

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

PAULO JOSÉ ROSSI

August Sander e *Homens do século XX*: a realidade construída.

São Paulo
2009

RESUMO

O fotógrafo alemão August Sander (1876-1964) foi autor de uma das mais apreciadas obras fotográficas do século passado, *Homens do século XX* (HHSX), um projeto de fotografia documental de grande envergadura, iniciado na década de 1920, composto basicamente por retratos, por sua vez organizados segundo o critério de classificação de tipos da sociedade elaborado pelo próprio fotógrafo.

Alguns dos retratos são descritos neste trabalho pormenorizadamente a fim de encontrar nas suas propriedades visíveis indicações referentes aos esquemas de percepção que Sander empregava em sua visão de mundo. As análises dessas imagens são confrontadas com os critérios de classificação por ele adotados e articuladas a um manancial de informações relacionado ao ambiente fotográfico da época, ao contexto sócio-político da Alemanha e à biografia do fotógrafo. Este procedimento levou à hipótese central da pesquisa: mais do que representações de tipos sociais, como de fato acreditava Sander, HSXX é antes um conjunto de estereótipos no sentido de seus retratos serem realidades construídas que correspondem a um modo de percepção social. Enquanto à percepção do real, a maioria dos retratos corresponde a estereótipos pré-concebidos socialmente.

O presente estudo parte do princípio de que *Homens do século XX* é a narração da interpretação de Sander sobre aquele período histórico da Alemanha. Deste ponto de vista, a análise empreendida não interpreta somente a obra, mas também interpreta a interpretação circunstanciada daquele que a concebeu. Não se trata, portanto, de um estudo sobre os fatos narrados, mas sim sobre a forma como Sander os narrou, sua percepção do mundo inscrita na interpretação que ele faz do real circunstanciada por diversos fatos sociais.

Palavras-chave: fotografia; retrato; realidade construída; estereótipo; *habitus*; August Sander; *Homens do século XX*.

ABSTRACT

The German photographer August Sander (1876-1964) was the author of one of the most appreciated photographic work from last century, Man in the Twentieth Century, a vast documental photography project, started in the 1920's, basically composed by portraits, organized by the author according to society's kinds of occupations.

Some of the portraits are described here in detail in order to find in its visible proprieties, indications related to the aspects of perception which Sander used in his view of the world. The analysis of those images are confronted with the classification criteria adopted by him and articulated with several pieces of information related to the photographic environment from that time, to the German social political context and to the photographer's biography. This procedure took us to the research's central hypothesis: more than representations of social types, as Sander believed, Man in the Twentieth Century is a whole of stereotypes in the sense that his portraits are constructed realities that correspond to a kind of social perception. As for the perception of the real, most of the portraits correspond to the stereotypes that are socially understood.

The current study essentially states that Man in the Twentieth Century is the narration of Sander's interpretation about that German historic period. From this point of view, the analysis done not only interprets the art work, but also interprets the circumstanced interpretation from the one who idealized it. Therefore, it is not a study about the narrated facts, but about the way Sander narrated them, his perception of the world enrolled in the interpretation that he does about the real, circumstanced by several social facts.

Key-words: photography; portrait; constructed reality; stereotype; habitus; August Sander; People of the 20th Century.

AGRADECIMENTOS

Oito anos após ter finalizado meu primeiro curso superior fora do Brasil decidi estudar Sociologia e Política na Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Na verdade eu retornava a esta escola depois de lá ter cursado um semestre no ano de 1990. Na época de minha primeira passagem pela ESP, período em que a então esquerda encabeçada por Lula quase havia chegado ao poder máximo, o ambiente da escola refletia a efervescência política do país, no primeiro dia de aula uma greve por parte dos alunos estava sendo preparada pelo Centro Acadêmico. Já no ano de 2000 o ambiente externo e interno era outro, a faculdade se reerguia depois de uma grave crise institucional, boa parte do corpo docente era jovem e recém chegada, dentre eles meu então orientador do trabalho de conclusão de curso e hoje também orientador de minha pesquisa de mestrado: ao professor Fernando Antônio Pinheiro Filho vai meu primeiro agradecimento, partiu dele o incentivo para que eu tomasse a fotografia como objeto de pesquisa sociológica.

Outro professor que chegara no último ano de minha graduação, e que também me deu grande incentivo a continuar a pesquisa sobre o fotógrafo Agust Sander, foi o professor Luíz Carlos Jackson a quem sou muito grato.

A banca de qualificação foi determinante na reorientação de minha pesquisa. Sou muito grato aos professores Sérgio Miceli e Márcia Tosta, a leitura de ambos foi essencial.

Meus colegas do mestrado, o surpreendente nível de reflexão durante os seminários de pesquisa coordenados pelo professor Dr. Brasília Sallum, a quem também sou grato, foi mais do que motivador. Obrigado.

O ingresso no programa de mestrado da USP coincidiu com o acontecimento mais esperado de minha vida, o nascimento da Catarina, minha linda filha. De lá para cá tenho vivido experiências maravilhosas, porém duras. A chegada da Catarina fez aflorar mais do que minha paternidade, eu surpreendentemente descobria o quão instintivo nós seres humanos somos, um instinto animal, de protetor da prole, tomava conta de mim enquanto que o lado racional procurava equilibrar as coisas.

A paternidade me fortificava, a presença da Catarina me motivava e minha esposa, a linda e amada Andréa, segurava a barra, me apoiava, pegava no meu pé, não me deixava desanimar, discutia o trabalho comigo, me acalmava... ela foi, e continua sendo, verdadeiramente minha companheira. Este trabalho é para ela!

Quero compartilhar minha alegria com algumas pessoas que foram igualmente importantes nessa jornada, e as quais tenho muito a agradecer. Mas por onde começar? Nada melhor que pela minha querida família, meu pai Waldemar e minha mãe Célia, incansáveis batalhadores, crentes em sua militância social e na capacidade do homem virar o jogo, nunca baixaram a guarda, nem como pais nem como cidadãos. Meus queridos irmãos, cunhados, sobrinhas, sogro, sogra, e Nina, a bisavó, que garantiu a deliciosa vodka caseira durante esse tempo todo: além de pacientes com minha pouca presença durante os últimos três anos, foram ainda mais compreensivos com nossa mudança para João Pessoa, Paraíba, no início de 2009.

Não posso deixar de externar minha gratidão aos meus inestimáveis amigos Graciela, Julio Groppa, Hélade e Fernando, Paulo e Sônia, Sérgio Alves, Jussara, Ed, Ricardo Ferreira, Sérgio Ferreira, João Kúlcser, Jefferson e Mari, Luís e Livia, e Fernanda Romero, dentre muitos outros. Um agradecimento mais do que especial para estas duas últimas, Livia e Fernanda contribuíram diretamente com minha pesquisa, foram minhas interlocutoras nas reflexões sobre a fotografia de modo geral. Agradecimento especial também para os amigos Denise Camargo, Fernando Fogliano e Antônio Saggese, a permanente troca de idéias, textos e reflexões durante o período em que trabalhamos juntos foi significativo para o andamento da pesquisa. Também minha querida sogra Zenaide quem me fez a gentileza de traduzir alguns textos do inglês para o português, e revisou o texto que foi para a qualificação.

Em casos agudos relacionados ao idioma alemão, foi possível contar com a colaboração da professora de língua alemã do departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal da Paraíba, Dra. Wiebke Röben de Alencar Xavier. Muito obrigado.

E a USP? Esta é o espaço público por excelência, professores, funcionários e alunos provam isto atuando constantemente em suas dependências para fins científicos, de reflexão e de luta quando necessário. É o espaço da pesquisa científica vital para nossa sociedade, e deve ser preservado com todas as forças e por todo mundo. Grato à USP? Não, não sou grato à USP, pois sou parte dela e estar aberta à sociedade é sua razão de ser. Sou grato sim a todos os que a fazem funcionar, a todos que lutam por ela e que a mantêm ativa. A todos que fazem dela um ambiente verdadeiramente universitário, um espaço aberto à reflexão e ao diálogo democrático entre pensamentos diversos.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	06
LISTA DE SIGLAS	09
INTRODUÇÃO	10
<i>Capítulo I:</i>	
AUGUST SANDER: UMA ANÁLISE DE TRAJETÓRIA (1876 – 1964)	16
I.1. O retrato do aprendiz	23
I.2. O auto-retrato como mecanismo de distinção	27
I.3. <i>Família Sander</i> : o auto-retrato da tradição familiar	33
I.4. Entre a tradição e a vanguarda	38
I.4.1. O auto-retrato exato e objetivo	39
I.4.2. De artesão a artista de vanguarda	42
<i>Capítulo II:</i>	
AUGUST SANDER E OS PROGRESSISTAS DE COLÔNIA	56
II.1. Progressistas de Colônia: desmanchar o sólido e recriar o novo	57
II.2. <i>Mural para um fotógrafo</i> : o sentido do trabalho	62
II.2.1. Da reprodutibilidade	65
II.2.2. Da objetividade: nitidez, luminosidade e exatidão	69
II.2.3. Do <i>ponto de vista</i>	74
II.3. HSXX: uma encomenda virtual	75
II.3.1. O realismo no retrato fotográfico e na fotografia documental	75
II.3.2. A encomenda	81
<i>Capítulo III:</i>	
HOMENS DO SÉCULO XX: UMA REALIDADE CONSTRUÍDA	86
III.1. A obra	86
III.1.1 Estrutura da obra	88
III.1.2. Uma leitura da obra	92
III.2. <i>Homens do século XX</i> : uma realidade construída	102
III.3. A recepção e o <i>sociologismo</i>	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
FIGURAS	131
MÍDIA DIGITAL COM AS IMAGENS	168

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01:** August Sander, *Jovens Camponeses*, Westerwald, 1914 (I/1/3).
- Figura 02:** August Sander, *Mão de estudante*, 1929, da série *Estudos: o ser humano*.
- Figura 03:** Cândido Portinari, *Retrato do pintor Roberto Rodrigues*, 1926, óleo sobre tela, 180x65 cm.
- Figura 04:** Hugo Erfurth, *Oto Dix com cigarro*, 1926.
- Figura 05:** Georg Jung, *August Sander*, Trier, 1899, *carte-de-visite*, tiragem de luxo.
- Figura 06:** Auto-retrato, *August Sander em seu atelier*, Linz, 1905.
- Figura 07:** Auto-retrato, *August Sander*, Linz, 1906, *carte-de-visite*.
- Figura 08:** Cartão de visita de August Sander.
- Figura 09:** Cabeçalho de papel de carta de August Sander.
- Figura 10:** Auto-retrato, *Rembrandt*, 28 anos, 1634.
- Figura 11:** Auto-retrato, *Rembrandt*, 53 anos, 1659.
- Figura 12:** August Sander, *Família Sander*, 1913.
- Figura 13:** August Sander, *Fotógrafo*, 1925 (VI/42/1).
- Figura 14:** Erich Sander, *Prisioneiro político*, 1943 (VI/44a/8).
- Figura 15:** Erich Sander, *Prisioneiro político*, 1943 (VI/44a/7).
- Figura 16:** Alphonse Bertillon, *Retrato antropométrico*, Prefecture de Police de Paris, sd.
- Figura 17:** August Sander, *Perseguida*, aproximadamente 1938 (VI/44/11).
- Figura 18:** August Sander, *Perseguido*, aproximadamente 1938 (VI/44/12).
- Figura 19:** August Sander, *Boêmios*, entre 1922-1925 (VI/42/2).
- Figura 20:** August Sander, *Raoul Hausmann como dançarino*, 1929 (VI/42/3).
- Figura 21:** August Sander, *Mulher de um pintor*, 1926 (III/16/12).
- Figura 22:** Otto Dix, *O vendedor de fósforos I*, 1920, óleo e colagem, 142x166cm.
- Figura 23:** George Grosz, *Os pilares da sociedade*, 1926, óleo sobre tela, 200x108cm.
- Figura 24:** Franz Wilhelm Seiwet, *Mural para um fotógrafo*, 1922, óleo sobre madeira, 110 x 154,5 cm.

Figura 25: August Sander, *O padeiro*, 1928 (II/8/19).

Figura 26: Käthe Kollwitz, *Memorial para Karl Liebknecht*, 1919, xilogravura.

Figura 27: Gerd Arntz, *Imóvel de habitação e Usina*, da série *Doze casas de uma época*, 1927, litogravura.

Figura 28: Gerd Arntz, *Posse de carros no mundo*, 1930.

Figura 29: Albert Renger-Patzsch, *Chaminé vista de baixo*, Lubeck, 1928.

Figura 30: Albert Renger-Patzsch, *Intersecção de vigas de uma ponte em Duisburg Hochfeldt*, 1928.

Figura 31: August Sander, *O homem*, 1928, da série *Estudos: o ser humano*.

Figura 32: Helmar Lerski, *Mulher faxineira [Putzfrau]*, 1928-1930.

Figura 33: Erna Lendvai-Dircksen, *Criança germânica*, s.d., série *Unsere Deutschen Kinder*, 1941.

Figura 34: Erna Lendvai-Dircksen, *Camponesa da região do Rauhe Alb*, antes de 1930, série *Das deutsche Volksgesicht*, 1932.

Figura 35: Franz Wilhelm Seiwert, *Burgueses e desempregados*, 1922, impressão linóleo.

Figura 36: Franz Wilhelm Seiwert, *O mundo do trabalho*, 1932, aquarela preparatória para o vitral do *Kunstgewerbemuseum Köln*, de 40x60 cm.

Figura 37: August Sander, conjunto dos retratos do *Porta-fólio arquetipal: O homem ligado a terra*, 1910 [I/ST/1]; *O filósofo*, 1913 [I/ST/2]; *O revolucionário*, 1925 [I/ST/3]; *O sábio*, 1913 [I/ST/4]; *A mulher ligada a terra*, 1912 [I/ST/5]; *A filósofa*, 1913 [I/ST/6]; *A revolucionária*, 1912 [I/ST/7]; *A sábia*, 1913 [I/ST/8]; *Mulher de inteligência avançada - intelectual*, 1914 [I/ST/9]; *Casal de camponeses – rigor e harmonia*, 1912 [I/ST/10]; *Casal de camponeses – rigor e harmonia*, 1912 [I/ST/11]; *A família e as gerações*, 1912 [I/ST/12].

Figura 38: August Sander, *Estivadores*, 1929 (II/10/8).

Figura 39: August Sander, *O grande industrial*, 1927 (II/9/6).

Figura 40: August Sander, *Vendedor turco de ratoeiras*, 1929 (VI/38/1).

Figura 41: August Sander, *Débil mental*, 1924 (VII/45/8).

Figura 42: August Sander, *Matéria*, 1925 (VII/45/ 15).

Figura 43: August Sander, *Máscara mortuária de Erich Sander*, 1944 (VII/45/ 16).

Figura 44: August Sander, *Gymnasiast*, 1926 (VI/40/4).

Figura 45: August Sander, *Barman*, 1928 (VI/41/12).

Figura 46: August Sander, *O filósofo*, 1913 (I/ST/2).

Figura 47: August Sander, *Feirante*, 1930 (II/14/11).

Figura 48: August Sander, *Secretaria da Radio-difusora da Alemanha Ocidental de Colônia*, 1931 (III/17/19).

Figura 49: Otto Dix, *Retrato da jornalista Sylvia Von Harden*, 1926. Óleo sobre madeira, 121x89cm.

Figura 50: August Sander, *Vendedor de fósforos*, 1927 (IV/27/9).

Figura 51: Otto Dix, *Os pais do artista II*, 1924.

Figura 52: August Sander, *Burgueses da pequena cidade de Monschau*, 1926 (I/6/6).

Figura 53: August Sander, *Atores de cinema*, 1934 (V/30/4).

LISTA DE SIGLAS

ADZ – *Antlitz der zeit*

HSXX - Homens do século XX

(I/1/1) – Localização numérica dos grupos, portas-fólio e fotografias em HSXX:

I (*número seqüencial do grupo principal: de I a VII*) / **1** (*número seqüencial do porta-fólio*) / **1** (*número seqüencial da fotografia dentro do porta-fólio*)

Introdução

Meu caminho direciona-se no sentido de criar uma nova recepção do mundo. Dessa maneira explico, de uma forma nova, o mundo que é para você desconhecido.

Dziga Vertov, 1923, cineasta soviético.

No período entre as duas guerras mundiais a fotografia, especialmente na Alemanha, EUA e França, alcançava sua maturidade estética e conceitual. Na Alemanha todo um ambiente artístico lhe foi favorável, o aparecimento de instituições como a Bauhaus, de movimentos artísticos como o dadaísmo e o surrealismo, ou ainda grandes tendências como a Nova Visão (*Das Neue Sehen*) e a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) propiciaram inúmeras experimentações fotográficas, bem como a proliferação de exposições e publicações de livros de fotografia, de livros e artigos a respeito da fotografia e de tudo o que em torno dela vinha se constituindo: uma vasta produção literária se fez nesse contexto teorizando as novas práticas e experimentos fotográficos.

Nesse contexto está o fotógrafo alemão August Sander, autor de uma das mais apreciadas obras fotográficas do século passado, *Homens do século XX* (doravante HSXX), um projeto de *fotografia documental*, modalidade que ganha destaque e força na década de 1920 especialmente nos países acima citados. Caracteriza a fotografia documental: 1) costuma ser um projeto autoral na maioria das vezes não encomendado; 2) privilegia um recorte temático geralmente relacionado à realidade social; 3) trata-se de uma abordagem direta da realidade por meio de uma técnica de reprodução mecânica do real, sem o emprego de artifícios (desfoque proposital no ato fotográfico; retoque das imagens; uso de pigmentos etc.) que descaracterizem o principal aspecto natural da fotografia direta, a saber, a reprodução precisa de detalhes; 4) o aspecto realista da obra propiciado por estes dois últimos pontos; e 5) seu aspecto estrutural, a saber, uma série de fotografias editadas e dispostas numa ordem seqüencial elaborada por seu autor.

