrando a vida nas comunidades carentes localizadas nas periferias da cidade, e a reportagem sobre o complexo da Ilha das Flores. A ASA constituía-se no principal instrumento da Igreja Católica de

¹⁶⁵ RODRIGUES, A. E. M. *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 26-27.

¹⁶⁷ CANABARRO, Ivo. *Op. Cit.*, p. 06.

assistência aos mais pobres na década de 40, e o acervo de imagens constituído por Kurt neste trabalho lhe permitiu evidenciar os contrastes sociais existentes no país, tomando a capital federal espelho.

Já reportagem sobre o complexo da Ilha das Flores¹⁶⁸ foi impactante. Apesar de a hospedaria situada no local servir para os imigrantes recém-ingressos ao Brasil passarem seus primeiros dias até conseguirem autorização para adentrarem à capital federal, o complexo, em cuja entrada havia a inscrição, em vários idiomas, “*você era um estrangeiro e o Brasil o acolheu*”, muito longe de ser um lugar de acolhida, lhes servia, paradoxalmente, como um campo de quarentena, sobretudo para aqueles oriundos dos países da Europa Central. Nas imagens denunciativas de Kurt, a expressão dos rostos das pessoas carregava uma dubiedade: por um lado, o “*alívio prazeroso, por deixar para trás a miséria nos seus países de origem*”, e por outro “*a expectativa recheada de esperança e insegurança diante do futuro*”¹⁶⁹.



Figura 18 – Ação Social Arquidiocesana no Caju, 1949.



Figura 19 – Entrada do Complexo da Ilha das Flores, 1949.

¹⁶⁸ Situada no interior da Baía de Guanabara a ilha, pertencente ao município de São Gonçalo, abrigou uma hospedaria para os imigrantes, instalada em 1883. Com o objetivo de prestar as primeiras assistências aos recém-ingressos ao país, o complexo abrangia, além dos alojamentos masculino e feminino, uma enfermaria, lavanderia, carpintaria, posto telegráfico, necrotério e balcão de empregos. Logo que chegavam, os imigrantes passavam por uma conferência de documentos. Depois, eles passavam por uma inspeção médica e sanitária (realizavam alguns exames e recebiam itens de higiene e vestimenta), recebiam refeições e atendimento de um intérprete de língua portuguesa, que lhes davam as primeiras orientações. A hospedaria permaneceu ativa até 1966.

¹⁶⁹ HONNEF, Klaus. *Op. Cit.*, p. 30.



Figura 20 – Jovens refugiados na Ilha das Flores, 1949.



Figura 21 – Refugiados enfileirados na Ilha das Flores, 1949.

Sobre esta sensibilidade do fotógrafo, assim nos fala Klaus Honnuf:

De modo algum Kurt Klagsbrunn ignorava as contradições e os conflitos sociais e econômicos. Pois, ele não era apenas um demandado fotógrafo social, ao mesmo tempo era um repórter. Às imagens de festas e prazeres correspondem fotos de trabalho, trabalho corpóreo pesado, de lavadeiras em um prado até engraxates, de transporte de água até encher garrafas de limonada. Às fotos de ricos respondem imagens de pobres, das cidades e suas construções imponentes, de povoados poeirentos com suas choupanas pobres. Jovens nas corridas de cavalo em trajes elaborados na moda se contrapõem a jovens em traje de banho nas praias.¹⁷⁰

Portanto, a criação do seu próprio campo visual o investiu de comprometimento social. Foi nesse sentido que, aproximando seu trabalho de uma etnografia, Kurt foi também um investigador da cultura afro-carioca, expressa em suas manifestações – práticas ligadas à religião (Candomblé e Umbanda), festas populares e a capoeira. Práticas estas que se configuravam como resistência do núcleo afrodescendente à forte repressão que sofria por uma sociedade altamente excludente. Afinal, é importante salientar, de acordo com as palavras de José Flávio Saraiva, a escravidão brasileira “*produziu a sociedade dos desiguais, dos meio-cidadãos e uma das mais perversas ordens sociais assimétricas já verificadas na história das Américas*”¹⁷¹.

Estava em voga no período o mito da democracia racial, que passou a ser fortemente contestado. E neste contexto surgiu o Teatro Experimental Negro – TEN.

¹⁷⁰ *Ibidem.*, p. 33.