HSXX é um projeto de grande envergadura pelo seu tamanho e pelo tempo que levou para se concretizar, é composta por sete grupos temáticos seqüenciais – *O camponês; O artesão; A mulher; As categorias sócio-profissionais; Os artistas; A grande cidade; Os últimos dos homens* –, cada um contendo certo número de porta-fólios numerados num total de 49 pastas. Dentro de cada porta-fólio há uma série de fotografias igualmente numeradas contabilizando ao todo 619 retratos fotográficos. Estes retratos foram organizados segundo

um critério de classificação de tipos da sociedade elaborado pelo fotógrafo como se verá no terceiro capítulo.

O trabalho de August Sander é um ensaio fotográfico riquíssimo sobre a sociedade alemã de seu período, no entanto não é um trabalho científico *stricto senso* como propuseram muitos de seus leitores. Embora ambos – fotografia e ciências sociais – produzam conhecimento sobre o social, as ciências sociais o produzem de um jeito, e a fotografia de outro. A primeira produz conhecimento abstrato amparando-se em referenciais teóricos e metodológicos científicos, e a segunda produz conhecimento por meio da representação visual da realidade num misto de intuição, fruição, racionalidade técnica e estética, na condição de ensaio e não de tratado.

Se tomada como documento histórico iconográfico, HSXX pode ser pensada como uma rica fonte sobre as transformações econômico-sociais ocorridas na Alemanha entre sua unificação em 1871 e as três primeiras décadas do século passado. Em suas imagens é possível observar mudanças de comportamento, alterações dos códigos morais, estilos de vida, diferenças de classe enfim, uma sociedade em plena mutação que vai do mundo camponês arcaico oitocentista a uma sociedade pautada pelo capitalismo moderno que se configurava naquele país. O historiador John Berger (2003), como veremos no primeiro capítulo, discutiu a situação de classes no retrato *Jovens camponeses* confrontando as vestimentas e os corpos dos três rapazes fotografados.

Abordada enquanto obra artística, o objeto passa a ser a obra em si e não simplesmente o que ela comunica. Muitos dos retratos de HSXX bem como o projeto em si foram objetos de estudo de vários pesquisadores das ciências sociais e de outros campos das ciências humanas. O sociólogo Sylvain Maresca (1996), por exemplo, que discutiu a fotografia como um espelho das ciências sociais, dedicou parte de seus esforços ao estudo do retrato como fonte privilegiada de uma interrogação sobre as ligações entre as representações e o real. Annateresa Fabris por sua vez discute os retratos produzidos por Sander a partir da idéia de *paradigma indiciário*, a autora constrói sua análise considerando a forma dos retratos e os critérios de classificação tipológica adotados pelo fotógrafo como um modelo funcional, próximo ao paradigma arquivístico iniciado no século XIX.

HSXX foi tomada pela presente pesquisa como objeto de estudo dentro do quadro da sociologia da arte. Não cabe aqui, entretanto, elaborar uma discussão sobre as possibilidades e os limites da sociologia da arte, mas cabe propor três questões iniciais relacionadas ao tratamento sociológico a respeito de uma determinada obra: 1) como descrever o que se está

vendo em uma obra de arte? 2) Como explicar o que está sendo visto? 3) Como analisar sociologicamente um objeto de arte na ausência, como afirma Nathalie Heinich, de “um enfoque empírico das obras de arte que não seja redutível às descrições que realizam, desde há muito tempo, os críticos, os *experts* e os historiadores da arte” (2002, p.91)?

A respeito das duas primeiras questões, Michael Baxandall afirma que “não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro” (2006, p.31), sendo que a explicação é somente possível por meio de uma descrição verbal complexa da obra estudada. Para o autor as descrições dos quadros são representações do que pensamos ter visto neles, elas se fazem “com palavras e conceitos relacionados com o quadro, e essa relação é complexa e às vezes problemática” (ibidem, p.32). Por mais que descrição e explicação se interpenetrem, diz o autor, “a descrição é a mediadora da explicação” (idem).

O presente estudo se debruçou na complexa tarefa de descrever exaustivamente alguns retratos realizados por August Sander, num contexto sócio-cultural demarcado, para propor uma interpretação plausível sobre *Homens do século XX*. Mas ficar no plano da interpretação da obra não é suficiente para um estudo sociológico, por se tratar de análise da trajetória de August Sander e de seu projeto, trabalhei no sentido de encontrar nas propriedades visíveis dos retratos indicações referentes aos esquemas de percepção que o fotógrafo empregava em sua visão de mundo. No primeiro capítulo procurei reconstruir a experiência social do fotógrafo no interior de um dado universo social por meio da análise das propriedades visíveis de alguns de seus auto-retratos (técnica, estética, poses, trejeitos, cenário). As análises de seus auto-retratos, articuladas a um manancial de informações relacionado ao ambiente fotográfico da época, ao contexto sócio-político da Alemanha e à biografia do fotógrafo, foram pensadas como estratégia para se traçar trajetória profissional e social de August Sander; o método fez emergir alguns aspectos instrumentais necessários para a compreensão de HSXX.

Nathalie Heinich fornece a resposta para a terceira pergunta: o sucesso de um estudo sociológico da obra de arte implica o sociólogo fugir do *sociologismo* que consiste “em considerar o geral, o comum, o coletivo – ‘o social’ – como um fundamento, a verdade, o determinante último do particular, da singularidade, da individualidade” (2002, p.105; tradução nossa). É fundamental, continua a autora, que o sociólogo deixe “de privilegiar o geral sobre o particular ou o particular sobre o geral, para considerar ‘simetricamente’ estas duas maneiras de ver, consideradas como *objetos* e não como *posturas* de investigação”. Heinich propõe também a necessidade de descrever os deslocamentos da relação da criação entre o individual e o coletivo para que se possa reconstruir a genealogia das representações.

A presente pesquisa leva em consideração esses deslocamentos, as análises a respeito de HSXX e de August Sander são constantemente confrontadas, bem como com o clima sócio-cultural alemão daquele período ou próximo dele, com o ambiente artístico e com as questões a respeito da fotografia que movimentavam o campo fotográfico em processo de constituição. Em nenhum momento se coloca um acima do outro, ao contrário, o pano de fundo deste estudo é a perspectiva de que arte e sociedade não são partes distintas, mas partes constitutivas uma da outra: a sociedade age sobre a arte e a arte age sobre a sociedade.

A implicação psicológica, intuitiva, de fruição dos aspectos conscientes (as motivações) e inconscientes presentes no ato de criação do artista não basta para explicar como o mundo social se inscreve na obra e nas motivações do artista. Este está inserido numa sociedade e faz parte de grupos sociais específicos nos quais ocupa determinada posição social. Compartilha de uma cultura, de um *habitus* de nação (ELIAS, 1997) e de um *habitus* de grupo que marcam seu estilo de vida e objetivam sua vida prática. Assim, a criação artística é também orientada pelo social: as forças do meio em que vive o artista exercem peso sobre sua estética, sobre a forma, sobre suas escolhas técnicas, sobre o tema, sobre suas motivações e sobre sua ética. O artista e sua arte, imersos num certo ambiente social, estão submetidos a um conjunto de forças externas. Tudo o que o artista faz está alicerçado em fatores sócio-culturais e em práticas de grupo. “A arte não plana no espaço”, diz Roger Bastide, “vive num certo meio social e está sempre subordinada a um conjunto de forças que tendem a mantê-la ou modificá-la, a propiciar sua difusão ou restringí-la a estreitos limites” (2006, p.300).

Foi nesta perspectiva que se trabalhou, no segundo capítulo, a relação de August Sander com os artistas membros do grupo Progressistas de Colônia (*Kölner Progressiven*), relação esta que viabilizou a elevação de Sander ao *status* de artista de vanguarda, bem como abriu as portas para sua inserção no meio artístico vanguardista. Desta estreita relação Sander extrai concepções teóricas de ordem estética e política que pesaram na resignificação de seus retratos, na estruturação de HSXX, na reformulação de alguns de seus antigos princípios estéticos, que por sua vez engendram mudanças no âmbito técnico. Para além desta relação, as mudanças empreitadas por Sander respondiam ao ambiente sócio-cultural alemão do período entre-guerras propício às inovações da linguagem fotográfica bastante discutidas e experimentadas por inúmeros fotógrafos e artistas de dentro e de fora do campo fotográfico alemão e internacional, bem como pela crítica de arte e pela imprensa.

O estudo da obra ao longo da pesquisa procurou privilegiar o entendimento da “qualidade intencional” (BAXANDALL, 2006) da obra. HSXX, assim como toda obra artística, é portadora de sua relação com seu autor e suas circunstâncias; neste sentido buscou-se identificar propósitos voluntários e involuntários (do fotógrafo; dos artistas Progressistas de Colônia; das pressões do meio artístico e sócio-cultural) que pesaram na sua configuração. Foi dessa forma que se chegou à principal hipótese do capítulo 2, a saber, HSXX viria responder a uma encomenda virtual dos artistas progressistas.

A identificação desses propósitos foi fundamental na construção do escopo do último capítulo. Partiu-se do princípio de que HSXX, assim como toda e qualquer fotografia, é uma realidade construída resultante da forma como seu autor percebe o real, ou do modo como ele interpreta a realidade. HSXX é a narração de uma interpretação – a de Sander – sobre aquele período histórico da Alemanha. Assim o pesquisador não interpreta somente a obra, mas também interpreta a interpretação circunstanciada daquele que a concebeu. Não se trata, portanto, de um estudo sobre os fatos narrados, mas sim sobre a forma como Sander os narrou, sua percepção do mundo inscrita na interpretação que ele faz do real circunstanciada por diversos fatos sociais.

As análises de algumas imagens específicas – escolhidas segundo sua relevância para a pesquisa e que pudessem ser, dentro de certos limites, generalizadas para a compreensão da obra como um todo – foram sendo simultaneamente confrontadas com os critérios de classificação adotados pelo fotógrafo e, na medida do possível, relacionadas com o ambiente sócio-cultural da época. Este procedimento levou à hipótese central da última parte do trabalho, e que também é o cerne desta pesquisa: mais do que representações de tipos sociais, como de fato acreditava Sander, HSXX é um conjunto de estereótipos, no sentido de seus retratos serem realidades construídas (cenário; direção dos modelos; modo de fotografar) que correspondem a um modo de percepção social; enquanto percepção do real, a maioria de seus retratos correspondem a estereótipos concebidos socialmente.

Sobre o método de análise das imagens, fazem-se necessárias quatro notas explicativas: uma referente à posição do observador; outra sobre o modo de leitura das fotografias de HSXX; uma última sobre a análise pormenorizada de algumas imagens; e por último uma sobre a tradução das legendas para a língua portuguesa.

Sobre a posição do observador frente à imagem: a fatura das fotografias de Sander, assim como a da maioria das fotografias, é norteada pelo código perspectivista renascentista. Ela geralmente é feita para ser olhada frontalmente, e uma mudança de ângulo de observação por

parte do observador muda a leitura da imagem – excluindo-se os casos de imagens produzidas com efeitos visuais que permitam ser vistas a partir de outros pontos de vista. Recentemente, em março de 2007, o curador do MASP (Museu de Arte de São Paulo), Teixeira Coelho, enfrentou o descontentamento de alguns artistas ao organizar a mostra *Coleção Itaú Contemporâneo – Arte no Brasil 1981-2006* em comemoração aos 20 anos da instituição: na parte destinada às pinturas, o curador e a cenógrafa Bia Lessa dispuseram as obras no chão, impossibilitando a observação frontal das obras. O argumento do artista plástico Daniel Senise torna clara a incompatibilidade entre a intenção do artista e a de seus expositores: "A gente faz a obra, coloca um ponto de fuga na tela na altura dos olhos da pessoa, calcula tudo isso. Ela coloca o quadro no chão e daí f... tudo, pô!" (BERGAMO, 2007). Tendo isso como ponto de partida, a leitura dos retratos de August Sander foi feita frontalmente, com a intenção de se preservar ao máximo o ponto de vista do fotógrafo no ato da realização das imagens. Assim, com o intuito de propiciar ao leitor a mesma experiência de observação, todas as imagens se encontram gravadas numa mídia digital (cd) anexada no fim do trabalho.

A leitura dos retratos de HSXX foi realizada em duas etapas complementares, a saber:

- 1) num primeiro momento, sem levar em conta o título que acompanha cada imagem, restringido-se à pura aparência do retratado e à estrutura formal da fotografia; e, em seguida,
- 2) a partir do título, que não apenas complementa a etapa anterior, como sugere interpretações sobre as condições social, econômica, política e até mesmo psicológica do sujeito.

Especialmente no primeiro capítulo, buscou-se pormenorizar as análises de algumas das fotografias, com o objetivo de compreender os fatos externos na tessitura dos elementos internos da própria imagem: poses, trejeitos, adereços, ambiente, técnica e estrutura formal. Para outras imagens estudadas, foram feitas análises menos detalhadas, mas com o devido cuidado que o estudo exige.

Por fim, uma dificuldade encontrada no decorrer do estudo foi a tradução das legendas para a língua portuguesa. A publicação de HSXX sobre qual se está trabalhando é uma edição trilingüe: alemão, inglês e francês. Por desconhecer completamente o idioma original, o alemão, as traduções para o português foram feitas a partir das outras duas línguas, no entanto em alguns casos não havia correspondência entre os sentidos transcritos nestes dois idiomas. Tais problemas foram contornados confrontando os sentidos das versões inglesa e francesa com a versão oferecida por um dicionário alemão-português.

Capítulo I

August Sander: uma análise de trajetória (1876-1964)

[...] o conceito enquanto tal não é intuitivo, é abstrato, e fundamentalmente analítico, enquanto a imagem seria concreta, figurativa, criadora.

Stefan George

De operário de extração de minérios a fotógrafo internacionalmente reconhecido, de aprendiz de fotógrafo a autodidata cultural e artístico, August Sander construiu ao longo de sua vida uma bem sucedida carreira profissional e, um tanto tardiamente, de fotógrafo autoral.

Como aprendiz, adquiriu conhecimentos essenciais para sua atividade profissional: da técnica fotográfica à direção dos retratados, da técnica comercial ao fino trato do público, da venda de uma imagem profissional à venda de uma imagem simbólica de *status* social.

Como autodidata, aprendeu a pintar e estudou sobre a pintura; aprendeu música e a apreciar o gosto burguês. Tornou-se um *intellectual* da fotografia.

Ao se estabelecer como fotógrafo profissional, August Sander viveu rápida ascensão financeira, e seu casamento lhe possibilitou transitar entre membros de classes econômica e intelectualmente mais elevadas. O trânsito social nesses meios se deu concomitantemente à criação de uma auto-imagem tipificada do burguês de classe média com relativo capital cultural acumulado. Como excelente fotógrafo retratista que era, essa imagem não poderia ter sido mais bem forjada do que através de alguns de seus auto-retratos.

É a partir da análise de algumas dessas fotografias, e de um retrato de Sander realizado por seu “instrutor” Georg Jung, que pretendo refletir neste capítulo sobre a trajetória profissional e social de August Sander.

O estudo dessas imagens – estrutura formal, técnica, poses e adereços – implica estabelecer relações com fatores externos que pesaram diretamente na vida profissional e social de August Sander, afastando-me, na medida do possível, de fazer uma psicologia do autor. Este estudo poderá ainda nos levar a identificar alguns elementos relacionados à visão de mundo de Sander e às escolhas técnicas e estéticas que, de algum modo, balizaram muitos dos retratos de seu grande projeto HSXX. A hipótese é a de que, da mesma forma como ele construiu seus auto-retratos, ou então, da mesma forma como construiu sua imagem visual como profissional e membro de um determinado grupo da sociedade, ele também irá

construir, sob os mesmos patamares, a imagem de muitos de seus retratados realizados antes e depois da concepção de HSXX.

Sua forma de perceber o mundo pesou fortemente na construção das imagens dos retratados e na forma de representar o mundo à sua volta, constituído por aquilo que mais tarde, durante a concepção de HSXX, ele passou a entender como *tipos* da sociedade.

Como o indivíduo isolado não faz a história de seu tempo, mas caracteriza a expressão de uma época e exprime seus sentimentos, é possível apreciar a fisionomia de toda uma geração e lhe dar uma expressão fotográfica. Este quadro da época será ainda mais compreensível se nós justapusermos em série clichês de tipos representando os grupos mais diferentes da sociedade humana. Tomemos por exemplo os partidos de uma assembléia nacional: se começamos pela direita e justapomos em seguida tipos que vão até a extrema esquerda, temos já um retrato parcial da nação. Cada um dos grupos se subdivide à sua maneira em subgrupos, uniões e associações, mas todos [os indivíduos] levam em sua fisionomia a expressão de sua época e o pensamento de seu partido [político]; estes [partidos] se expressam também dentro de cada um dos indivíduos que compõem o grupo e caracterizaremos estes homens pelo nome de “tipo”. Poderemos fazer as mesmas constatações com as uniões esportivas, as sociedades musicais, os sindicatos econômicos etc. (SANDER apud LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2002, p.21; tradução nossa).

Podemos interpretar essa noção de tipo em dois planos: um no âmbito das idéias, e outro no plano visual. No campo da abstração, Sander está expressando aquilo que ele entende ser o indivíduo em sociedade, o qual tem sua personalidade formada através da experiência coletiva. O grupo em que o sujeito está imerso pesa sobre sua forma de ser, pensar e agir; o sujeito incorpora atributos e disposições do grupo que conformam certo tipo social, o qual, por sua vez, “caracteriza a expressão de uma época” e a expressão de um grupo.

Ao contrário do que propõe Wright Mills – que os “indivíduos, na agitação de sua experiência diária, adquirem freqüentemente uma consciência falsa de suas posições sociais” (MILLS, 1972, p.11-12) –, a experiência de Sander mostra que o *homem comum*¹ é capaz de perceber e interpretar a realidade de maneira crítica. Nesse sentido, o exercício mental que ele faz ao elaborar um conceito sobre o que vem a ser um tipo social, mesmo não dispondo de

¹ Para Mills, o homem comum parece estar amarrado à sua realidade direta, sem conseguir perceber que os sucessos e insucessos de sua vida privada estão diretamente relacionados às possibilidades de todas as outras pessoas de sua sociedade, e que o bem-estar coletivo está relacionado ao curso da história que se realiza em nível mundial e a cada geração. O homem comum não percebe que sua biografia é construída no cotidiano, na interação direta com as outras pessoas, e que a biografia de todos condiciona sua sociedade, da mesma forma que a sociedade condiciona seus indivíduos. Essa complexa relação entre biografia, história e sociedade só pode ser compreendida por meio da *imaginação sociológica*.

nenhum rigor científico, não deixa de produzir um conceito erguido a partir de suas experiências de vida, de suas relações interpessoais, e que lhe serve como ferramenta de explicação da realidade. Sua explicação de que todos os indivíduos levam, em sua fisionomia, a expressão de sua época e o pensamento de seu partido político, e que esses partidos se expressam também dentro de cada um dos indivíduos que compõem o grupo, revela um homem atento às disposições que os indivíduos portam, as quais vão desde aspectos visíveis facilmente identificáveis (roupas, adereços, poses), passando por aspectos não visíveis (entonação vocal e vocabulário), até elementos simbólicos de difícil identificação (valores e sentimento de pertencimento), como o próprio Sander sugere em seu exemplo.

Entretanto, a dificuldade reside no fato de Sander tentar traduzir tal conceito em imagens, em aparências visuais, sem recorrer ao senso comum, e sem cair em representações estereotipadas dos tipos por ele sugeridos. É possível identificar, num retrato fotográfico, marcas visuais que caracterizam época, origem étnica, classe, *habitus* etc., mas isso fica restrito àquilo que é visível. A imagem fotográfica é apenas aparência, ela é uma representação verossímil da realidade: a fotografia não é necessariamente a verdade, não é a realidade concreta, mas se pauta pela representação do real.

À fotografia, diferentemente da pintura, é, desde seu surgimento em 1839, atribuído um falso caráter de portadora de verdade, graças à exatidão – devido a sua natureza técnica – com que reproduz o real, aqui entendido como o que Roland Barthes chamou de *referente fotográfico*:

[...] o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso [pictórico] combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá* (1984, p.114-115).

Mais adiante, Barthes afirma a “Referência [como] ordem fundadora da Fotografia” (1984, p.115): a certeza de o objeto fotografado – reproduzido com exatidão – ter existido chancela o pretensível caráter de portadora da verdade atribuído à fotografia. Porém, essa falsa idéia não considera que toda fotografia é uma realidade construída na qual estão implícitos o ponto de vista do fotógrafo, suas escolhas técnicas, o que ele tem em mente e o que ele sente no ato de fotografar, seus objetivos no ato da edição das imagens – é no processo de edição

(seleção e ordenamento) que o fotógrafo atribui sentido às fotografias e ao projeto como um todo.

Desta forma, cada retrato produzido por Sander deve ser pensado como representação verossímil do sujeito fotografado – o referente –, e como realidade construída pelo fotógrafo que mobilizou para seus propósitos – tanto no ato de fatura dos retratos, quanto no processo de escolha das imagens – sua própria percepção da realidade e todo um conjunto de elementos visuais que pudessem caracterizar os tipos da sociedade segundo critérios classificatórios elaborados pelo próprio Sander.

Mas entre o conceito abstrato de tipo social e a representação visual que Sander faz dele não existe uma relação especular direta. Se, por um lado, Sander mobiliza proposições abstratas (expressão de uma época; expressão de sentimentos) sobre a relação entre indivíduo e sociedade, no plano da imagem fotográfica, ele se limita à reunião de um grupo de vestígios, mobilizados como generalizações visuais preconcebidas, que, muitas vezes, ou já estão inscritos no imaginário social – o qual, por sua vez, resulta de expectativas de comportamento, de pré-julgamentos, de hábitos etc. –, ou estão em conformidade com o modo como o fotógrafo percebe o mundo à sua volta.

Podemos ver isso numa das fotos mais famosas e estudadas de Sander: *Jovens Camponeses*, de 1914 (I/1/3) [figura 01]. É um retrato de três jovens camponeses fotografados num pequeno caminho de terra em meio à paisagem rural de Westerwald. Em pé e de corpo inteiro, todos os três vestem ternos, portam chapéus e bengalas. Seus rostos estão virados para a objetiva da câmera, enquanto seus corpos estão posicionados lateralmente, da esquerda para a direita, quase enfileirados numa linha levemente diagonal seguindo a mesma direção da trilha de terra que pareciam estar percorrendo. Tem-se a sensação de estar frente a um instantâneo², a uma imagem tomada rapidamente na ocasião de um encontro fortuito entre os rapazes e o fotógrafo, como se o percurso houvesse sido repentinamente interrompido para atender a um chamado do fotógrafo. A posição das pernas do jovem da esquerda sugere movimento: sua bengala está voltada para trás, apoiada no chão, como se ele estivesse

² A idéia de *instantâneo* na fotografia está relacionada ao registro de momentos da realidade, de flagrantes de coisas ou fatos do dia-a-dia sem recorrer a poses. O instantâneo fotográfico implica certo aspecto de naturalidade da cena, mesmo que tal naturalidade tenha sido simulada, como demonstra, por exemplo, algumas imagens produzidas pelo fotógrafo francês Charles Nègre ao fotografar o asilo imperial de Vincennes em 1859. A idéia de instantâneo fotográfico se estabelece em razão 1) do desprendimento da fotografia de estúdio por parte de alguns fotógrafos já em meados do século XIX, em favor do crescente interesse pelo registro do cotidiano, e 2) do progresso técnico das câmeras fotográficas e de seus acessórios, bem como dos materiais fotossensíveis, o que aumentou a capacidade de registro rápido das cenas (com a diminuição do tempo de exposição do filme à luz graças aos obturadores – mecanismo de controle do tempo de exposição do filme à luz).

empurrando o corpo para frente. Seu chapéu torto e seu cabelo aparentemente desarrumado, além do cigarro pendurado entre os lábios, mostram uma pretensa falta de preocupação com o arranjo da pose, e de cuidado com a aparência do modelo.

Por outro lado, ao menos três aspectos evidenciam a não instantaneidade dessa fotografia; um de natureza técnica e, portanto, não perceptível aos olhos de um leigo, e outros dois relacionados à pose: 1) Sander empregava câmeras de grande formato, volumosas no tamanho e no peso, que necessitavam do uso de um tripé para suportá-las. A utilização de negativos ortocromáticos³ sob luz natural associados a outras questões técnicas, como luminosidade das objetivas e escolha de profundidade de campo, impunha tempos de exposição do filme à luz relativamente grandes, exigindo que o modelo ficasse imóvel por bastante tempo (de 2 a 8 segundos⁴); 2) a pose totalmente ereta do rapaz da direita, com seus pés firmemente fincados no chão, seu braço direito reto e duro voltado para frente, segurando sua bengala com a mão – com demasiada rigidez para quem segura uma bengala –, em rigoroso paralelismo com as pernas, quebra a naturalidade da pose; 3) a pose da mão esquerda do jovem do centro contrasta com a pseudo falta de cuidado com a pose do rapaz da esquerda. Voltarei a este último ponto.

É importante salientar que August Sander nunca escondeu que dirigia seus modelos; ao contrário, direção e pose são elementos constitutivos de seus retratos. O que pretendo com essas observações, porém, é ressaltar a importância de se ter em mente que a fotografia é aparência, uma construção plástica do mundo objetivo, uma representação verossímil e, portanto, não exatamente⁵ verdadeira da realidade. A imagem dos *Jovens camponeses* sugere

³ Todo e qualquer tipo de filme e papel fotográfico é recoberto por uma emulsão sensível às cores da luz (fotossensível). Porém, nem toda emulsão é sensível a todas as cores do espectro luminoso, a não ser as emulsões pancromáticas. Das cores que compõem o espectro de luz, as emulsões ortocromáticas não são sensíveis ao vermelho e, devido a essa característica técnica, resultam em imagens mais contrastadas. Geralmente, são pouco sensíveis à luz, o que demanda longos tempos de exposição. Para os interessados em aprofundar-se na explicação desse ponto extremamente técnico, sugiro a leitura do livro *O negativo*, de Ansel Adams (2001).

⁴ Os tempos de exposição empregados por Sander em seus retratos variavam entre 2 a 8 segundos (LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2002, p.24), o que, para um leigo, pode parecer um tempo insignificante, mas para quem conhece um pouco da técnica fotográfica esse tempo é bastante longo para a realização de um retrato: um mínimo movimento do modelo ou mesmo da câmera provoca borrões nas imagens, coisa possível de ser notada em alguns retratos de Sander.

⁵ Com *representação verossímil não exatamente verdadeira da realidade* pretendo dizer que a imagem fotográfica captada diretamente por meio de uma câmera fotográfica é portadora de certa verdade, pois, de fato, nela constam evidências da realidade: para que um objeto esteja na imagem fotográfica, é necessário que ele tenha existido. Mas, como propôs Boris Kossoy, a “aparência é a base da chamada evidência fotográfica”, porque se “durante a gravação da imagem, houve uma conexão com o fato real, no instante seguinte [...] o que se tem é o assunto representado; o fato é efêmero, sua memória, contudo, permanece – pela fotografia. [...] Nosso acesso ao dado real, quando através da imagem fotográfica, será sempre um acesso à segunda realidade, aquela do documento, a da representação elaborada. Trata-se do acesso ao mundo da aparência” (2007, p.42).

movimento, quando se sabe que os rapazes estavam parados e posando. O problema da verossimilhança se estende à tipologia proposta por Sander: ele os enquadra dentro de um modelo que navega entre a imagem estereotipada que se faz do camponês e o anti-estereótipo deste que provém de seu modo de perceber o mundo.

John Berger, em seu texto *O traje e a fotografia* (2003), analisa três imagens de Sander, inclusive o que se está discutindo aqui. Berger diz que uma “fotografia estática mostra, talvez mais nitidamente do que na vida real, a razão fundamental pela qual, longe de disfarçar a classe social dos que os vestem, os trajes a sublinham e enfatizam” (p.38). Berger aponta a discrepância existente entre o traje que aqueles rapazes vestem e seus corpos. O terno, originalmente, foi concebido

como traje profissional da classe dominante no último terço do século XIX. Quase anônimo, como um uniforme, foi o primeiro traje da classe dominante a idealizar o poder puramente sedentário. O poder do administrador e da mesa de reuniões. Essencialmente, o terno foi feito para os gestos de falar e calcular abstratamente (2003, p.41).

Para o autor, a discrepância está no fato de que os trajes portados pelos três jovens deformam seus corpos, pois estes têm cravada em sua estrutura uma série de atributos (largura de ombros, mãos largas etc.) típicos do trabalho da vida rural, mas, sobretudo, porque seus físicos foram moldados pelo ritmo próprio de suas atividades diárias relativas ao trabalho no campo.

A roupa desses rapazes não é a do trabalho que eles exercem, mas é a roupa utilizada por eles em ocasiões solenes que cobram certa elegância exigida pelo meio social que freqüentam. Certamente, essa não é a mesma elegância exigida pelos círculos sociais para os quais os ternos originalmente foram feitos; a elegância camponesa é percebida como deselegância pelo imaginário urbano burguês, o que conforma certa imagem estereotipada do jeito de ser camponês, ou do tipo camponês, como prefere considerar Sander. A pretensa falta de preocupação com a aparência e com o arranjo da pose do jovem da esquerda denota a imagem estereotipada da deselegância física do jovem que vive no campo; mesmo vestindo “roupa de domingo”, ele não consegue disfarçar sua origem e a rudimentariedade cravada em seus gestos e postura corporal. Sua roupa, um tanto amarrotada, está desajustada em seu corpo, e as pernas de sua calça são maiores que suas próprias pernas. O modo como segura a bengala é desprovido da mínima elegância burguesa que o rapaz do centro aparenta possuir; seu chapéu torto parece estar saindo de sua cabeça, dando espaço para que um tufo de cabelo

evidencie certa despreocupação de sua parte com a vaidade, e certa ingenuidade em relação ao jogo da aparência, haja vista que August Sander não perde, em momento algum, o controle sobre a cena. Isso se comprova nas figuras dos outros dois rapazes: ambos estão eretos e com as cabeças alinhadas ao tronco, aparentando mais altivez – além de certa desconfiança em seus olhares, o que nos remete ao jogo da representação estabelecido entre personagens e fotógrafo. Os chapéus bem vestidos deixam aparecer apenas parte de seus cabelos aparentemente bem cortados. Suas roupas, ainda que fora de sintonia com seus corpos (sapatos um tanto surrados, calças sobrando nas pernas, costume relativamente desalinhado na costa do rapaz do meio), parecem se adequar mais a seus físicos que ao físico do outro jovem.

Uma leitura da estrutura formal dessa fotografia sugere um desejo velado de Sander em estabelecer tal contraponto. A atenção diferenciada que ele presta às feições dos rostos, por exemplo, está evidenciada pela radical transição tonal do escuro da montanha para a alta luz do céu, onde as cabeças, posicionadas acima da linha do horizonte, ganham destaque. Um triângulo retângulo imaginário, existente a partir da diagonal da bengala do rapaz de trás e a linha reta das costas do rapaz do meio, favorece a identificação de vestígios das distintas relações entre corpos e roupas, ou ainda, como sugere Berger, a total inadequação daqueles corpos com aquelas roupas. De uma maneira ou de outra, os elementos visuais que configuram as condições dessas pessoas também configuram um imaginário estereotipado da figura do camponês.

Há, porém, um detalhe presente na figura do rapaz do meio que revela em Sander a existência de certas referências de pose típicas do homem urbano burguês, as quais configuram não apenas o anti-estereótipo do camponês, como forjam, em certa medida, o estereótipo do burguês na imagem do homem do campo. A mão esquerda do rapaz do centro é o exemplo mais contundente disso. Seu aspecto rudimentar e duro contrasta com a forma elegante com que ela está posicionada, sugerindo certa leveza do gesto, o que, por sua vez, está em descompasso com a rigidez dos dedos. Tal detalhe segue uma fórmula de representação do homem burguês – fórmula que se repete de maneira variada em outros retratos realizados por August Sander, ora em mãos delicadamente segurando um cigarro, como se vê em *Mão de estudante*, 1929 [figura 02], da série *Estudos: o ser humano*, ora na conjunção das duas mãos, como acontece no retrato *Editor*, 1933 [IV/27/15] – que Sander transfere para a figura desse jovem, concebendo assim uma imagem incompatível com a realidade: uma imagem verossímil do retratado, mas que está longe de ser verdadeira.

A partir desse detalhe – que parece ser, mas não é, um pormenor –, é possível sugerir uma hipótese a ser averiguada num estudo posterior: o detalhe da mão segue uma fórmula de representação do homem burguês que extrapola Sander, a fotografia e mesmo a fronteira geográfica. Um bom exemplo disso é *O retrato do pintor Roberto Rodrigues, 1926* [figura 03], no qual seu autor, Cândido Portinari, pinta a mão esquerda do modelo segurando charmosamente um charuto, numa pose bastante semelhante – se não fosse o charuto – à da mão do jovem camponês de Sander. A semelhança na forma de representação do modelo nas duas imagens pode ser notada também na maneira como ambos seguram as respectivas bengalas, com a diferença de que o camponês é desprovido da delicadeza e do charme gravados na pose do “jovem sedutor” com aparência de um “Drácula/Svengali”, conforme sugere Sérgio Miceli (1996, p.42). Um exemplo proveniente da fotografia é o retrato *Otto Dix com cigarro, 1926* [figura 04], do fotógrafo alemão, contemporâneo de Sander, Hugo Erfurth⁶ (1874-1948). Vale notar que o ano de realização deste retrato e o da pintura de Portinari é o mesmo, o que indica um padrão que parecia estar em voga nas artes visuais.

Isso posto, a tipologia visual proposta por Sander será entendida aqui dentro dessa chave de explicação. Da mesma forma, seus auto-retratos serão tomados como construção de um tipo, na medida em que ele mobilizou nessas imagens um conjunto de feições características obtidas junto aos círculos sociais que ele passou a freqüentar, e que correspondiam ao modo como ele gostaria de ser socialmente percebido. Tal conjunto de feições não foge à regra da caricatura que normalmente se faz do tipo burguês no qual ele se quer fazer perceber.

I.1. O retrato do aprendiz

Um homem elegantemente vestido está sentado folheando um livro apoiado em suas pernas. O local decorado com uma tela pintada ao fundo, onde figurava um vaso antigo e rebuscado portando flores e apoiado sobre uma coluna sextavada, também rebuscada, sugere

⁶ Assim como August Sander, Hugo Erfurth exerceu a tradicional profissão de fotógrafo especializado em retratos. Bastante prestigiado, foi por muitos anos presidente da *Sociedade dos fotógrafos alemães* do qual foi membro fundador em 1919. Sua clientela contou com uma grande porção de membros do mundo político e cultural. Foi também adepto do *artesanato artístico*, sobre o qual falaremos mais adiante, tendo incorporado ao trabalho comercial técnicas de impressão fotográfica típicas da era *pictorialista* com o intuito de aumentar a clientela. Após aproximadamente vinte anos de carreira profissional, à diferença de seus homólogos, Erfurth passa a eliminar o uso de acessórios e fundos construídos para registrar seus modelos, explorando bastante características que pudessem identificar o sujeito com sua psicologia. Muitos de seus modelos foram pintores vanguardistas como Otto Dix, Max Beckmann, Paul Klee, Oskar Kokoschka dentre outros.

um ambiente teatralizado não menos requintado do que a cadeira sobre a qual o rapaz está sentado. O enquadramento é apertado, ajustado na altura dos joelhos à direita da imagem, a uns poucos centímetros acima da cabeça, ao encosto da cadeira no lado esquerdo; a parte escura de baixo ocupa menos de um terço da cena, onde aparecem pedaço da tapeçaria, parte das elegantes pernas da cadeira e ainda uma discreta planta localizada na penumbra atrás do modelo. O rapaz está posicionado numa tênue linha diagonal em relação à câmara, que, por sua vez, está posta num ângulo um pouco acima da altura do homem e sutilmente inclinada para baixo. A iluminação suave ameniza o contraste entre a roupa escura e a alvura do livro. A luz principal, vinda da direita, separa o personagem do fundo artificial, contorna seus traços delicados, e destaca seu alinhado terno. Apesar da teatralização da pose, a cena é dura, o corpo é estático. A cabeça erguida e ereta contrasta com o movimento sugerido pela mão, que segura algumas folhas do livro. O olhar em linha reta do rapaz não se dirige nem à câmara, nem ao livro; não é contemplativo e sequer sugere algum estado de espírito. É um olhar que busca concentração para que a imagem não fique borrada devido ao longo tempo de exposição, e, ao mesmo tempo, para que a fisionomia não pareça artificial demais.