¹⁷¹ SARAIVA, J. F. *África parceira do Brasil Atlântico*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

Criado em 1944 por Abdias do Nascimento (também um dos fundadores da Frente Negra Brasileira, movimento iniciado em São Paulo em 1931), sob o signo da “valorização social do negro através da educação, da cultura e da arte”¹⁷², tendo sido idealizado e dirigido pelo mesmo, o TEN teve sua estreia a 08 de maio de 1945 com a encenação de *O Imperador Jones*, no Theatro Municipal¹⁷³. Abdias foi o responsável inicial das ideias e projetos que nortearam suas ações, residindo nele a busca de uma tomada de consciência por parte do negro da situação social à qual ele se encontrava inserido, de caráter excludente.

O TEN é considerado “uma das mais expressivas estratégias de organização do movimento social negro de combate ao racismo no Brasil”¹⁷⁴, não devendo ser pensado somente na perspectiva de grupo teatral, pois realizava diversas atividades como palestras, debates, aulas tanto de alfabetização quanto referentes à cultura negra, exposições, concursos de artes plásticas e de beleza da mulher afro-brasileira (em protesto aos padrões de beleza dos concursos de Miss Brasil), além da edição de um jornal – o *Quilombo* –, lançado em 1948 no qual figuravam artigos de crítica ao mito da democracia racial e de reivindicações e defesa da mulher negra no seio da sociedade. Orbitando na esfera da ação política, seu maior objetivo era “revelar a farsa por trás do mito da democracia racial no Brasil, uma contribuição estética importante no sentido de oferecer uma poética realmente vinculada às raízes e à diversidade brasileiras, regatando a cultura de matriz africana”¹⁷⁵.

Segundo Sales Augusto dos Santos, o TEN tinha por finalidade “(...) protestar contra a discriminação racial, formar atores e dramaturgos negros capazes de ler a

¹⁷² NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental Negro: trajetória e reflexões*. In: *Estudos Avançados*. 18 (50), 2004, p. 198.

¹⁷³ A respeito dos bastidores da estreia do TEN ver SILVA, Júlio Claudio da. *Histórias do Teatro Experimental do Negro, nos diálogos entre palco e plateia: 1944-1946*. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH (Conhecimento histórico e diálogo social). Natal, de 22 a 26 de julho de 2013.

¹⁷⁴ MAGALHÃES, Leila de Lima. *O teatro experimental do negro: ação artística, social e educacional. Ensaio Geral*. Edição Especial. Belém, v. 1, nº 1, 2010, pp. 129-130.

¹⁷⁵ SANTOS, Sales Augusto dos. *Movimentos negros, educação e ações afirmativas*. 1995. 554f. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2007, p. 87.

realidade racial do Brasil, bem como resgatar a herança africana”¹⁷⁶. De fato, entre 1940 e 1961, ano de encerramento de suas atividades, o TEN forneceu contribuições de suma valia para o teatro brasileiro, apresentando diversas peças escritas com temáticas significativas à causa do negro e formando inúmeros atores e atrizes negros, num período o qual raramente havia atores negros em cena¹⁷⁷.

O primeiro espaço que o TEN ocupou para seus ensaios e formação foi o terraço do prédio no qual se instalara a União Nacional dos Estudantes – UNE –, o que talvez explique o fato de Kurt Klagsbrunn ter realizado muitos registros de seus ensaios e eventos, pois, como se verá adiante, este era um endereço bastante frequentado pelo fotógrafo. Nas imagens abaixo é possível ver registros de celebridades como Grande Otelo e Carmem Costa.



Figura 22 – Carmem Costa no terraço da sede da UNE, 1945.



Figura 23 – Grande Otelo com membros do TEN na sede da UNE, 1945.



Figura 24 – Roda de samba no terraço da sede da UNE, 1945.

Dotado de um humanismo próprio de quem deixou sua terra natal em virtude de uma perseguição, Kurt Klagsbrunn não deixou escapar dos olhares – seu e de sua câmera – os vestígios da escravidão expressos nas adversas condições sob as quais viviam os negros na então capital federal: a exclusão social, o sistema de dominação, a falta de acesso à educação, a miséria e as precárias condições de moradia.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 87.

¹⁷⁷ O mais comum era a utilização da técnica do *blackface*, que consistia no uso da maquiagem para escurecer a pele de atores brancos, prática bastante comum nos Estados Unidos no século XIX.