Esse retrato [figura 05], de 1899, é do jovem aprendiz de fotógrafo August Sander, então com 23 anos de idade, e foi realizado por seu chefe e mestre Georg Jung. Trata-se de uma tiragem de luxo de um *carte-de-visite*⁷.

Mais do que um formato de fotografia montada em papel cartão, e mais do que uma simples febre comercial, o *carte-de-visite* implicou a rápida popularização do retrato dentro e fora da Europa, disseminando um ideal-tipo de burguesia inspirado nos padrões de civilização europeia para o mundo todo. Do ponto de vista fotográfico, esse modelo civilizatório se reproduzia na repetição de padrões técnicos (iluminação suave e bem equilibrada; retoques das imperfeições do indivíduo ou da cena; etc.), estéticos (cenários artificiais que variavam muito pouco; ângulo de visão geralmente no mesmo plano do personagem; ausência de grandes contrastes de luz e sombra; modelo bastante próximo ao fundo; relativa profundidade

⁷ Um dos primeiros e mais importantes usos da fotografia foi a produção de retratos estimulada pela crescente demanda da classe média, que proporcionou um extraordinário aumento do número de estúdios fotográficos voltados para sua produção. O auge dessa febre se deu em meados do século XIX com a criação do *carte-de-visite photographique* pelo francês Eugène Disdérie, um fenômeno comercial de grande envergadura que se espalhou pelo mundo todo muito rapidamente.

O *carte-de-visite* consistia em fotografias montadas em papel cartão no tamanho de aproximadamente 10x7,5cm, e permitia a multiplicação da imagem a partir de uma única matriz: era possível obter até oito retratos diferentes de uma mesma pessoa num único negativo.

de campo⁸, que permitisse estabelecer relação entre modelo e ambiente teatralizado) e de representação do indivíduo (gestos e poses que transmitiam sobriedade do comportamento; encenação de poses idealizadas do homem culto, do homem religioso, do homem de negócio etc.; vestimentas formais; adereços que identificassem o sujeito com o estilo de vida da classe à qual pertence ou desejaria pertencer; ambiente artificial que geralmente simulava ambientes sociais de uma casa como uma sala de estar, um jardim, ou mesmo uma biblioteca).

André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), criador do *carte-de-visite*, criticado por banalizar a prática do retrato, infligindo a essa modalidade e ao mercado uma feição quase industrial no que diz respeito à organização do espaço de produção das imagens e à divisão de tarefas⁹, e por uniformizar os retratados, escreve, em 1862, *L'art de la photographie*.

Não se trata, em efeito, de fazer um retrato, de reproduzir com uma **precisão matemática**, as proporções e as formas do indivíduo; **é preciso ainda**, e sobretudo, tomá-los e **representá-los** justificando e embelezando as intenções da natureza manifestadas sobre este indivíduo, **com as modificações ou os desenvolvimentos essenciais portados pelos hábitos, as idéias e a vida social** (DISDÉRIE apud DUCROS; FRIZOT, 1987, p.38, tradução e grifos nossos).

Se invertermos a lógica do argumento de Disdéri, veremos que ele reconhece a uniformização técnica e estética dos retratos: além de sua preocupação com o modo como o sujeito será representado, é “preciso ainda” “reproduzir com uma precisão matemática as proporções e as formas do indivíduo”. E mais, a tentativa de Disdéri de descaracterizar a padronização dos retratos sucumbe quando ele afirma a necessidade de representar o sujeito “com as modificações ou os desenvolvimentos essenciais portados pelos hábitos, as idéias e a vida social”: o autor está apostando apenas na caracterização visual dos modelos segundo certas disposições perceptíveis.

O problema está no fato de que parte significativa da clientela dos estúdios de fotografia, geralmente localizados nos centros urbanos, era principalmente composta por

⁸ *Profundidade de campo* é um termo técnico da fotografia que diz respeito à área da cena na qual os objetos aparecem nítidos. Resultado da relação entre abertura de diafragma (f), distância entre o objeto focalizado e o plano do filme (localizado no interior da câmera), e tipo de objetiva (grande angular, teleobjetiva, objetiva normal), a profundidade de campo determina o que estará nítido na imagem para além do objeto focalizado: ela será maior ou menor dependendo do grau de nitidez dos objetos localizados à frente e após o objeto focalizado.

⁹ O atelier fotográfico de Disdéri contava com um lugar para atendimento, outro para fazer os retratos, outro para reproduzi-los e enquadrá-los, outro reservado para a venda. Disdéri ficou milionário da noite para o dia. Sua empreitada atraiu um enorme contingente de novos fotógrafos na disputa pelo mercado.

membros da classe média e das classes mais abastadas. Essa burguesia, por sua vez, tinha inscrito em seus físicos e em seus estilos de vida certas disposições – passíveis de serem representadas numa imagem – próprias dos padrões de comportamento típicos do *habitus* (ELIAS, 1997) da civilização industrializada generalizada pela França e pela Inglaterra.

Assim, a padronização visual da *forma* e do conteúdo deixa pouca margem de manobra para a diferenciação de representação dos retratados. Mas, mais do que isso, Disdéri padroniza *forma* e conteúdo sem, entretanto, considerar o peso da primeira sobre o último. A *forma* é determinante, o conteúdo é ajustado a ela, e isso ultrapassa o campo visual: o *carte-de-visite* foi mais do que uma fórmula bem sucedida; ele foi a *forma* de veiculação visual de um padrão de civilização.

Nesse sentido, o *carte-de-visite* de August Sander feito por Georg Jung não foge à regra. Nascido em 1876 no seio de uma família operária na cidade de Herdorf¹⁰, quarto filho de um total de oito irmãos, Sander freqüentou a escola pública evangélica durante oito anos, e mais tarde trabalhou como operário na extração de minérios nas minas de sua cidade. Seu pai mantinha, paralelamente à profissão de carpinteiro nas minas, uma pequena propriedade de exploração familiar, de onde extraía parte dos alimentos consumidos em casa. Inversamente à sua origem social e econômica, o retrato em questão mostra o jovem Sander iniciando-se na vida burguesa.

Sua inserção em tal modo de vida era condição *sine qua non* para que ele se tornasse fotógrafo profissional, especialmente um retratista, profissão cujo sucesso dependia de sua aceitação pela clientela burguesa. Adquirir o *habitus* burguês, e principalmente mostrar-se como tal, foi o que de mais importante Sander assimilou na sua condição de aprendiz de fotógrafo no estúdio de Georg Jung¹¹.

¹⁰ A economia de Herdorf, localizada na região de Siegerland, sudoeste da Alemanha, dependia da extração de minérios. Sua aparência, segundo Susanne Lange (1999), lembrava mais um burgo industrial do que uma comunidade rural. Carregava uma forte marca da migração de pessoas – vindas de outras regiões da Alemanha e também de outros países – atraídas pelas possibilidades de trabalho temporário nas minas e usinas da região. O quadro vivido em Herdorf é um reflexo do que se passava no resto do país. O crescimento populacional – de 41 milhões de habitantes em 1871, a 49 milhões em 1890, e a 67 milhões em 1914 – e o forte impulso industrial promoveram um rápido processo de urbanização na Alemanha: em 1910, 2/3 da população vivia nas cidades, enquanto que em 1841 esse número era de 1/3 (ALMEIDA, 1987, p.9).

¹¹ August Sander inicia sua carreira como aprendiz no *atelier* fotográfico de Georg Jung no mesmo período em que fazia o serviço militar na cidade de Trier (1897-1899). Tratava-se de um estúdio tradicional que gozava de prestígio devido à competência profissional e ao trato dado a sua grande clientela (WIEGAND, 2002). Sander aprende com Jung a técnica fotográfica em profundidade, estratégias de venda, a recepcionar e tratar adequadamente o público, a posicionar e dirigir seus modelos frente à câmera, a montar e modular a iluminação de forma equilibrada, evitando grandes contrastes de sombra e luz, a organizar o estúdio, e, ainda, a processar todo o material fotográfico: revelar as chapas de negativo, copiar as imagens, retocar as cópias e outros tipos de acabamentos, até emoldurar as imagens. Ou seja, Sander adquiriu ali toda a base necessária para se tornar um

Assim como a nova classe média formada a partir da unificação do país, a qual se beneficiava do acentuado processo de industrialização, cientificização e urbanização – apesar do ambiente hostil aos padrões da civilização européia por parte dos *mandarins* alemães (RINGER, 2000), especialmente os mais conservadores, que os recusavam em razão do pragmatismo que afastaria os alemães dos valores culturais, de uma consciência geral e de uma alma alemã –, Sander também assimilava feições do ideal-tipo da burguesia fruto da civilização industrial. A profissão de fotógrafo era um possível caminho para a ascensão econômica e social, uma vez que o aprendizado da técnica era exercido na condição de aprendiz nos estúdios e, em grau bastante elevado, no âmbito do autodidatismo, pois a fotografia naquele período estava fora das escolas de arte. Foi por meio da fotografia que Sander passou da condição de operário pobre à condição de burguês da nova classe média alemã.

I.2. O auto-retrato como mecanismo de distinção

Após o período de aprendizagem no estúdio de Jung, Sander parte para uma viagem de três anos, trabalhando como assistente em estúdios fotográficos nas cidades de Magdeburg, Halle, Leipzig, Berlim e Dresde. Ainda em Dresde, Sander frequenta aulas como ouvinte nos cursos da Academia Real de Belas Artes e da Academia de Artes Decorativas. Poucos anos mais tarde, Sander passaria a se apresentar como fotógrafo e pintor, a ponto de imprimir no verso de seus *cartes-de-visite* a frase “Atelier de arte para fotografia e pintura modernas” [figura 08]. Em todos os estúdios que viria a ter, Sander expunha quadros feitos por ele, uma cópia de um auto-retrato de Rembrandt, entre outros tipos de obras de arte e de antiguidades.

A meu ver, a pintura exerceu força determinante em vários aspectos do desenvolvimento de sua fotografia e de sua vida social. Seu interesse pela arte mostra sua adesão à cultura burguesa. Sander fez questão de marcar o gosto pela pintura e o hábito de pintar com um auto-retrato realizado em 1905, no qual ele aparece pintando¹² em seu estúdio repleto de objetos de arte e de antiguidades [figura 06].

Outros auto-retratos evidenciam sua adesão ao *habitus* burguês. Em um deles [figura 07], realizado em 1906, Sander aparece fotografado em pé, meio de lado, a partir dos joelhos,

fotógrafo profissional nos moldes tradicionais dessa profissão, especialmente no que diz respeito à realização de retratos, que representavam a maior demanda de trabalho.

¹² O quadro de uma paisagem que ele se mostra pintando nesta fotografia foi exposto na parede de seu estúdio em Linz (WIEGAND, 2002).

e com as mãos colocadas nos bolsos da calça. Ele se apresenta elegantemente vestido com detalhes que evidenciam seu requinte: uma bela gravata, correntes no bolso do colete e um belo chapéu. A cena sugere um ambiente quase à meia luz: a iluminação suave de baixa intensidade vinda do alto de seu lado esquerdo atenua as áreas mais claras, sem, entretanto, gerar perdas significativas de informações nas áreas de baixas luzes, reduzindo, assim, o contraste da cena, amenizando as passagens de tons, e gerando um *dégradé* em toda a imagem. A ambientação minuciosamente elaborada denota uma preocupação de Sander em explorar novos terrenos no âmbito da estética e da representação do sujeito, diferentes daqueles empregados nos antigos *cartes-de-visite*.

No plano da aparência, o modo de representação de classe está mais sofisticado, graças à sua ascensão econômica, que lhe permite adquirir indumentária mais refinada – portanto, mais custosa –, e que o mostra como portador do bom gosto burguês. O cenário também muda: ele faz uso de um fundo neutro e o espaço é despojado de qualquer tipo de ornamento e acessório.

Do ponto de vista estético, as mudanças também são muito significativas: o modo como a luz está sendo trabalhada difere da luz padronizada do *carte-de-visite*; a sombra que escurece o lado direito de August Sander empurra o olhar para a região mais iluminada, onde se pode notar com clareza os detalhes da indumentária, a força do olhar, o trato com a aparência; a ligeira inclinação da câmera muda a forma de percepção da imagem do indivíduo, sugerindo uma leitura de sua psicologia. A *forma* do próprio *carte-de-visite* também está sendo alterada, no sentido de abrir mão de um caráter mais descritivo em favor de uma leitura mais interpretativa do sujeito; já no que diz respeito à veiculação de um ideal-tipo burguês, parece não haver mudança.

A mais importante novidade neste modo de representação é a tentativa de estampar nos retratos aspectos biográfico e psicológico do sujeito. De fato, nesta imagem Sander modula a luz e explora a pose e a feição de seu rosto visando marcar certo pertencimento de classe e um clima de sobriedade do ambiente e do sujeito.

Nesta fase Sander começa a esboçar algumas mudanças que mais tarde se tornariam estaria na base de seu futuro projeto. Em 1906, cinco anos após o início de sua carreira como fotógrafo profissional, Sander realiza uma exposição com cem retratos copiados por meio de processos fotoquímicos sofisticados (goma bicromatada, óleo-bromuro, uso de pigmentos) no *Linzer Landhaus-Pavillon*. Essa exposição atraiu a atenção dos críticos de arte do jornal

Linzer Tagespost, ressaltando a fotografia de August Sander no seio do processo de renovação pelo qual passava a fotografia na primeira década do século XX:

A renovação artística que se exprime na pintura ocorre igualmente na obra fotográfica, e a penetração de uma parte do público [nessa renovação] se afasta do estereótipo. A exposição [...] proposta pelo Senhor Sander, fotógrafo, é prova disto. [...] A autenticidade das atitudes, a abstenção de pose, a pertinência dos grupos, a justa percepção da pessoa e a qualidade excelente de execução são os traços que sobressaem dessas imagens. A rigidez da foto de estúdio desapareceu, a insignificância do retoque não tem mais espaço, não é mais o lado liso dos retratos que importa, mas a expressividade da fotografia (apud LANGE; HEITING, 1999, p.171, tradução nossa).

Embora tenha aprendido técnicas aperfeiçoadas de retoques e de tiragens sofisticadas de cópias para embelezar os retratos de sua clientela, Sander começa a esboçar uma preocupação maior em extrair da aparência de seus modelos características de suas biografias. As marcas da vida estampadas no rosto das pessoas passam a ser valorizadas e tratadas por ele com dignidade, como ele próprio sugeria em um de seus anúncios:

Peço a vocês que quando olharem meus trabalhos tenham em conta o fato de que, contrariamente àquilo que se faz em geral, eu me esforço em conservar no rosto os traços característicos que as disposições naturais, a vida e o tempo lhe imprimem, isto resulta em retratos precisos, expressivos e característicos que estão em perfeito acordo com o ser profundo da pessoa fotografada (apud LANGE; HEITING, 1999, p.171, tradução nossa).

Parece, assim, que já no ano de 1906 Sander passou a abrir mão de retoques nos rostos dos fotografados com o fim de esconder as marcas do tempo, como era costume se fazer no retrato comercial. Talvez isso tenha sido um primeiro indício de distinção de Sander em relação aos demais fotógrafos ao marcar um estilo próprio em suas fotografias, fato este ressaltado pelos críticos de arte do jornal *Linzer Tagespost*.

Não tenho como averiguar se houve ou não qualquer tipo de retoque na imagem por não ter como acessar a fotografia original, uma vez que esta pesquisa está sendo realizada a partir da bibliografia disponível. Não obstante, para alguém desavisado sobre sua história de vida, essa fotografia não representa sua real trajetória; ao contrário, sua imagem aparenta apenas sua realidade atual, e nem mesmo seus traços fisionômicos (ausência de rugas, bigode e barba bem aparados) remetem à origem operária nas minas de Herdorf. Por outro lado, o cenário à meia luz, o olhar sério e o rosto levemente posicionado para cima e para a direita do eixo da objetiva, imprimem em sua fisionomia um aspecto de sobriedade; a câmera,

ligeiramente inclinada de baixo para cima, aparenta segurança de si mesmo como figura socialmente bem estabelecida e como profissional, pois se trata de um *carte-de-visite*, com finalidade de divulgação, que tem estampado na parte inferior a representação de uma medalha adquirida em 1903.

Aliás, as premiações funcionavam como importantes meios de diferenciação comercial no mercado alemão de retrato fotográfico. Conforme sugere Thomas Wiegand (2002), Sander era apenas mais um fotógrafo competente entre outros muitos, o que provavelmente tornava difícil reconhecer uma fotografia sua ao lado de outras imagens feitas por terceiros. Nesse sentido, ele não escapava da uniformização do retrato, mesmo explorando o lado artístico – do qual falaremos mais adiante –, já que não havia um estilo próprio demarcado em suas imagens que o distinguisse dos demais.

O reconhecimento era algo almejado por todos os fotógrafos, e a forma de alcançá-lo se dava especialmente por meio da participação em exposições e concursos

nacionais e internacionais, [que] ofereciam a possibilidade de obter sucesso ultrapassando o quadro regional: desta maneira, podia-se testar seu próprio valor e fazer valer suas pretensões. Em caso de recompensa, o ingresso no patamar superior [dos fotógrafos] era facilitado [...] (WIEGAND, 2002, p.57, tradução nossa).

Dito de outro modo, a premiação, ou qualquer menção honrosa em um desses eventos, seria um elemento de distinção transformado em propaganda em favor próprio; essa distinção se dava pelos méritos alcançados, e não pelo estilo fotográfico individual, o qual, por sua vez, parece despontar em 1906, como vimos há pouco.

Sander soube tirar proveito disso. A partir de 1903, com 27 anos de idade, ele ganha notoriedade fora do seu quadro de clientes; seus trabalhos são expostos em exposições nacionais e internacionais, arrebatando vários prêmios, dentre eles, o diploma de honra, a cruz de honra e a medalha de ouro na “Exposição Internacional de Artes Decorativas do *Grand Palais des Champs-Élysées*”, em Paris, no ano de 1904. Tais conquistas apareciam no cabeçalho de seus papéis de carta, cartões de visita e anúncios de jornais [figuras 08 e 09], com a finalidade de atestar sua competência e distinção em relação aos demais.

É importante salientar que essas alterações no modo de fotografar de Sander não representam de fato nenhuma revolução encabeçada por ele. O sentido delas deve ser entendido no âmbito da concorrência comercial entre os fotógrafos retratistas que visavam lograr formas de distinção de seus trabalhos. Além disso, outras experiências anteriores à de

Sander já exploravam novas formas de representação do indivíduo, com especial destaque para o célebre fotógrafo francês Félix Nadar – Sander conhecia sua obra –, que dizia fazer um retrato psicológico, buscando identificar o indivíduo pelo seu espírito. Ele retratava personalidades da pintura, da música, da literatura etc. combinando os efeitos da luz com a fisionomia e com a personalidade do modelo. O auto-retrato de Sander se assemelha bastante ao tratamento visual dos retratos feitos por Nadar.

O tratamento estético dado ao auto-retrato em questão parece estar relacionado também a certas referências da arte pictórica, mais precisamente de Rembrandt – lembrando que Sander possuía uma cópia de um auto-retrato deste pintor em seu estúdio –, como se pode notar em alguns de seus auto-retratos [figuras 10 e 11]: ambiente à meia-luz, fundo neutro, passagem em *dégradé* do claro para o escuro, e a intenção de marcar certa psicologia em sua feição. Em seu auto-retrato, Sander parece ter assumido qualidades visuais impressas nos auto-retratos de Rembrandt, e, talvez, a vontade de explorar a personalidade do modelo, como fizeram Rembrandt, Goya, David e Rafael.

O significativo disso é a transferência estética e da vontade de representação da personalidade da pintura para a fotografia. Sander conhecia bem os dois meios, como também conhecia a fotografia *pictorialista*¹³ da qual ele – e seus concorrentes fotógrafos – se apropriou de experimentos técnicos e estéticos, visando diferenciar-se da produção dos demais.

Após o período de aprendizado com Georg Jung, a carreira profissional de Sander começou a se firmar por volta de 1901, na cidade de Linz, onde viveu por quase dez anos. Sander foi trabalhar como *primeiro operador* no *atelier* fotográfico *Greif*, do qual se tornaria sócio e, mais tarde, único dono: *Atelier Fotográfico de Primeira Ordem August Sander*. Seu estúdio foi comercialmente bem sucedido em razão da ampliação de oferta de possibilidades de retratos: ele passa a fotografar também nas casas de seus clientes, e oferece retratos com

¹³ O advento do *pictorialismo* se deu em meados do século XIX, tendo como principais agentes fotógrafos e artistas fotógrafos franceses e ingleses, engajados ou não em sociedades fotográficas. Inspirados na pintura, os pictorialistas procuravam firmar a fotografia como uma forma de arte; recusavam o papel social atribuído a ela de instrumento meramente científico, e condenavam sua banalização comercial desencadeada pela febre do retrato. Ao mesmo tempo, propunha-se que a fotografia deveria ser uma maneira de o artista expressar suas impressões sobre a realidade, apropriando-se de técnicas e princípios estéticos provenientes da pintura. Entre os pictorialistas, havia uma dicotomia entre os termos *fotografia pictorialista* e *fotografia naturalista*, sendo o primeiro relativo aos fotógrafos que defendiam qualquer manipulação fotográfica, aproximando-a ao máximo da pintura, e os naturalistas aqueles que defendiam a imagem direta e sem manipulação. Tal dicotomia nunca foi clara, e o uso desses termos depende da óptica do pesquisador: há aqueles que fazem essa separação, e outros que não a consideram. Em certos casos, o naturalismo é tomado apenas como uma dissidência interna do pictorialismo, pois tanto pictorialistas quanto naturalistas tratavam a fotografia como uma arte pictórica.

tratamento especial, realizando cópias de luxo a partir de processos de impressão fotoquímicos que rendiam um aspecto mais artístico (como menor gama tonal, menor nitidez da imagem, uso de papéis diferenciados para a cópia fotográfica etc.), acabamento e apresentação mais luxuosa dos retratos.

Isso corresponde a uma tendência proveniente da fotografia *pictorialista*. Os experimentos técnicos e estéticos pictorialistas atraíram os fotógrafos retratistas do início do século XX na Alemanha. Era uma forma de ampliar a clientela e de oferecer trabalhos mais caros e sofisticados a um público também mais sofisticado. Entretanto, o trabalho corriqueiro, inclusive os retratos mais correntes, continuava a ser a base econômica daqueles fotógrafos, uma vez que, como propõe Willi Warstat, “no início do século XX, as condições econômicas para o desenvolvimento de um *artesanato artístico* independente em fotografia não estavam suficientemente reunidas” (apud WIEGAND, 2002, p. 55, tradução e grifos nossos).

A expressão *artesanato artístico* sugere que entre os fotógrafos alemães daquela época não havia uma intenção em se fazer uma arte fotográfica, mas sim um artesanato fotográfico diferenciado do retrato corriqueiro. A arte dos retratos para os pictorialistas do século XIX implicava o abandono da precisão e da nitidez das imagens, que acentuavam o caráter de veracidade, para explorar a subjetividade alcançada por meio de técnicas de impressão fotográfica artesanais, as quais, por sua vez, possibilitavam certa similaridade com os efeitos alcançados pelos grandes mestres da pintura. A motivação destes era tornar a fotografia uma arte. No caso alemão do início do século XX, tais efeitos artísticos nos retratos eram percebidos como valor agregado, no sentido comercial do termo, o que reforça, portanto, o caráter de artesanato de seus trabalhos comerciais.

O auto-retrato de Sander não se enquadra na categoria de artesanato artístico, mas, por outro lado, suas inovações seguem a mesma motivação: por mais subjetividade que ele possa sugerir em relação ao retratado, e apesar de suas mudanças técnicas e estéticas, ele representa uma tentativa de diferenciação comercial. Em síntese, esse auto-retrato de Sander pode ser entendido como forma de ele se distinguir social e comercialmente.

I.3. *Família Sander*: o auto-retrato da tradição familiar

Escrever sobre a música é como despejar fontes de água no oceano do mundo, porque é o tom que primeiro faz a música. A música é qualquer coisa de inata e recusa todo conhecimento; ela quer viver e ser vivida.

August Sander

Como vimos, August Sander adotou a pintura como prática paralela à atividade profissional de fotógrafo; ela não apenas lhe serviu profissionalmente como referência pictórica na construção dos retratos, como foi fundamental na construção de sua auto-imagem: Sander soube mobilizar seu interesse pela arte como forma de mostrar sua adesão à cultura burguesa¹⁴. Mas, para além da pintura, o gosto pela música também foi mobilizado em imagem para mostrar sua adesão à cultura erudita. Embora tenha sido explorada em menor escala que a pintura, e mesmo sem ter sido usada comercialmente, como acontecia com boa parte de seus auto-retratos, a prática musical foi tema de alguns auto-retratos de sua família, dentre os quais destaco *Família Sander*, de 1913 [figura 12], realizado em seu estúdio, na sala

¹⁴ Amparando no estudo sobre a sócio-gênese da sociedade alemã de Norbert Elias (1997), vou tentar rapidamente esboçar um perfil da classe burguesa a qual August Sander estava se inserindo ao longo de seu desenvolvimento profissional. Tratava-se de uma burguesia que conjugava nela mesma dois tipos burgueses, a saber, um proveniente da aristocracia decadente que ainda guardava certos códigos de conduta da tradição aristocrata, especialmente a militar, baseada na honra e nas boas maneiras entre os iguais, estes entendido como apenas os membros da nobreza e da aristocracia; outro proveniente das elites das antigas classes médias que até o final do século XIX tinham seu poder restrito apenas ao âmbito do poder econômico nos centros urbanos (empresários, grandes comerciantes, banqueiros), e que a partir de então passaram a ocupar cargos importantes na máquina estatal, inclusive cargos de direção, sem, entretanto abandonar seu status, perspectivas e códigos de conduta que se configuravam em forma de uma *moralidade humanista* considerada válida para todas as pessoas independente de classe ou origem.

Embora os grupos fossem bastante distintos, as mudanças estruturais na sociedade, decorrentes do acelerado processo de industrialização, urbanização e outros aspectos concernentes à modernização do país no início do século XX, e que abatiam a Europa como um todo, gerava também transformações dos códigos de conduta. Norbert Elias diz que a série de movimentos de emancipação que o século presenciava alterava “os equilíbrios de poder entre grupos estabelecidos e grupos marginais das mais diversas espécies” (1997, p.36). Tais movimentos emancipatórios levaram a uma inversão de valor na correlação de forças entre a aristocracia e a classe média dotada de grande mobilidade ascendente, estes últimos ficavam cada vez mais fortes, especialmente na era da República de Weimar, enquanto os outros perdiam poder: nesta fase, apesar da aristocracia manter os cargos nas mais altas patentes militares e diplomáticas, por outro lado seu peso dependia de conseguir se aliar a grupos de classe média. Mesmos os cargos mantidos pela aristocracia na era de Weimar deixariam de existir com a ascensão nazista.

Esta classe média ascendente no poder tornou-se cada vez mais multifacetada na medida em que o processo civilizatório se acelerava, e na medida em que membros das classes menos privilegiadas, especialmente os provenientes do operariado, também ascendiam, em menor grau, a certos níveis de poder do Estado e, em menor medida, do poder econômico. Esse resultado, segundo Elias, foi significativo tanto para a continuidade quanto para a transformação do código de comportamento: apesar do gradiente entre formalidade e informalidade ir se reduzindo no decorrer do desenvolvimento social alemão, regras de conduta tradicionais das elites da antiga classe média e certos valores da aristocracia ainda permaneciam vivos, e em alguns casos, propôs Norbert Elias, como determinados grupos de empresários, chegavam a combinar regras de conduta humanistas com os valores tradicionais aristocráticos. Sander, proveniente de família operária, vai compor esta nova classe média aderindo às regras de conduta dessa burguesia.

destinada à realização dos retratos. A relevância dessa imagem está: 1) na representação que Sander faz de sua família, uma vez que tem como pano de fundo a coesão familiar e sua consolidação como integrante da classe média social e comercialmente bem sucedido; 2) na representação de um ambiente familiar erudito, onde o lazer e a harmonia são intermediados por sessões musicais protagonizadas por August Sander tocando seu alaúde¹⁵; 3) e na sua concepção de família, revelada nos retratos familiares de seus clientes que aparecem em HSXX.

Há quatro aspectos dessa fotografia que merecem atenção: 1) o enquadramento torto, perceptível nas linhas oblíquas da cortina à esquerda e da moldura do quadro pendurado na parede; 2) o alinhamento não paralelo do sofá em relação ao plano do negativo (no interior da câmera fotográfica); 3) o corte dos pés de Sander e de seu filho à direita; 4) e os cortes abruptos do quadro (na figura 03, Sander aparece pintando esse mesmo quadro, coisa que só foi possível perceber a partir de uma observação minuciosa dos detalhes presentes em ambas as fotografias) e do braço do sofá. Em se tratando de um fotógrafo meticuloso e cuidadoso com o aspecto visual da fotografia em si, de alguém que aprendeu o ofício de fotógrafo dentro de parâmetros tradicionais do “bom retrato”, é de se estranhar gafes que comercialmente pesariam contra sua imagem de excelente profissional. No entanto, é possível sugerir – e não mais do que isso – que de fato houve um descuido se pensarmos que essa fotografia tenha sido realizada unicamente como documento familiar e, portanto, sem a intenção de ser exposta publicamente – o que provavelmente aconteceu.

Para um fotógrafo profissional do calibre de Sander, tais descuidos eram inaceitáveis, não só porque suscitariam suspeitas sobre sua capacidade como fotógrafo profissional, mas, sobretudo porque o retrato implica cuidados extremos com a representação do indivíduo. Em se tratando de retrato de família, atividade fotográfica significativa do ponto de vista comercial, o fotógrafo profissional era contratado para sacralizar – com toda a capacidade técnica e a seriedade que o fato exigia – o ato solene da reunião familiar que ficaria para a posteridade, eternizando, assim, “um tempo forte da vida coletiva” (BOURDIEU, 1965, p.40).

Sander deu grande importância à documentação visual de sua família, mas o que pode ser tomado como possível explicação do fato de Sander ter guardado essa imagem, mesmo

¹⁵ Segundo Sylvain Maresca, “Sander era um excelente músico e tocava muito bem o alaúde – em certas fotografias de família, ele não se privava de se representar com este instrumento em mãos que lhe conferia um toque de cultura antiga, em referência explícita à pintura flamenca” (1996, p.22, tradução nossa).

com os descuidos de enquadramento, é sua beleza plástica e o intento bem sucedido de auto-representação da típica família burguesa.

Do ponto de vista da representação familiar, o retrato em questão não foge à representação da tradicional divisão sexual do trabalho no interior do grupo familiar. Na figura de Anna Sander está escancarado o papel da mãe responsável pela prole: ela aparece segurando a filha do casal no colo. A postura de seu corpo, que está entre o curvo e o ereto, seus ombros levemente caídos, sua cabeça um pouco a frente de seu corpo¹⁶, e seu olhar arregalado configuram aparentes timidez e fragilidade correspondentes ao papel de submissão geralmente ocupado pela mulher em relação à posição do homem no âmbito familiar – não estou afirmando com isso que Anna era submissa a Sander; apenas estou propondo uma leitura daquilo que a imagem sugere, mesmo sabendo de todo o seu potencial polissêmico. Aliás, Anna Sander parece ter sido uma mulher muito menos frágil do que a imagem propõe: durante a Primeira Guerra Mundial, para a qual Sander foi convocado a participar como soldado da reserva, retornando apenas em 1918, Anna fotografou os soldados para sustentar a família e manter o estúdio aberto. Ou seja, ela não apenas foi arrimo financeiro da família por um período, como também exerceu temporariamente a profissão de fotógrafa. Por outro lado, a forma como Anna foi outras vezes retratada por Sander não deixa escapar seu papel de mãe. Entre essas fotografias, há o triste retrato *Minha esposa entre a alegria e a tristeza* (III, 14, 16), de 1911, no qual Anna aparece segurando os filhos gêmeos, um em cada braço, sendo que um deles estava morto.

Já na figura de August Sander, estão mobilizados elementos visuais, impressos na postura corporal, que intensificam a força da figura paterna: cabeça e coluna alinhadas e levemente levadas à frente sugerem um movimento, como se ele estivesse de fato tocando seu alaúde. O olhar firme e o posicionamento de seus braços que engrandece os ombros, onde as mãos de seu filho primogênito Erich se encontram apoiadas, corroboram com o imaginário de homem, marido e pai, sustentáculo da família.

Na estrutura formal da imagem está inscrita a posição estratégica que ocupa a figura de Sander como pivô da cena e, em decorrência disso, como elo familiar, a começar pela falta de precisão no paralelismo entre o plano do filme e o sofá: Sander e seu filho Erich estão sentados no lado do sofá mais próximo da câmera, de modo que ambos aparecem um pouco à

¹⁶ O pintor francês Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), em *Escritos sobre a arte*, afirma: “O homem geralmente posiciona a cabeça para trás do corpo e o peito adiante; é uma postura nobre, a verdadeira postura. A não ser em caso de movimento, a cabeça para a frente desonra a figura humana, exprime o abatimento, o cansaço ou a embriaguês” (apud LICHTENSTEIN, 2004, p.113).

frente do restante das pessoas e, conseqüentemente, com mais destaque. Do ponto de vista do observador, Sander está situado junto ao ponto mais relevante da cena, justamente onde, não por um acaso, se intersectam uma linha preta e reta que desce a parede – parecendo a emenda do papel que a reveste – e as mãos de seu filho apoiadas em seu ombro, o que nos leva a imaginar um homem firme, típico chefe de família, responsável por seu bem-estar e segurança.

A leitura da figura de Sander como elo familiar pode ser feita a partir de sua posição em relação à de sua filha, intermediada pela figura geométrica de um losango. A figura de Sander é o ponto chave desse losango: de seu rosto tranqüilo e sereno, sutilmente inclinado à esquerda, parte uma diagonal para o rosto da menina – como se esta estivesse especialmente iluminada graças ao efeito causado pela claridade de sua roupa –, que tem estampado no rosto um gracioso sorriso. O losango se completa com uma linha imaginária que liga a cabeça da menina ao joelho mais adiantado de Sander, de onde parte uma outra linha até o braço mais longo do alaúde, de onde, por fim, segue uma nova linha que acompanha o braço do garoto até o lado menos iluminado do rosto de Sander.

Dessa imaginária figura geométrica sobressai a relevância do alaúde, que parece ter exercido um importante papel de lazer na reunião familiar¹⁷. O centro geométrico da cena é ocupado pelo centro do alaúde e pela mão direita de Sander, credenciando seu tocador como elemento chave do elo familiar: esposa e filha estão conectadas ao filho Erich (à direita) pelo braço do instrumento musical. A reunião familiar é finalizada pelo movimento de sobe-e-desce que contorna as cabeças dos personagens: tal movimento se inicia no garoto à esquerda da imagem – o filho mais novo, Gunther –, lado de onde parte a iluminação que estrutura e ambienta o cenário como um todo, e termina no garoto à direita da cena.

No plano da auto-representação, o alaúde está presente na condição de elemento simbólico que confere a Sander a imagem de homem possuidor de certa erudição: o alaúde é um instrumento musical de origem árabe, típico da Idade Média, que desde sua chega à Europa até o final do século XVIII foi um instrumento bastante apreciado a ponto de Johann Sebastian Bach compor quatro *Súites para alaúde*. Ainda, segundo Wolf Lepenies, “a arte alemã era a música” (1996, p.225) – a música clássica –, fato que o próprio Sander parecia

¹⁷ A relevância do alaúde nos momentos de lazer e reunião da família Sander pode ser também averiguada num outro auto-retrato (1904) de família onde Sander aparece tocando seu instrumento musical e Anna aparece lendo um livro, ambos num ambiente aconchegante iluminado por uma lamparina de mesa.

saber, conforme aparece na epígrafe acima. É razoável pensar, portanto, que o gosto por essa arte poderia lhe credenciar como erudito.