No que tange ao mundo do trabalho, este também é marcado por elementos antitéticos no Brasil dos anos 1940: a inovação e o atraso, a formalidade expressa na Consolidação das Leis do Trabalho, uma conquista de 1943, e a informalidade das profissões que eram exercidas nas ruas da cidade. E isso não passou despercebido pelos olhos de Kurt Klagsbrunn. Atendo-se às condições tecnológicas de produção do país e ao desenvolvimento urbano, por suas lentes a modernidade era representada por imagens que retratavam o dia a dia dos operários nas fábricas, os esforços dos mesmos implementados na construção civil – na edificação de prédios, pavimentação de ruas, calçamento e construção de linhas férreas – e as conquistas da indústria; ao passo que, por outro lado, flagrantes de atividades profissionais desempenhadas nas ruas evidenciavam a permanência de um certo tradicionalismo. Tarefas que se realizavam à luz do dia, como a do engraxate ambulante – uma invenção carioca –, situado geralmente no canto dos passeios ou à margem das calçadas, porém de modo itinerante, mudando de lugar conforme as oportunidades; o transportador de gelo, indispensável àqueles que ainda não dispunham da geladeira elétrica; o tintureiro, cujo trabalho relacionava-se ao costume arraigado do carioca de limpeza constante das roupas, devido ao calor característico da cidade, e junto a ele, o de entregador de roupas em domicílio; o quitandeiro móvel a vender frutas e verduras em caminhões de carga ou nos carregadores individuais, cuja vantagem, além do preço mais em conta, era o fato da loja ambulante poder ir ao encontro do freguês; e muitos outros ambulantes diversos – o transportador de carga e os carregadores presentes nas feiras livres, as baianas quituteiras, os vendedores de bilhetes de loteria, os vendedores de peixe, que carregavam suas mercadorias nos ombros, utilizando um pedaço de pau e cestas de vime, os vendedores de leite e os de mate, refrescos, picolé e sorvete nas praias (naquele momento o lócus da sociabilidade da zona sul carioca). Outras profissões, peculiares ao meio urbano da época, foram retratadas por Kurt, como o maquinista de barca e os cobradores dos bondes.



Figura 25 – Vendedor ambulante, 1945.



Figura 26 – Trabalhadores da fábrica do refrigerante Guará, 1947.



Figura 27 – Trabalhador na construção civil, 1948.



Figura 28 – Lavadeiras em Ricardo de Albuquerque, 1949.

Ainda no que concerne ao mundo do trabalho, a sensibilidade humanista do fotógrafo não o permitiu relegar a segundo plano a exploração do trabalho infantil. Não raras foram as imagens suas que denunciavam ora crianças carregando latas d'água na cabeça, em auxílio às suas mães lavadeiras, ora trabalhando nas ruas executando as mesmas atividades dos adultos. O tom crítico nestas imagens é clarividente. O abandono das crianças da população de baixa renda, sua insuficiente nutrição e as precárias condições de educação e saúde a elas ofertadas eram, para ele, males dicotômicos de um país que se pretendia moderno.



Figura 29 – Crianças ajudando suas mães lavadeiras em Ricardo de Albuquerque, 1949.



Figura 30 – Criança trabalhando de engraxate no Leblon, 1945.

Torna-se oportuno neste momento aludir à militância de Kurt inerente à sua produção imagética. Evidenciando a clara influência do engajamento político próprio da natureza dos movimentos artísticos das vanguardas modernistas, como se viu no capítulo anterior, o fotógrafo no Brasil mostrou-se atuante na esfera política. Além de levantar bandeira em favor da participação brasileira na guerra contra o nazismo, aproximou-se da UNE e dos movimentos sociais no país, engrossando as fileiras daqueles contrários à ditadura, defensores da redemocratização, com o discurso afinado com a ideia de adoção do sistema pluripartidário, representação social pela via do voto e concessão da anistia aos presos políticos.

Vale destacar a aproximação que ele teve com grupos estudantis: a sede da UNE, sito à Praia do Flamengo, número 132, era endereço assiduamente frequentado¹⁷⁸. A União naquele momento era um núcleo de resistência antifascista, com os estudantes manifestando-se em prol da entrada do Brasil na guerra – e,