O progresso social e profissional de August Sander se deve, sem dúvida alguma, a seus esforços e a sua paixão pela profissão. Porém, seu casamento em 1902 com Anna Seitenmacher, “filha de um secretário de justiça que ele havia conhecido na cidade de Trier, onde se ocupava de um reconhecido salão de costura” (MARESCA, 1996, p.21, tradução nossa), certamente facilitou seu trânsito nas classes mais abastadas de Trier e de Linz, e favoreceu sua integração no universo cultural burguês. Nesse sentido, *Família Sander* pode ser considerado aqui o auto-retrato que melhor representa o ponto máximo de sua ascensão social ainda na primeira fase de sua carreira de fotógrafo (1901-1910). A família desempenha papel preponderante no trânsito social, é um elemento simbólico que credencia o indivíduo a freqüentar certos círculos. Nesse auto-retrato, Sander, sua esposa e seus filhos se apresentam como uma típica família burguesa que aprecia o bom gosto burguês (nota-se a elegância de suas roupas), que goza de certa erudição, e que vive em um ambiente aparentemente harmonioso.

Miriam Moreira Leite propõe que “o acesso às imagens descartadas do álbum de família pode ser muito mais esclarecedor que os retratos na parede” (2005, p.38). Nesse sentido, a importância dessa imagem, que provavelmente não foi apresentada ao público, é seu potencial esclarecedor; o jogo de poses e trejeitos impressos nas figuras de Anna e de August Sander esboça uma forma de representação familiar tradicional (homem, mulher, filhos com papéis bem definidos) que se repete de modo variado na maioria dos retratos de família que compõem HSXX: um exemplo é o próprio título do segundo porta-fólio do grupo *O camponês, A criança do camponês e a mãe* (I/2) que alude diretamente o papel da mulher no interior das famílias; no porta-fólio *O operário – sua vida e seu trabalho*, do grupo *O artesão*, há os retratos *Família operária*, 1912 (II/10/12), e *Mãe proletária*, 1927 (II/10/13), nos quais as mulheres são apresentadas como mães segurando crianças no colo. Com exceção de dois retratos familiares, *Pastor da cidade e família* (III/15/2), e *Pastor e família* (IV/25/6), em nenhum outro o homem aparece segurando uma criança no colo. Outro exemplo do forma tradicional de Sander perceber e retratar as relações familiares é o retrato *Família burguesa*, 1924 (III/15/3), no qual o homem aparece sentado no braço do sofá, numa posição acima do restante da família, abraçando sua mulher e segurando a mão de um de seus dois filhos que está sentado no colo da mãe. Nesse mesmo porta-fólio dedicado à mulher, há um porta-fólio chamado *A mulher e a criança*. Enfim, em muitos dos retratos de grupos familiares, do campo

e da cidade, que aparecem em HSXX, repete-se um padrão de representação calcado num ideal tradicional de família e da divisão sexual do trabalho no interior do grupo familiar.

Na Alemanha, as relações entre homem e mulher começarão a sofrer mudanças mais significativas – atingindo, especialmente, as instituições familiares – a partir da Revolução Alemã, em 1918. O que muda no modo de representação familiar na obra de Sander nos anos 20 é menos a construção formal que privilegia a tradicional divisão sexual do trabalho no interior das famílias – a não ser os retratos de casais de artistas de vanguarda, como será visto mais adiante –, e mais a abordagem das condições sociais da mulher (dupla jornada de trabalho, participação na vida política, emancipação sexual etc.), tema ao qual ele dedica seu terceiro porta-fólio.

I.4. Entre a tradição e a vanguarda

O esforço feito até aqui foi no sentido de compreender, por meio da leitura de alguns dos auto-retratos de August Sander, de que forma se deu sua formação como fotógrafo profissional durante a primeira fase de sua carreira, sua ascensão social, e os procedimentos de construção do nome no interior do campo fotográfico no âmbito profissional. Foi possível também averiguar a existência de padrões técnicos, estéticos e epistemológicos que se reproduzem em muitos retratos de HSXX, o que nos permitirá contrapô-los à tipologia sugerida por Sander. Essa primeira fase serviu de base para toda a sua produção fotográfica, mas é na segunda que ocorre uma guinada extraordinária em sua forma de pensar e de fazer fotografia, uma tomada de posição radical no que diz respeito à forma e ao tratamento do conteúdo, e que representou uma ruptura com a tradição do retrato fotográfico e uma adesão ao que viria ser chamado de *fotografia moderna* – explicarei este conceito mais adiante.

Por meio da análise de uma fotografia que pode ser considerada um auto-retrato¹⁸ de Sander, intitulada *Fotógrafo*, de 1925 (VI/42/1) [figura 13], daqui em diante será abordada sua ascensão ao circuito dos artistas de vanguarda. A hipótese é que essa imagem, vista ao lado de alguns retratos de artistas de vanguarda que estão no mesmo porta-fólio (*Tipos e personagens da grande cidade*, incluído no grupo VI de *A grande cidade*), revela um contraste entre a forma como ele se auto-representa a partir dos anos 20, quando havia se tornado

¹⁸ August Sander ensinou a fotografia a seus filhos e a sua esposa. Gunther Sander foi seu aprendiz entre maio de 1925 e abril de 1928. Sendo assim, cabe aqui registrar uma dúvida sobre a autoria deste retrato, que poderia ter sido feito por seu filho ou mesmo por sua esposa. Por outro lado, apesar de não haver uma confirmação de autoria, acredita-se ser esta imagem de fato um auto-retrato.

um artista de vanguarda, e a tradicional imagem que se difunde do artista vanguardista e que é por ele geralmente ratificada na prática.

I.4.1. O auto-retrato exato e objetivo

Fotógrafo é um retrato cujo formato nos lembra o tradicional 3x4 comumente destinado a documentos de identificação. Creio que esse retrato foi mesmo concebido com tal finalidade, pois, não por acaso, Sander chegou a usá-lo numa carteira de identificação de fotógrafo.

Como num tradicional retrato fisionômico, o fundo claro, a iluminação muito bem equilibrada e quase uniforme, o quadro fechado no peito e nos antebraços, e a boa definição da imagem, fundamental no detalhamento dos traços do modelo, destacam bem a fisionomia do retratado. Da estética, essa fotografia não trás nada de novo; ela apenas se enquadra naquilo que Sander virá a chamar de fotografia exata.

Esse conceito – que será aprofundado no capítulo seguinte – propõe que a exatidão da imagem possibilita um profundo estudo de cada vestígio contido dentro de uma fotografia, revelando aspectos históricos, sociais e culturais. A exatidão seria alcançada pela astúcia do fotógrafo, pelo desempenho do aparato técnico, e por tomadas convencionais e diretas – sem grandes variações de ângulos –, buscando registrar o máximo de detalhes. A percepção dessa riqueza de informações visuais se realizaria com os inúmeros passeios do olhar sobre a imagem e por meio da análise dos detalhes impressos na fotografia, como ocorre na fotografia de perícia técnica.

Antes de retomarmos a reflexão sobre o auto-retrato de Sander, é preciso fazer um parêntese importante sobre outros dois porta-fólios que também integram o grupo *A grande cidade: Perseguidos* (44) e *Prisioneiros políticos* (44a). O primeiro é composto por retratos de judeus, vítimas da perseguição nazista, que encomendaram fotografias para documentos de identificação de judeus alemães exigidos pelo Estado Nacional-Socialista; o segundo, por prisioneiros políticos no cárcere de Siegburg, onde o filho de Sander, Erich, estudante de filosofia e membro do Partido Comunista, viria morrer em 1944, após dez anos de encarceramento¹⁹. Esses últimos retratos foram realizados pelo próprio Erich, incumbido pela

¹⁹ Os horrores da guerra afetaram Sander diretamente no âmbito pessoal. A autonomia do artista, reivindicada pelos movimentos de vanguarda em relação ao Estado, sofrerá um grave retrocesso no III Reich: o regime nazista organizou a exposição “Arte Degenerada”, com obras modernistas apreendidas de vários museus,

administração presidiária de documentar fotograficamente os prisioneiros (LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2002).

Todos os retratos dos dois porta-fólios foram nomeados com a mesma rubrica que intitula cada porta-fólio. Salvo um auto-retrato de Erich²⁰, todos os demais de ambos os porta-fólios foram realizados com a finalidade de identificação, com a diferença de que as imagens de August Sander não portam tanta objetividade dos sujeitos quanto metade das imagens realizadas por seu filho.

Um retrato destinado à identificação visa o máximo de objetividade, ou melhor, de exatidão, na reprodução do indivíduo, excluindo qualquer aspecto técnico e estético que desvie a atenção da pura fisionomia, e que sugira alguma subjetividade do sujeito. O que se busca é a objetividade na figura, “a tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo” (FABRIS, 2004, p.21)²¹ – mesmo que, na prática, por mais descritiva que possa ser, dificilmente a imagem escapa de uma leitura fisiognômica, de uma tentativa de se adivinhar a personalidade do indivíduo. Apesar, também, de dificilmente alguém na frente de uma câmera fotográfica não tentar uma apresentação específica de si que se deseja veicular.

Dos retratos dos prisioneiros políticos realizados por Erich, cinco deles são altamente descritivos, sendo que quatro seguem os mesmo parâmetros da fotografia judiciária própria da *bertillonage*: dois prisioneiros foram fotografados de frente e de perfil [figuras 14 e 15]. Alphonse Bertillon²², ao explicar em seu texto *La photographie judiciaire* (A fotografia judiciária), de 1890, como se deve fazer um retrato judiciário (*Comment doit-on faire un portrait judiciaire?*), dizia que essa modalidade fotográfica implica o abandono de qualquer

procurando mostrar a deturpação moral, racial, psicológica e física da arte moderna; também promoveu a destruição de muitas obras contrárias aos ideais estéticos nazistas. August Sander perdeu para o nazismo, além de seu filho Erich, o recém publicado livro *ADZ* (Rosto de uma época), primeira versão de *Homens do século XX* publicada em 1929, e os negativos das imagens que o compunham.

As perdas não pararam por aí. Assim que a Segunda Grande Guerra se inicia, Sander e sua família se vêem obrigados a fugir para a pequena cidade de Kuchhausen, na região de Westerwald, em busca de maior segurança, tendo, assim, que abandonar a casa onde viviam em Colônia, onde Sander havia escondido 40 mil negativos. A desgraça se completa com a perda de 30 mil negativos destruídos por um incêndio causado durante um bombardeio em 1944.

²⁰ No bojo destas imagens, há um auto-retrato de Erich (VI/44a/1), o único que difere dos demais na forma e no conteúdo: é uma cena aberta da cela, onde ele aparece sentado junto a uma mesa lendo um livro.

²¹ Nesta passagem, Annateresa Fabris está explicando a idéia de categoria histórica do retrato pictórico proposto por Baudelaire que, segundo a autora, pode ser adotada na análise do retrato fotográfico.

²² O francês Alphonse Bertillon (1853-1914) foi chefe do serviço fotográfico da *Prefecture de Police* de Paris, onde implementou seu método de identificação humana com finalidade judiciária e policial. Esse método, chamado *bertillonage*, é um sistema complexo de identificação que articula um duplo retrato fotográfico do sujeito de frente e de perfil, a uma “ficha sinalética” na qual constam as impressões digitais e onde são assinalados dados antropométricos que consistem na descrição precisa de sinais particulares do indivíduo (nariz, boca, orelhas etc.), constituindo, assim, o princípio do “retrato falado” (DUCROS;FRIZOT, 1987).

consideração estética em favor do aspecto científico e policial que ela deve ter; a imagem deve ser objetiva [figura 16], o mais parecida possível com o sujeito fotografado, de modo que seja possível o fácil reconhecimento do indivíduo (BERTILLON apud DUCROS; FRIZOT, 1987).

Contrariamente ao retrato antropométrico, os retratos dos judeus perseguidos feitos por August Sander mostram uma preocupação estética e, em alguns casos, um cuidado com a pose, visando destacar a classe social, a categoria sócio-profissional ou ainda a psicologia do retratado. Como exemplo, o retrato da mulher idosa [figura 17] (VI/44/11, de aproximadamente 1938), que se mostra pensativa e um tanto apreensiva – talvez essa fosse de fato a intenção de Sander e de sua modelo, devido à grave situação vivida pelos judeus –, é uma imagem que pouco tem da objetividade exigida pela fotografia com finalidade de identificação, uma vez que os traços fisionômicos da retratada não são perceptíveis o bastante para uma fácil e objetiva identificação do sujeito.

De outro modo, a objetividade necessária ao retrato de identificação é de certa maneira alcançada na fotografia VI/44/12 [figura 18], realizada no mesmo período que a fotografia anterior: trata-se de um retrato que muito se assemelha à forma do auto-retrato de Sander, sendo a principal diferença a altíssima resolução de detalhes e de texturas que se vê no rosto do personagem, e os cabelos grisalhos que destacam o modelo do fundo totalmente escuro: são os elementos do corpo que descrevem o sujeito. Um detalhe se faz importante nesse retrato: o encosto da cadeira que, graças a sua altura, evidencia uma elegância inscrita na postura corporal – ereta, porém aparentemente não forçada – construída ao longo da vida. Assim, postura e cuidado com a aparência – cabelo, bigode e cavanhaque bem cuidados, traje escuro – estruturam uma aparente austeridade e sobriedade do retratado, enquanto iluminação, fundo escuro e frontalidade constroem a sobriedade do retrato em si. Mas essa sobriedade não esconde uma aparente tensão presente na fisionomia austera do modelo, a qual se agrava com a tensa expressão facial, com o detalhamento dos traços e com o ombro direito um pouco caído, provocando o esgrouvinhado na roupa.

No auto-retrato de Sander, aspectos de classe não parecem ter sido sua preocupação, nem mesmo a configuração de uma categoria sócio-profissional, a não ser pelo título que ele associa ao tipo fotógrafo – será que essa tipologia visual se encaixaria para a maior parte dos fotógrafos? Parece mesmo que sua fatura visou a identificação. Não obstante, essa imagem não se distancia completamente de aspectos subjetivos: Sander está com o corpo ligeiramente virado para a sua direita, com a cabeça levemente inclinada para o mesmo lado e sutilmente

para baixo, contrapondo-se com a posição dos olhos, levemente voltados para cima, e com o franzimento da testa, de modo que o olhar fique firme em direção à objetiva. O caráter subjetivo da imagem é expresso exatamente no olhar que aparenta estar olhando os olhos de quem a vê e não a objetiva em si, e parece haver uma intenção em estabelecer um diálogo entre alteridades: a dele e a do observador. De qualquer maneira, do ponto de vista da identificação, esse auto-retrato possibilita leituras mais objetivas do que interpretações fisiognômicas.

I.4.2. De artesão a artista de vanguarda

Se *Fotógrafo* se enquadra no conceito de exatidão proposto por Sander graças a sua capacidade de descrição objetiva, o retrato revela com a mesma exatidão um contra-senso entre o comportamento carregado de formalidade com o qual ele, um artista que alcançou o *status* de vanguarda, se auto-representa, e a informalidade do comportamento que geralmente estampa as imagens dos artistas vanguardistas. Mas para que isso fique claro será preciso evocar a história de sua trajetória na segunda fase de sua carreira, buscando identificar as condições que o levaram à vanguarda da fotografia.

A segunda fase da carreira de August Sander se inicia em 1910, quando ele e sua família deixam a cidade de Linz, em razão de uma epidemia de poliomielite que atingiu seu filho Erich, para se instalarem em Colônia. Nesta cidade, um novo *atelier* é montado junto ao seu apartamento. Desconhecido e com dificuldade de se estabelecer economicamente em razão da competitividade local, Sander parte, em busca de novos clientes, como fotógrafo itinerante para o mundo rural de Westerwald, onde foi realizada boa parte dos retratos que mais tarde constituiriam a base do porta-fólio *O camponês*.

Aos poucos, sua clientela se amplia dentro da própria cidade de Colônia, e seu sustento passa também a contar, além de retratos, com fotografias encomendadas de arquitetura e de instalações industriais, e com a venda de cópias fotográficas – paisagens da cidade e do campo, retratos artísticos etc. – para a burguesia local. Em 1914, ele participa de uma exposição, na seção dos fotógrafos profissionais dominada pelo artesanato artístico, organizada pela Corporação dos Fotógrafos de Colônia, da qual viria fazer parte. Praticando o mesmo tipo de fotografia que fazia em Linz, o trabalho profissional de Sander ganha notoriedade em Colônia e seu estúdio avança comercialmente até o início da Primeira Guerra Mundial, para a qual foi convocado a participar como soldado da reserva, retornando apenas

em 1918. Durante esse período, Anna, sua esposa, fotografava soldados para sustentar a família e manter o estúdio aberto.

Seu retorno se dá em um momento de grave crise econômica, política e moral engendrada pela derrota na guerra, pelo desmembramento de algumas regiões – Alsácia-Lorena e Polônia – e pela submissão do país às regras impostas pelo Tratado de Versalhes. Em novembro de 1918, irrompe a revolução desencadeada pela revolta dos marinheiros e pelas greves promovidas pelos conselhos operários, pondo fim ao império germânico e instaurando a República Federal da Alemanha.

Foi uma época de turbulências e de grandes mudanças nas estruturas sociais e políticas do país. De Estado federal presidido por um imperador e com um parlamento restrito a propor leis, a Alemanha passa a ser uma República parlamentarista democrática. As colorações políticas começavam a ficar mais claras e as disputas pelo poder, mais acirradas: grupos radicais de esquerda e de direita atuavam como terroristas, enquanto a social-democracia assumia o comando do governo. As dificuldades econômicas se aprofundavam com a inflação e com a fome, chegando ao ponto de a comida ser racionada para a população e distribuída pelo Estado.

Houve também uma profunda mudança nas relações entre as classes sociais. Já na época da unificação alemã, parte da burguesia ascendente se aproxima da elite imperial e militarista, mas sem gozar dos mesmos privilégios. Com a industrialização tardia, porém rápida, floresce uma forte classe de trabalhadores operários que se organizará em conselhos, uma classe média urbana crescente, o esvaziamento do campo, e o fortalecimento de uma elite proprietária dos meios de produção, do comércio e do sistema financeiro. A instauração da República enfraqueceu a aristocracia imperial – que ainda manteve altos cargos nas forças armadas até a ascensão do nazismo – e a substituiu pela elite industrial, fortalecendo a classe média, que, impulsionada pelo operariado, ascendeu política e socialmente.