¹⁷⁸ Em 1942, as organizações estudantis, realizando campanha contra os países do Eixo, tomaram o prédio onde funcionava o Clube Germania, associação de caráter social surgida no século XIX e que se desenvolveu devido ao crescente afluxo de imigrantes alemães para o Brasil. Maurício Lissovsky sustenta que é provável que Kurt Klagsbrunn tenha considerado a ocupação do clube alemão por parte dos estudantes brasileiros como uma *'revanche simbólica'* da ocupação de sua pátria-mãe – a Áustria – pelo regime nazista. O que corrobora tal proposição do historiador é a declaração que o fotógrafo fez em uma das publicações da União: “sou austríaco, vocês sabem. O nazismo me expulsou da Áustria e eu vim para o Brasil. Encontrei muitos patrícios aqui e fiz uma porção de relações entre os brasileiros. Os estudantes então, têm sido os meus melhores amigos”. Cf. LISSOVSKY, Maurício; MELLO, Marcia; KLAGSBRUNN, Marta. *Op. Cit.*, p. 106.

posteriormente, apoiando os pracinhas brasileiros – e Kurt havia aderido à causa, sempre empunhando sua câmera (prestou serviços para a Revista *Movimento* – boletim oficial da entidade – fazendo fotos e capas, fez fotos para os relatórios da diretoria da entidade e foi ‘fotógrafo oficial’ da Comissão de Ajuda à Força Expedicionária Brasileira – FEB –, da Liga de Defesa Nacional e da Comissão Estudantil de Ajuda à FEB). Além da UNE, o fotógrafo manteve estreitos relacionamentos com a Federação Atlética Estudantil, para quem realizou cobertura de competições esportivas, e com os Diretórios Acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes e da Faculdade Nacional de Direito (tendo partido dos contatos estudantis e políticos então estabelecidos a sua atividade fotográfica de pintores, caricaturistas, escritores e intelectuais de modo geral, e que perdurou por muitas décadas). Mesmo após a II Guerra e o fim da luta contra os fascistas, Kurt manteve-se ao lado dos estudantes, nos movimentos pela redemocratização do Brasil, em passeatas em apoio à anistia e em comícios a favor da instauração da Constituinte ao final do Estado Novo.



Figura 31 – Estudantes da Escola Nacional de Belas Artes pintam cartazes em favor da anistia de presos políticos pelo Estado Novo, 1945.

A respeito de sua proximidade nos círculos da política brasileira, Victor Klagsbrunn, em seu texto, destacou a facilidade com a qual seu tio conseguia neles inserir-se e realizar registros dos eventos das mais diversas naturezas (o que normalmente era vedado aos fotógrafos independentes). À guisa de ilustração,

algumas situações e episódios: ele frisa que o fotógrafo era amigo do chefe de gabinete de Dutra e destaca, surpreso, a quantidade de fotos que por ele foram feitas do então presidente, que era, segundo o sobrinho, uma personalidade política pouco fotografada; em 1947 ele realizou a cobertura da visita do presidente Harry Truman ao Brasil para a *Life*; e no mesmo ano realizou também a cobertura dos eventos concernentes à Conferência de Petrópolis, a qual resultou na assinatura do Tratado Interamericano de Assistência Recíproca – TIAR –, ocorrida em 02 de setembro, através do qual os países latino-americanos haviam se alinhado aos Estados Unidos no esforço de defesa do hemisfério, no contexto da Guerra Fria e, em virtude disto, o Partido Comunista fora posto novamente na ilegalidade.



Figura 32 – Assinatura do Tratado Interamericano de Assistência Recíproca, em 2 de setembro de 1947.

Todavia, apesar de Kurt ter atuado, inclusive, como fotógrafo credenciado no Palácio do Catete, sede do Governo Federal, até abril de 1960, quando se deu a transferência da capital para Brasília, Klaus Honnef afirma que “*não seria correto caracterizá-lo como fotógrafo político, como se passou a denomina-lo mais tarde*”¹⁷⁹. Uma outra questão importante é que em relação ao seu posicionamento político, Victor Klagsbrunn afirmou que, assim como a maior parte da intelectualidade nos anos 1940, seu tio frequentava os círculos de esquerda¹⁸⁰, tendo

¹⁷⁹ HONNEF, Klaus. *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁸⁰ Assim relatou Victor Klagsbrunn no texto O que sei sobre o tio Kurt: “*O fato de continuar fotografando para artistas, intelectuais, políticos de nítida trajetória de esquerda – ligados ao Partido Comunista Brasileiro e ao Partido Trabalhista Brasileiro – não se deve apenas ao fato de que ambos partidos tinham sede no mesmo prédio de seu laboratório. Sua ligação com o PCB continuou mesmo após ser novamente declarado ilegal em 1947, como já mencionado. Seus portraits de Luiz Carlos Prestes, após a anistia política que se seguiu ao fim da Ditadura Vargas, foram veiculados tanto em*

muitos amigos e conhecidos filiados ao Partido Comunista do Brasil, como Luís Carlos Prestes, uma das personalidades política captadas pelas lentes do fotógrafo.

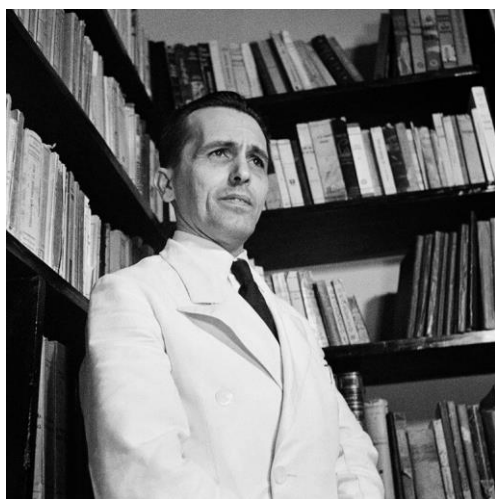


Figura 33 – O líder comunista Luís Carlos Prestes, após ser anistiado, 1945.

Ainda segundo Victor Klagsbrunn, as bases que garantiram a consolidação da carreira fotográfica do seu tio Kurt Klagsbrunn foram: os contatos pessoais estabelecidos em seu apoio fotográfico a movimentos políticos, sobretudo com pessoas alinhadas à esquerda; sua atividade profissional como fotógrafo social, para revistas especializadas em colonismo consagradas no país – como a *Fon-Fon!* e a *Sombra* (o que gerou também contatos com personalidades artísticas e culturais) – e para as elites em serviços particulares; e, em especial, em sua atuação nas revistas internacionais de grande repercussão, como as norte-americanas *Time* e *Life*.

O Brasil, portanto, a partir dos anos 1930 começou a ser fotografado por olhares jovens e modernos que dominavam avançadas técnicas do ato de fotografar. Dentre eles, o de Kurt Klagsbrunn. Através de suas lentes puderam ser legadas para a posteridade relevantes aspectos da nossa vida social, cultural e política. Victor Klagsbrunn afirma que, por um lado, embora Kurt fosse pouco conhecido nos meios fotográficos do Brasil, por outro, devido fato de fotografar para a *Life* – então a revista ilustrada mais influente no mundo – ele gozava de reconhecimento

revista nacional de ampla circulação como *Visão* como até na *Life*, já que havia poucos portraits do líder disponíveis”. KLAGSBRUNN, Victor. *Op. Cit.*, p. 19.

internacional, algo que poucos fotógrafos brasileiros contemporâneos a ele puderam desfrutar. Os trabalhos para esses periódicos lhe proporcionaram muitas viagens pelo Brasil. Com sua câmera – companheira inseparável – registrou momentos no Nordeste, na Amazônia, em Minas Gerais e na Bahia. À medida que Kurt descobria o Brasil para si, o Brasil, através de suas imagens, começava a se descobrir também, alcançando a consciência de si mesmo.

5

Considerações finais

Ao longo das páginas desta dissertação foi possível, concatenando todo o arcabouço teórico aqui explicitado, concernente à relação entre Fotografia e História, incluir algumas peças no quebra-cabeça desmontado que ainda é o panorama da fotografia no Brasil nas duas décadas compreendidas entre os anos 1920 e 1940, traçando caminhos pelos quais ela trilhou rumo à modernidade – tanto como técnica quanto prática – e marcando o momento o qual nossa sociedade começou a absorver os valores estéticos da nova visualidade advinda da Nova Objetividade, que já se encontrava vigente na Europa, com a chegada dos fotógrafos imigrantes, dentre eles Kurt Klagsbrunn.

Sobre a fotografia, ratifico que às imagens por ela produzidas – estas tomadas como impressões visuais dotadas de uma dimensão espaço-temporal – é permitido o legado, às gerações posteriores, de diversos aspectos dos lugares e das pessoas que lhe servem de cenário e personagens, respectivamente. E foi a este papel que me serviram as fotografias de Kurt. Através da análise de uma parcela das imagens produzidas por ele no Rio de Janeiro dos anos 1940 foi possível a mim ilustrar as tensões de uma modernidade eivada de contradições. Talvez tenha sido exatamente esse aspecto que levou Klaus Honnef a afirmar que “... *a partir de um tempo marcado pelo progresso veemente (...), longe da ‘retórica do preto-e-branco’, contém em preto e branco [as fotografias de Kurt] um charme em tom enfeitado e ao mesmo tempo melancólico*”¹⁸¹.