Essas mudanças atingem outras instituições sociais. A relação familiar se altera, provocando uma nova relação entre homem e mulher: a mulher vai para a fábrica com dupla jornada (em casa e na indústria) e conquista o direito de participar da vida política. Nas questões trabalhistas, a jornada de trabalho fora reduzida a oito horas diárias, e o direito de organização de convenções coletivas fora reconhecido.

No campo da cultura, intelectuais e artistas (Bertold Brecht, Thomas Mann, Gerhart Hauptmann etc.), motivados por aquilo que entendiam ser uma demonstração de que a *alma*

alemã estava sendo assimilada pelo Estado e pela população, defenderam o engajamento de seu país na Primeira Guerra.

A humilhante derrota na guerra, o advento da revolução e a grave crise social e política instaurada, geram uma crise entre os intelectuais. Com medo de que a *alma alemã* sumisse do espírito das pessoas, os conservadores radicalizavam seu discurso anti-política e anti-civilização. De outra parte, segundo Fritz Ringer, os modernistas – dentre os quais, Max Weber e Thomas Mann – reconheciam a impossibilidade de se reverter totalmente o crescente processo de industrialização e de democratização que a Alemanha estava vivenciando.

Foram suficientemente realistas para suspeitar que ao menos alguns aspectos desagradáveis da civilização moderna estavam tão intimamente ligados às necessidades e mesmo às vantagens da mudança socioeconômica que uma condenação indiscriminada era ao mesmo tempo irresponsável e inútil (RINGER, 2000, p.103-131).

Os requisitos políticos objetivos da Alemanha no pós Primeira Guerra deveriam se sobrepôr às reivindicações subjetivas dos vários grupos de interesse. Assim, os modernistas republicanos abriram mão de sua noção de poder monárquico burocrata para defender uma

democracia parlamentar moderada [como] a única forma de governo que poderia ser forte o bastante, em parte por intermédio de suas raízes populares, para elevar-se acima do choque cada vez mais violento dos interesses econômicos de classe (RINGER, 2000, p.196).

Esses modernistas não eram republicanos de coração; estavam antes sendo guiados pela razão, pensando realisticamente e não com os sentimentos mandarins.

Tornamo-nos democratas porque nos ficou claro que não havia outra maneira de preservar a unidade popular [tão exaltada no início da Primeira Guerra] e, ao mesmo tempo, àqueles valores aristocráticos de nossa história que têm condições de sobreviver. [...] Hoje, a República é a forma de governo que menos nos divide (TROELSCH apud RINGER, 2000, p.192).

Dentro dessa crise, intelectuais e artistas manifestam-se politicamente, uns a favor do governo nas mãos do Partido Social-Democrata – entre eles, Max Weber e Thomas Mann –, outros a favor dos partidos de esquerda e extrema esquerda – Brecht, Fritz Lang, Kurt Weill, John Heartfield, Walter Groupius, George Grosz etc. Em Colônia, ocorre um movimento parecido: os pintores Franz Wilhelm Seiwert e Heinrich Hoeler fundam o grupo de artistas *Progressistas de Colônia*, do qual Sander se aproximará.

A fotografia alemã também responde à ebulição cultural, e, de forma geral, começa a passar por uma grande transformação: agentes importantes do campo fotográfico rompem com o costumeiro uso comercial e meramente científico que se fazia da fotografia, assumindo-a, no discurso e na prática, como uma forma de arte autônoma. Fotógrafos como László Moholy-Nagy (Nova Visão e Bauhaus), Raoul Hausmann e John Heartfield (Dadaísmo), Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt (Nova Objetividade), Franz Roh (Nova Fotografia), entre tantos outros, desempenharam papéis importantíssimos no debate sobre a função social da fotografia. August Sander, muito próximo dos Progressistas de Colônia, compõe esse leque de atores que vão consolidar a *fotografia moderna*.

De maneira bem simplificada, a *fotografia moderna* representou a busca pela autonomia da fotografia através da exploração de suas características intrínsecas e não mais as da pintura [fase do *pictorialismo*], fundando a arte fotográfica sobre novas bases estéticas. Reivindicava-se o reconhecimento das propriedades técnicas da fotografia como sua verdadeira característica e único meio de se alcançar novas possibilidades estéticas, o que se pode ler nas palavras de László Moholy-Nagy²³, em seu texto *Do pigmento à luz* (1936):

Todas as interpretações da fotografia foram até agora influenciadas por conceitos estético-filosóficos circunscritos à pintura. Estes se consideraram durante muito tempo igualmente aplicáveis à prática fotográfica. Até agora a fotografia permaneceu sob uma dependência bastante rígida das formas tradicionais da pintura, e igualmente a esta passou por etapas sucessivas dos vários *ismos* da arte, apesar de que de forma alguma isto supôs alguma vantagem para ela.

[...] não se pode afirmar abertamente que não importa se a fotografia produz arte ou não. Suas próprias leis fundamentais, e não as opiniões dos críticos de arte, proverão a única medida válida para seu futuro (apud FONTCUBERTA, 2003, p.194).

Muitas experiências, como os fotogramas – fotografias feitas sem câmera, explorando diferentes *formas* abstratas com diferentes tonalidades de branco, preto e cinza, criadas por meio de um jogo de luz e sombra gerado a partir da disposição de objetos iluminados sobre papéis fotográficos –, fotocolagens e fotomontagens, eliminavam o código perspéctico das fotografias convencionais. A busca por novos planos e ângulos de visão e a exploração de imagens verticais e oblíquas ampliaram as possibilidades estéticas, como também

²³ László Moholy-Nagy, húngaro de origem, foi fotógrafo, artista gráfico e professor da Bauhaus. Dos muitos nomes importantes que despontaram na fotografia alemã de sua geração, ele foi um dos atores mais atuantes e proeminentes da fotografia moderna mundial, uma vez que suas teorias – em 1929, publicou o importante livro *Malerei, Fotografie, Film* (Pintura, Fotografia, Filme) – e seus experimentos estéticos – foi inventor da técnica do fotograma – no campo da fotografia repercutiram no mundo todo.

viabilizaram o achatamento da perspectiva a partir de tomadas de ângulos de cima, como nas fotografias aéreas, motivadas pelo experimento da pura forma do objeto e da fotografia em si: eles “nos fazem ‘sentir’ a estrutura interior de uma coisa [...]”, afirma Franz Roh²⁴ (apud FRIZOT;HAUS, 1995, p.459; tradução nossa). Com isso, abriu-se espaço para novas abordagens da realidade, e deu-se vazão à imagem do banal, do sem sentido, na medida em que, por meio da câmera fotográfica, o fotógrafo passou a dar conta de formas desenhadas pelas sombras, pelo registro de objetos que isoladamente não faziam sentido, de cenas cotidianas banais que isoladamente ficavam desprovidas de sentido, mas que justapostas em série ganhavam outra dimensão: ambas as possibilidades eram válidas. O advento da fotografia em série – a fotografia documental da qual Sander é um dos precursores – é tomado como “o gênero que representa por excelência o conceito fundamental da fotografia” (apud FRIZOT; HAUS, 1995, p.460; tradução nossa), uma vez que esta promove o registro dos movimentos da vida cotidiana.

Percebida como o meio técnico de criação, de registro da realidade e de informação mais acessível e mais difundido, a fotografia era considerada a linguagem que melhor se adequava ao mundo moderno contemporâneo. As fotografias científicas, as imagens mal sucedidas, a fotografia publicitária, enfim, toda espécie de fotografia deveria ser apreendida pelos fotógrafos *diletantes*, verdadeiros *amadores* que praticam a arte fotográfica por ela mesma – desprovidos de qualquer motivação profissional, comercial ou científica –, objetivando novas formas de expressão.

A busca pela autonomização da fotografia – e também da gestão do campo fotográfico²⁵ – em relação à arte foi uma espécie de movimento coletivo que extrapolou a

²⁴ Franz Roh (1890-1965) foi historiador da arte, artista e adepto – na teoria e na prática – da nova fotografia. Em 1929, Roh e Jan Tschichold apresentaram, na exposição *Film und Foto – FIFO*, o livro *Foto auge* (Foto olho) sobre a fotografia contemporânea. Sobre sua prática fotográfica, entre muitos experimentos que realizou, ele explorou imagens em negativo como um outro tipo de *fotorealidade* – além da imagem diretamente captada pela câmera – capaz de abordar a realidade sob uma outra chave de compreensão. Produziu também uma série de fotomontagens, modalidade fotográfica da qual, em sua concepção, “subjace a necessidade da profunda fantasia humana” (ROH in FONTCUBERTA, 2003, p.156). As fotomontagens mereceram atenção especial de sua parte no livro de 1925 *Nachexpressionismus – Magischer Realismus* (Pós-Expressionismo – realismo mágico), em que a fotomontagem é exposta como, segundo Olivier Lugon (1997, p.219), “uma das formas maiores deste retorno moderno ao realismo [pós-expressionista, da Nova Objetividade]. De fato, somente ela [a fotomontagem] aliará os dois aspectos fundamentais da modernidade: a absoluta objetividade de uma parte (ela é composta a partir de elementos diretamente registrados da realidade), e a fragmentação de outra parte (ela as reúne sem as harmonizar). Portanto, ela permitiria fundir as duas grandes tendências da arte contemporânea: a extrema sobriedade e o fantástico, o puro decalque da realidade e a total liberdade de composição.”

²⁵ Um dos desdobramentos da presente pesquisa é o estudo que venho fazendo a respeito da constituição do campo fotográfico. Iniciado na Inglaterra e na França com o advento do pictorialismo em meados do século XIX, passando por um momento de transição deste para a chamada fotografia moderna - com a formação do influente grupo estadunidense *Photo-Secession* em 1903 -, o campo fotográfico teria alcançado contornos um pouco mais

Alemanha. Ela foi regida por fotógrafos e grupos de fotógrafos de várias partes do mundo que, através de sua militância na fotografia, fizeram a transição do pictorialismo para a fotografia moderna: o grupo *Photo-secession* nos EUA, com seus principais membros – Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn e, especialmente, Paul Strand, que aprofundou a idéia de *straight photography* (fotografia direta ou fotografia pura); a fotografia documental de Walker Evans, Dorothea Lange e os fotógrafos do *Farm Security Administration* (FSA); o grupo *f64*, nos EUA, com destaque para Edward Weston e Ansel Adams; na URSS, o fotógrafo construtivista Alexander Rodtchenko; e, na França, Eugène Atget, Brassai, Jacques-Henri Lartigue, André Kertész, Henri-Cartier Bresson; Robert Capa. Todos esses personagens, entre inúmeros outros, foram portadores de mudanças na forma de se pensar e praticar a fotografia, e também na forma de se pensar o papel da fotografia na sociedade, tornando-a, em muitos casos, um instrumento de interlocução do artista com a realidade social.

A fotografia moderna iniciou-se, portanto, por volta dos anos de 1910, e se consolidou no período do entre-guerras, momento em que a fotografia de August Sander muda de rumo: no auge de sua maturidade profissional, ele inicia uma profunda reflexão sobre seus retratos, atribuindo-lhes outro significado dentro de um projeto maior. É o momento também de transformações na arte (fim do Expressionismo, afirmação do Dadaísmo, da Nova Objetividade etc.) tocadas pelos artistas vanguardistas, dentre os quais estão os jovens Progressistas de Colônia.

A proximidade de Sander com os Progressistas de Colônia teve três efeitos, a saber: 1) apesar de manter seu trabalho profissional, ele passa a pensar toda sua produção fotográfica como um diletante, como um amante da fotografia que a toma em suas mãos como um trabalho autoral. Seus retratos tornam-se parte de seu projeto documental sobre os homens do século XX, e ele os justapõe em séries, seguindo todo um critério de classificação; 2) fato este que o coloca na condição de vanguarda fotográfica em razão do pioneirismo, não apenas de sua empreitada HSXX, mas principalmente pela inovação que ela pressupunha: ele protagoniza, juntamente com outros fotógrafos contemporâneos, o início da fotografia

definidos na Alemanha na era da República de Weimar. Os debates, experimentos e teorias surgidos na era da *Nova Visão*, da *Nova Objetividade* e da *Nova Fotografia* são fatos que apontam para um momento de maior autonomia, mas não completa, da fotografia em relação às outras formas de arte. É também o período em que o surgimento e diferenciação de novos gêneros fotográficos relacionados ao uso aplicado da fotografia (fotojornalismo, fotografia editorial, fotografia publicitária, fotografia científica), e a relação explícita do campo fotográfico com o campo político – as fotomontagens agressivas de John Hartfield em relação ao nazismo são bons exemplos disso - contribuem para a unificação do mesmo. Trata-se, no entanto, de um processo ainda em gestação e que carece de um estudo mais aprofundado.

documental, com a diferença de que seu trabalho se organiza com retratos e, com isso, coloca em discussão o próprio papel do retrato fotográfico. Conseqüentemente, 3) Sander alcança notoriedade, consagrando-se como um dos mais importantes fotógrafos da história da fotografia. Visto que sua proximidade com os artistas de Colônia será tratada no capítulo seguinte, abordarei aqui apenas o segundo e o terceiro pontos.

A começar por este último, a fotografia documental, gênero no qual se enquadra HSXX, é *forma* em si. O surgimento da fotografia em série, nos anos de 1920, pode ser entendido como o ápice da fotografia, uma vez que traz à tona a discussão sobre verdade e verossimilhança, sobre realismo e ficção na obra fotográfica. Desde o início, à forma documental foi atrelada a idéia de representação verdadeira da realidade, pelo fato de a temática predominante tratar das questões sociais. Sander abordou a complexidade da sociedade alemã tentando construir um ideal-tipo de sociedade do século XX; no mesmo período, Walker Evans (EUA) documentou homens e mulheres no dia-a-dia do metrô de New York. O caráter documental de HSXX será discutido no capítulo seguinte.

Foi essa mudança na *forma* que elevou Sander ao panteão dos grandes fotógrafos da história. Seus postulados técnicos, estéticos e epistemológicos mobilizados em HSXX o colocaram na condição de vanguarda e no círculo dos artistas e fotógrafos vanguardistas: ele se torna amigo de uma série deles, freqüenta suas casas e reuniões, e entra no mercado de troca simbólica onde a mercadoria são as próprias obras dos artistas. Uma das paredes do estúdio de Sander estava decorada com o *Mural para o fotógrafo*, 1925 (ROTH, 2008, p.28), presente de seu amigo progressista Franz Wilhelm Seiwert que realizou a obra em homenagem a Sander e ao sentido do trabalho deste – voltarei a este assunto no capítulo seguinte. Trata-se da representação do trabalho do fotógrafo em seu estúdio. Em outra parede de seu estúdio, havia uma pintura em forma de mural de Franz Maria Jansen, de 1936 (SANDER, G, 1995, p.16).

Sua empreitada foi positivamente respaldada no meio artístico e intelectual. Em 1927, acontece a primeira apresentação pública de HSXX, em uma exposição no Kunstverein de Colônia. A recepção foi muito positiva, mas se restringiu ao plano local. Em 1929, Sander publica *Antlitz der zeit* (Rostos de uma época), uma versão resumida de HSXX, contendo 60 retratos organizados conforme critérios de classificação elaborados pelo próprio fotógrafo. Segundo Olivier Lugon (2001), essa publicação, realizada pelo editor Kurt Wolff, foi concebida como uma estratégia publicitária que, em caso de sucesso, prepararia o terreno para a publicação completa de HSXX. Na ocasião do lançamento de Sander, Wolff divulgou uma

placa publicitária anunciando a futura publicação de uma versão ainda mais completa, intitulada *Homens do século XX* (LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2002). No entanto, as vendas foram muito ruins, provavelmente em razão do *boom* de publicações fotográficas que gerou um desgaste para a fotografia. Tal explosão fotográfica foi motivo de muita discussão nos meios especializados, e um exemplo dela é a crítica realizada pelo historiador da arte Wilhelm Hausenstein em seu artigo *Inflação fotográfica?*, de 1930 (LUGON, 1997), ao “exagero” de aparições de publicações e exposições que apresentavam toda sorte de experimentação fotográfica. Embora Sander jamais tenha abandonado seu projeto, ao qual dedicou o resto de sua vida, HSXX não seria publicada senão 16 anos após sua morte.

Por outro lado, a recepção de *Antlitz der zeit* (doravante ADZ) foi bastante positiva. Após a publicação de seu livro, Sander participou de algumas exposições dentro e fora da Alemanha, inclusive a Exposição Internacional de Arte Socialista no Stedelijk de Amsterdam. Sua fotografia também fez sucesso entre intelectuais como Alfred Döblin²⁶, que prefaciou seu livro ADZ sem jamais ter conhecido Sander pessoalmente (MARESCA, 1996), e Walter Benjamin, que em 1931 publicou o artigo *Pequena história da fotografia*, no qual Sander é comentado e contemplado com a publicação de duas de suas fotografias.

O próprio Kurt Wolf exemplifica o prestígio alcançado por August Sander. Wolf era proprietário de um grupo editorial, do qual o selo Transmare publicava obras de arte de artistas de vanguarda, como por exemplo o polêmico *O mundo é belo* de Albert Renger-Patzsch, até então a única publicação da seção *Fotografia* (LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2002). ADZ seria, dessa forma, a segunda publicação fotográfica empreitada por Wolf.

O segundo efeito diz respeito a sua condição de artista de vanguarda. Mais precisamente, quero propor aqui que a imagem que Sander faz de si condiz com um código de comportamento de convívio social e de expressão de sentimentos diferente (ELIAS, 1997) daquele vivido por boa parte de seus amigos e colegas artistas vanguardistas como Raoul Hausmann, Franz Wilhelm Seiwert etc. Os auto-retratos de Sander e outros retratos feitos dele apresentam a imagem de alguém que vive dentro de um quadro de conduta com relativa *formalidade*, enquanto as imagens que o próprio Sander faz de alguns de seus companheiros – e isso se expressa também nos títulos – mostram um quadro com um grau de *informalidade* de

²⁶ Alfred Döblin (1878 – 1957) foi médico neurologista e importante romancista alemão. Sua obra mais conhecida é *Berlin Alexanderplatz*, que, depois de publicada em 1929, lhe rendeu grande notoriedade na Alemanha. Foi colaborador da revista expressionista *Der Sturm* (A tempestade), onde publicou seus primeiros romances e uma série de artigos relacionados à arte, ao teatro e à política.

conduta relativamente alto, que ganha respaldo exatamente em círculos sociais restritos abertos à informalidade.