Como se viu, para além de sua versatilidade como fotógrafo, tendo atuado habilmente em vários ramos da fotografia, a carreira fotográfica de Kurt erigiu-se sobre sólidos alicerces calcados na fotografia social e jornalística, ora separadamente, ora conjugando os elementos de ambos. Testemunhos de um importante período da história do país, seus registros produzidos compõem um vasto e valioso acervo do

¹⁸¹ HONNEF, Klaus. *Op. Cit.*, p. 33.

qual as imagens que ilustram esta dissertação correspondem a uma ínfima parte apenas, pois, afinal, é importante salientar que o fotógrafo atuou profissionalmente de maneira profícua até 1980, completando mais de 40 anos de carreira.

A salvaguarda e organização deste acervo couberam a Victor Klagsbrunn e sua esposa Marta Klagsbrunn. Tarefa esta talvez facilitada pelo poder de organização que o fotógrafo demonstrou ter com suas imagens. Victor elucidou que seus portfólios e negativos eram cuidadosamente tratados e cronologicamente numerados, tendo sido uma boa parte trazida ainda pelo fotógrafo para o Rio (os mais antigos, ele acredita). O hábito de, periodicamente, escrever observações em suas imagens, realizando levantamento de datas e acontecimentos de sua vida, além de observações sobre os familiares de gerações passadas, evidencia além do cuidado, uma forte preocupação com a catalogação. Afinal, Kurt era um colecionador, “*guardava tudo. Sempre fez isto a vida toda*”¹⁸².

Ademais, ainda conforme Victor, o uso por parte de seu tio da melhor técnica disponível na época para a revelação, fixação e acondicionamento dos negativos decerto lhes ajudou muito tanto na avaliação do acervo quanto à utilização dos negativos para reprodução, alguns dos quais com mais de 6 décadas de existência.

Tal zelo com o qual Kurt empreendeu a organização e guarda do seu acervo de imagens e documentos tem, portanto, contribuído para que o fotógrafo atualmente logre o devido reconhecimento na esfera dos expoentes da fotografia brasileira. E esta dissertação coaduna-se com este intento. Entretanto, muito ainda há para ser descoberto em meio a tanto material compilado. Diante disso, e também por considerar que às respostas das inquietações que me motivaram a lançar-me a esta pesquisa advieram outras questões, penso em dar continuidade ao estudo das imagens do fotógrafo em suas dimensões políticas, sociais e culturais, tomando-as como vértice de minha produção acadêmica ulterior.

Falando um pouco mais sobre o que tomei conhecimento a respeito do temperamento de Kurt... De poucas palavras, ele apresentava um comportamento tímido e discreto, assim descrito por seu sobrinho:

¹⁸² KLAGSBRUNN, Victor. *Op. Cit.*, p. 21.

Posso dizer que da minha infância, adolescência e juventude só lembro do tio Kurt nos cantos, isolado, em festas de família e tirando as fotos (que seriam depois motivo de irritação de minha mãe pelo atraso na entrega). Na casa de meus avós paternos nunca participava das conversas: chegava do trabalho, dava um aceno com um sorriso enigmático e se recolhia ao seu quarto, entulhado de coisas, ao qual nunca tínhamos acesso.¹⁸³

O fotógrafo viveu até 2005, tendo sempre morado no Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro de Laranjeiras. Em seu apartamento vivia com sua companheira Rose, com quem, apesar de viver por mais de vinte anos, havia se casado somente anos antes da morte desta (o casamento foi realizado justamente para facilitar os trâmites burocráticos em caso da morte de um deles, segundo Victor). A partir de meados dos anos 1980, já tendo sido vitimado por um AVC, o fotógrafo pouco saía de sua cama.

“A maior parte do tempo ele ficava ouvindo música clássica em um pequeno rádio portátil que emitia um som de baixa qualidade a partir da mesinha da cabeceira. A televisão só era ligada às vezes para o noticiário durante os almoços e ficava na sala de jantar”¹⁸⁴.

Ainda na esteira dos relatos de Victor Klagsbrunn acerca de seu tio, o mesmo diz que o fotógrafo “*sempre esperava que as coisas acontecessem*”, não se envolvendo diretamente “*nos processos de sua vida e das pessoas*”, tendo sido (talvez, frisa Victor) sua participação na luta contra o nazi-fascismo no Brasil “*a única em que se mexeu pessoalmente*”¹⁸⁵.

Todavia, mesmo em sua despretensiosidade, Kurt Klagsbrunn me forneceu mister contribuição em meu intento nesta dissertação, pois através de suas imagens pude ater-me a aspectos políticos, sociais e culturais da sociedade carioca do período aqui abarcado. O domínio técnico e a acuidade estética por sua parte, próprios dos princípios da Nova Objetividade, além de seu engajamento político-social, que poder-se-ia associar aos valores da arte de vanguarda, faz dele um fotógrafo moderno.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 20.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 22.

Contudo, residia nele uma peculiaridade: suas fotografias são dotadas de uma humanidade e sensibilidade ímpar, além de uma eloquente retórica denunciativa.

6

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento* (Trad. Guido de Almeida). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus [1951]*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

BARTHES, Roland. *A mensagem fotográfica*. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *O público moderno e a fotografia*. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). *Obras escolhidas*, v. 1, 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Paris, capital do século XIX*. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (obras escolhidas v. 3). São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. *A arte dos regimes totalitários do século XX – Rússia e Alemanha*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

BRUSEKE, Franz Josef. *O dispositivo técnico*. *Revista Tecnologia e Sociedade*. Curitiba, nº 2, 1º semestre de 2006, pp. 165-186.

BURKE, Peter. *Abertura: A nova história, seu passado e seu futuro*. In: _____. (Org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992.

CANABARRO, Ivo. *Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações*. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 23-39, Dez. 2005.

_____. *O fotógrafo e a história*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho de 2011.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERBINO, Ana Luiza. *Folheando a revista Sombra: consumo e memória em suas páginas*. 4º Congresso Internacional Comunicação e Consumo – Comunicon2014. São Paulo, de 08 a 10 de outubro de 2014.

CERTEAU, M. de. *Caminhadas pela Cidade*. In: *A invenção do cotidiano*. 1. *Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural - entre prática e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. *A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o Surrealismo*. In: *Revista Ars*, v. 1, nº 1. São Paulo: Editora 34, junho de 2003.

COKE, Van Deren. *Avant-garde photographique em Allemagne 1919-1939*. Paris: Sers, 1982.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif 2004.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX*. Anais do Seminário Vanguarda e Modernidade nas artes brasileiras. Unicamp, de 02 a 03 de junho de 2005.

CUNHA, Vanessa Lima. *Quilombo: a voz do Teatro Experimental do Negro (Rio de Janeiro, 1940/1950)*. In: *Revista Cadernos de Clio*. Curitiba, nº 3, 2012.

DIMAS, Antônio. *Tempos eufóricos*. São Paulo: Ática, 1983.

DIPAOLA, Esteban. *Imágenes móviles: urbanismo y circulación en la cinematografía contemporânea*. Buenos Aires: CONICET, IIGG-UBA, 2010.

DUBOIS, Philipe. *O Ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1990.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia e Modernidade*. In: SAMIAN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Fotografia e modernidade: referências e experiências isoladas*. Facom, São Paulo, nº 10, 2002.

FERREIRA, José Carlos Felz. *Tempo, velocidade e novos olhares: a fotografia de imprensa nas primeiras décadas do século XX*. VII Encontro Nacional de História da Mídia. Fortaleza, agosto de 2009.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica de la arquitectura moderna [1980]*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.

FRIZOT, Michel (Org.). *Nouvelle histoire de La photographie*. Paris, Larousse, 2001.

HERKENHOFF, Paulo. *Fotografia – o automático e o longo processo de modernidade*. In: BRITO, Ronaldo et alii. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

HOBBSAWN, Eric J. *As artes 1914-45*. In: *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HONNEF, Klaus. *Kurt Klagsbrunn – Spezialist und Pionier der Gesellschaftsfotografie*. In: WIEDLE, Barbara und SEEGER, Ursula. *Kurt Klagsbrunn – Fotograf im Land der Zukunft* (Trad. Victor Klagsbrunn). Bonn, 2013.

KLAGSBRUNN, Marta. *Kurt betrat einen Raum, als wäre er allein*. In: WIEDLE, Barbara und SEEGER, Ursula. *Kurt Klagsbrunn – Fotograf im Land der Zukunft* (Trad. Victor Klagsbrunn). Bonn, 2013.

KLAGSBRUNN, Victor. *Was ich über Onkel Kurt weiss*. In: WIEDLE, Barbara und SEEGER, Ursula. *Kurt Klagsbrunn – Fotograf im Land der Zukunft* (Trad. do próprio autor). Bonn, 2013.

KOSELLECK, R. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

LACERDA, Aline Lopes de. *A “Obra Getuliana” ou como as imagens comemoram o regime*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, nº 14, 1994.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História – novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1996.

LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LISSOVSKY, Mauricio; MELLO, Marcia; KLAGSBRUNN, Marta. *Refúgio do olhar: a fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940*. Rio de Janeiro: Casa da Palavras, 2013.

LISSOVSKY, Maurício. *Refúgio do olhar: trajetória de um fotógrafo exilado no Rio de Janeiro dos anos 1940*. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM) / Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (ALCAR)*, vol. 2, nº 2. Porto Alegre / São Paulo: Alcar / Socicom, jul/dez 2013.

MAGALHÃES, Leila de Lima. *O Teatro Experimental do Negro: ação artística, social e educacional. Ensaio Geral*. Edição Especial. Belém, v. 1, nº 1, 2010.

MARTINS, Ana Cecília Impellizieri de Souza. *Que país é este? O cenário ideológico, a integração – e a invenção da nação*. In: *Bem na foto: a invenção do Brasil na fotografia de Jean Manzon*. (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007.

MAUAD, Ana Maria de S. A. (Org.). *Anais do Museu Histórico Nacional*. v. 2, 1ª parte, 2000.

_____. *Através da Imagem: Fotografia e História: Interfaces*. *Tempo*, Niterói, UFF, Relume-Dumará, v. 1, 1996.

_____. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. *Anais do Museu Paulista*. v. 13. n.1. Jan.- Jun. 2005.

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

MENDES, Ricardo. *Once upon a time: uma história da História da Fotografia brasileira*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7, 1998-1999. Editado em 2003.

MOLZAHN, Johannes. *Il ne faut plus lire! Il faut voir!* In: LUGON, Olivier (Org.) *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1997.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental Negro: trajetória e reflexões*. In: *Estudos Avançados*. 18 (50), 2004.

O'DONNELL, Júlia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013.

O'NEILL, Elena. *As operações de Lászlo Moholy-Nagy: espaço, luz e movimento*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, de 21 a 26 de set. de 2009.

PECHMAN, R. *Pedra e discurso: cidade, história e literatura*. In: *Revista Semear* 3. Rio de Janeiro: Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses/PUC-Rio, 1999.

PHILLIPS, Christopher (Org.). *Photography in the Modern Era*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989.

RODRIGUES, A. E. M. *Em algum lugar do passado. Cultura e História na cidade do Rio de Janeiro*. In: AZEVEDO, André (Org.). *Anais do Seminário Rio de Janeiro: Capital e Capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002.

ROSA, Daniela Roberta Antonio. *Teatro Experimental Negro: estratégia e ação*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2007.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

SANTOS, Sales Augusto dos. *Movimentos negros, educação e ações afirmativas*. 1995. 554f. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília. Brasília, 2007.

SARAIVA, J. F. *África parceira do Brasil Atlântico*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SILVA, Júlio Claudio da. *Histórias do Teatro Experimental do Negro, nos diálogos entre palco e plateia: 1944-1946*. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH (Conhecimento histórico e diálogo social). Natal, de 22 a 26 de julho de 2013.

SILVA JÚNIOR, José Afonso. *O livro perdido de Sander: a fotografia, o vestir e a identidade no período entre guerras*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Foz do Iguaçu, Paraná, 2014.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TURAZZI, Maria Inez. *Uma cultura fotográfica*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N. 27, Brasília: IPHAN, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Fon-Fon! em Paris: passaporte para o mundo*. In: *Fon-Fon! Buzinando a modernidade*. Rio de Janeiro: Cadernos de Comunicação – Prefeitura do Rio de Janeiro, out. 2008.

ZERWES, Erika. *O olhar moderno e o efeito de estranheza*. Mouseion, Canoas, nº 21, ago. 2015.

_____. *Um soldado na frente da batalha, um cientista no laboratório. A vanguarda de Aleksandr Rodchenko entre a cultura visual e a cultura política*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 23. Nº. 1, jan-jun. 2015.