Para Norbert Elias, a estrutura do gradiente de formalidade e informalidade numa dada sociedade “muda no decorrer do desenvolvimento de um Estado-sociedade. O seu desenvolvimento numa direção específica é um aspecto do processo civilizador” (1997, p.41). Segundo o autor, no caso alemão, o gradiente de formalidade e informalidade foi maior na era da República de Weimar do que no período anterior à Primeira Guerra e durante o nazismo, voltando a declinar ainda mais após a Segunda Guerra. A experiência social da República de Weimar foi em si uma experiência de vanguarda em seus muitos aspectos, quando esse gradiente foi menor e sofreu inúmeras mudanças em sua estrutura: a inversão do equilíbrio de poder entre os grupos estabelecidos em decadência e os marginais das mais variadas espécies, “dotados de grande mobilidade ascendente” (ELIAS, 1997, p.36); a redução do diferencial de poder entre homens e mulheres, pais e filhos, entre gerações, entre as sociedades européias e suas antigas colônias, entre governantes e governados etc.

Elias nos dá um bom exemplo a respeito da mudança na estrutura do gradiente de formalidade e informalidade na Alemanha de Weimar:

nos primeiros 18 anos do século XX, o Kaiser e sua corte ainda eram o centro das instituições alemãs. Os membros da classe média – e, com alguma hesitação, a classe trabalhadora – só tiveram acesso, realmente, pela primeira vez, aos altos cargos do Estado e ao serviço público civil, na República de Weimar. Agora, a nobreza só podia fazer valer seu peso como aliada de grupos de classe média. Não obstante, as mais altas posições militares e diplomáticas ainda continuavam predominantemente nas mãos da aristocracia (1997, p.36).

Assim, a ascensão da classe média engendra uma nova burguesia política e econômica, redundando “no desaparecimento, para todos os efeitos, do *establishment* anterior. Tanto para a continuidade quanto para a transformação do código de comportamento, esse resultado foi muito significativo” (1997, p.36).

No âmbito das artes, o *establishment* que imperava nos tradicionais círculos artísticos ligados às academias de belas-artes decaiu à medida que os artistas vanguardistas – a começar pelos expressionistas – vão conseguindo se impor como grupos contestadores da tradicional arte e do comportamento regado dos artistas tradicionais, e à medida que encontram interlocutores e apreciadores da nova arte – *marchands*, intelectuais, políticos, críticos de arte, editores –, os quais geralmente correspondem a vanguardas de outros campos.

Ser vanguarda nas artes, portanto, implica desempenhar um papel de agente contestador, ou mesmo transformador, e isso não apenas na forma e no conteúdo artísticos, como também no estilo de vida e no comportamento de grupo. Disso se construiu e difundiu a imagem de um tipo *artista de vanguarda* que por muitos deles é ratificada, mas que, entretanto, não condiz com a totalidade dos artistas vanguardistas. August Sander é um exemplo, mesmo que ele tenha sido minoria: os retratos em que ele próprio é o retratado e os retratos que fez de alguns de seus correligionários artistas revelam a existência de um “gradiente sincrônico entre formalidade e informalidade” (ELIAS, 1997, p.39)²⁷.

Sander se fez, profissional e socialmente, conforme os cânones comportamentais do bom burguês, até porque o meio social em que ele inicialmente se insere é o meio social que comporia sua clientela e de onde sua esposa era originária. Seu aprendizado no interior de um estúdio fotográfico bem sucedido nos dois primeiros anos do século XX implicava a adesão ao comportamento formal da burguesia ascendente, que não estava totalmente distante da aristocracia decadente.

A consagração pública de Sander como fotógrafo autoral no bojo da vanguarda artística alemã, especialmente a vanguarda da fotografia, se deu quando ele tinha aproximadamente 50 anos de idade, uma idade avançada se a compararmos com as idades relativamente baixas com que geralmente os artistas alcançam notoriedade: por exemplo, seus amigos do grupo dos Progressistas de Colônia, Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933) e Heinrich Hoerle (1895-1936), mortos ainda jovens, já haviam conseguido certa notoriedade em 1919, quando fundam em Colônia o grupo *Stupid* após terem estado próximos ao dadaísmo; Gerd Arntz (1900-1988) adere ao *Stupid* aos 19 anos, e aos 22 começava a obter reconhecimento com suas gravuras em madeira.

Aos 50 anos, Sander conseguiu dar outro sentido a sua fotografia, o que significou uma mudança radical na forma de concebê-la e no modo de explorar o retrato como trabalho autoral sob outros parâmetros que não aqueles do artesanato-artístico, como será visto mais adiante. Por outro lado, nessa idade torna-se extremamente difícil mudar radicalmente formas de comportamento, o que me leva a deduzir que a aparente formalidade na conduta de Sander, impressa em seus auto-retratos e nas demais imagens que foram feitas dele, constituiu um

²⁷ Para Elias, o gradiente sincrônico entre formalidade e informalidade corresponde à “*dimensão formalidade-informalidade* de uma sociedade. Isso se relaciona com a operação de regulação de comportamento formal e informal numa sociedade, ao mesmo tempo” (1997, p.39). Em sua opinião, essa dimensão é o que deve ser sociologicamente averiguado em se tratando de compreender as categorias de situação social diferenciadas numa mesma sociedade ou num mesmo grupo social.

estilo de vida burguês comportado. Além do mais, as informações que obtive ao longo desta pesquisa sobre sua carreira e sua vida vêm confirmar, ou melhor, não negam tal imagem.

Mas apesar de sua formalidade na vida social, a visualização de certos retratos que ele próprio fez de alguns de seus amigos artistas vanguardistas revela um homem aberto à coexistência de comportamentos pouco ou nada regrados. Dois desses retratos se encontram posicionados justamente na seqüência de seu auto-retrato: *Boemios*, 1922-1925 (VI/42/2), e *Raoul Hausmann como dançarino*, 1929 (VI/42/3) [figuras 19 e 20, respectivamente].

Começemos pelo retrato de Hausmann (1886-1971), um dos nomes mais proeminentes da vanguarda artística alemã, co-fundador e membro dos mais ativos do movimento Dada de Berlim em 1918. No fim da década de 1920, Hausmann se aproximou dos Progressistas de Colônia, onde conheceu August Sander. Sua prática artística abarcou uma série de colagens, poemas sonoros, poesias-cartazes, assim como a literatura, a dança etc., e teve, segundo Floris M. Neusüss (1993), sua gênese na prática da fotomontagem, da qual é considerado um dos pioneiros. Para além dessa modalidade da fotografia, Hausmann também se dedicou bastante à reflexão da prática fotográfica, sobre a qual chegou a publicar um manifesto em 1921. Nesse mesmo ano, ele publicou outro manifesto, *Presentismo: contra o Puffikismo da alma alemã*, em que tecia críticas ao hermetismo dessas artes e defendia uma arte acessível ao homem comum. Ele reivindicava a renovação das artes e dos artistas contemporâneos: “O homem novo deve ter coragem de ser novo” (HAUSMANN, 2004, p.87; tradução nossa).

Nessa fotografia, o artista aparece dançando – uma das práticas artísticas que ele e os dadaístas levaram muito a sério, realizando uma série de performances nas *soirées* promovidas pelo Club Dada. Num ambiente que parece ser a sala de uma casa, Hausmann está sem camisa e com os pés descalços, vestindo apenas uma boina e uma calça branca amarrotada nada convencional. Seu corpo contorcido e a careta expressada em seu rosto simulam o movimento de uma dança performática. O cenário é simples, dotado de uma parede ao fundo e de um pedaço do chão. A luz, proveniente do lado direito da cena, dá volume aos contornos do corpo do artista e a seu movimento. Até aqui não há nada de extraordinário, a não ser o fato de que nessa fotografia está estilizado um comportamento com alto grau de informalidade. Estilizado, porque se trata de uma pose – lembremos que Sander se utiliza de equipamentos inadequados para a captação de movimentos – que simula um estilo de dança. Informal em alto grau, porque os trejeitos do artista e sua nudez parcial são um tanto escandalosos para o burguês tradicional; porque a dança representada é em si informal: não se trata do balé clássico nem da dança de salão, mas de uma dança performática

que ele intercalava em meio às apresentações das *soirées* dadaístas, com o intuito de manter o público atento principalmente nos momentos de alguma dispersão (HAUSMANN, 2004, p.80). Do ponto de vista fotográfico, salvo o corte no pé esquerdo, enquadramento, iluminação e suave gradação de cinzas indicam o caráter conservador da linguagem fotográfica de Sander. Assim, *Raoul Hausmann como dançarino* combina a informalidade do comportamento do artista com o tradicional estilo fotográfico de August Sander.

Há um retrato do grupo destinado às mulheres que complementa a análise a propósito do retrato *Raoul Hausmann como dançarino: é Mulher de um pintor*, 1926 (III/16/12) [figura 21]. Trata-se da imagem de Helene Abelen – esposa do pintor Peter Abelen (1884-1962), membro dos Progressistas de Colônia –, cuja pose, expressão facial, vestimentas, atitude e toda a ambientação da cena configuram um comportamento arrojado de recusa à convencional feminilidade da mulher: ela incorpora, em seu visual e gestual, aspectos um tanto masculinos, como o tipo de penteado; o cigarro preso entre os dentes enquanto acende um fósforo; a camisa e gravata, contrastando com a calça e as sapatilhas de uso feminino. Sua pose um tanto torta e seu olhar ousado reforçam um papel de mulher autônoma, de vanguarda.

Boemios é o retrato de Willi Bongard, pintor, e de Gottfried Brockmann (1903-1983), também pintor, e membro dos Progressistas de Colônia. Ambos aparecem sentados, um de frente para o outro, num cenário composto apenas por uma tela amarrotada ao fundo. Da pose, Bongard, à esquerda, aparece com seu cabelo encaracolado despenteado, o que parecia ser seu estilo, uma vez que numa outra imagem (V/33/7) seu cabelo aparece igualmente despenteado, além da barba por fazer. Sentado no que parece ser uma banqueteta de madeira, Bongard está com o corpo curvado, de modo que seu sobretudo parece mais desganhado do que talvez o fosse; ou melhor, tem-se a impressão de que o casaco é maior do que seu físico delgado e alto. Seus braços e mãos estão apoiados entre suas pernas e as pernas de seu amigo. Do outro lado, está Brockmann fumando – a posição de sua mão se enquadra numa das variações da fórmula de representação do homem burguês que sugeri no início do capítulo –, com o braço apoiado sobre uma das pernas cruzadas. Seu corpo está inclinado e com o torso um pouco virado para a direita da imagem; seu olhar está voltado para o lado e para cima, como se ele estivesse refletindo sobre algo.

Do cenário, a informalidade está na simplicidade e no desleixo intencional do ambiente: a tela ao fundo está amarrotada e fortemente vincada, e as banquetas (das quais aparecem apenas um mínimo detalhe) onde os dois rapazes estão sentados são diferentes uma

da outra. Detalhes como esses não escapariam a um fotógrafo tão meticuloso como Sander o foi.

De sua estrutura formal, ela é tão bem construída quanto seus outros retratos. O vinco do tecido ao fundo divide a cena em dois retângulos, sendo que ela termina exatamente no ponto de conexão entre o antebraço esquerdo de Bongard e a canela inclinada de Brockmann. Olhando-se cada retângulo isoladamente, notam-se dois retratos que poderiam estar separados, mas esse ponto de conexão, ao mesmo tempo em que divide a cena, relaciona os dois personagens.

Do título, ele sugere um comportamento que por si poderia ser tomado como um elemento de aferição do gradiente de formalidade e informalidade no meio artístico. Não tenho meios concretos de fazer tal aferição por desconhecer a vida pessoal dos dois artistas retratados, mas posso propor que título e imagem lhes conferem uma das marcas que caracterizam o estilo de vida do artista vanguardista: a vida boêmia.

Pose, cenário e forma conformam o ambiente de informalidade que a cena sugere. O contato das mãos de Bongard com as pernas de Brockmann simula uma intimidade entre amigos típica de uma situação casual de um ambiente descontraído como um bar ou uma festa. A aparência desganhada de Bongard e a pose carregada de um charme informal de Brockmann configuram uma imagem estilizada – assim como acontece com o retrato de Raoul Hausmann – de certo estilo de vida boêmio.

O gradiente de formalidade e informalidade pode ser igualmente averiguado se tomarmos em comparação retratos de artistas vanguardistas, especialmente aqueles que eram próximos de Sander, e os dos músicos de orquestra, como, por exemplo, o retrato de Julius Klengel intitulado *Violoncelista*, 1921 (V/35/4), ou *O pianista*, 1925 (V/35/5), retrato de Max van de Sandt. O mesmo se pode dizer em relação ao seu auto-retrato se o justapusermos entre os extremos comportamentos: nem carrega todo o peso da figura dos músicos de orquestra, tampouco se coloca no mesmo bojo dos vanguardistas.

A opção pela análise dos auto-retratos de August Sander como estratégia de se traçar sua trajetória profissional e social fez emergir alguns aspectos instrumentais necessários para a compreensão de toda a obra HSXX ou de partes dela. A começar pela existência de padrões técnicos e estéticos, mobilizados conforme sua visão de mundo, e que se reproduzem, como vimos, no modo de representar os grupos familiares do campo e da cidade, ou ainda em

detalhes que evidenciam suas referências pictóricas e padrões de representação de um ideal-tipo da burguesia civilizada industrial.

As análises propostas das imagens trazem à superfície uma contradição na construção tipológica. Nas imagens dos artistas vanguardistas, revela-se uma negociação em que figurantes e fotógrafo concordam com a representação que será levada à baila, seja a do comportamento regrado ou a do desregrado, pois que são imagens construídas mutuamente, haja vista a cumplicidade que se revela nas poses e na estrutura formal das fotografias. Trata-se, portanto, de *retratos negociados* (MICELI, 1996). Por outro lado, a análise do retrato dos jovens camponeses evidencia que o espaço para negociação é bem restrito, ou mesmo, é possível arriscar, que não há negociação na forma de representação, fato que deve se repetir nos retratos cujos sujeitos não estejam familiarizados com o mercado da imagem pessoal. Mas, de qualquer forma, todos os retratos de Sander resultam de um consentimento prévio, e não se trata, portanto, de imagens roubadas, mas de *imagens consentidas*.

O próximo passo será identificar causas circunstanciais que foram determinantes nas escolhas de August Sander para a fatura de HSXX. Isso se realizará por meio de uma sucinta revisão da relação entre Sander e o grupo dos Progressistas de Colônia.

Capítulo II

August Sander e os Progressistas de Colônia

August Sander torna-se artista de vanguarda a partir de sua aproximação do grupo dos Progressistas de Colônia. Das discussões que ele presencia no interior do grupo e das que ele trava com alguns de seus membros – especialmente Franz Wilhelm Seiwert, principal intelectual do grupo, Heinrich Hoerle e Gert Arntz –, Sander extrai concepções teóricas (LANGE; HEITING, 1999) que pesarão na resignificação de seus retratos, e na estruturação de HSXX e dos demais projetos fotográficos. Esse processo perpassa não apenas a orientação teórica, mas também a reformulação de *alguns* princípios estéticos estreitamente ligados a dadas reorientações de ordem técnica. Embora não tenha rompido completamente com sua estética, pois a construção formal e o modo de representação da maioria dos retratados não fogem ao estilo clássico no qual se formou, Sander reviu o lado ético de sua fotografia: o trabalho comercial, que foi fundamental na sua estabilização financeira, cedeu lugar, quase completamente, ao trabalho autoral²⁸; o realismo tornou-se meta e, como desdobramento, criou uma visão idealizada do papel profético da fotografia, assim como os Progressistas de Colônia mantinham com sua obra.

O objetivo aqui será identificar causas circunstanciais que foram determinantes nas escolhas de August Sander para a fatura de HSXX. Isso se realizará por meio de uma sucinta revisão da relação entre Sander e o referido grupo a partir da leitura da pintura *Mural para um fotógrafo* [figura 22], da qual pretendo extrair alguns pontos que ajudem a compreender os ideais estéticos e políticos que norteavam os Progressistas de Colônia, e que pesaram na reorientação da fotografia de Sander. Em seguida, a partir da análise do retrato fotográfico *O padeiro*, 1928 (II/8/19) [figura 23], verificar-se-á como esses ideais foram concretamente incorporados por Sander.

²⁸ Paralelo ao trabalho autoral, Sander encontrou outra forma comercial de viver, a saber, a realização de projetos fotográficos por encomenda, e a publicação de trabalhos autorais realizados por iniciativa própria. O exemplo do primeiro caso são as fotografias feitas na região da Sardenha, em 1927, encomendadas pelo escritor alemão Ludwig Mathar, com o qual viajou durante três meses por aquela região da Itália. O exemplo do segundo caso são as publicações temáticas, organizadas pelo próprio Sander, cada uma delas consagrada a uma região da Alemanha. Essa série, realizada entre 1933 e 1937, foi chamada de *Deutsche Lande – Deutsche Menschen* (Paisagens da Alemanha – Gente da Alemanha).

No decorrer da leitura, não será difícil perceber que a reorientação da fotografia de Sander foi guiada por conceitos estéticos e políticos²⁹ dos Progressistas de Colônia, a começar pelo ideal de *exatidão* na obra artística. Mas o que aguça a curiosidade é que HSXX respondia a uma espécie de *encomenda virtual* de liberação da arte dos artistas progressistas da abordagem realista em favor de uma perspectiva utópica, como se verificará num fragmento extraído de um artigo de Seiwert publicado na revista do grupo *a bis z* em 1930. Da parte de August Sander, o realismo de seus projetos fotográficos, especialmente de HSXX, servirá a um papel profético da fotografia que coaduna com o que está sendo pleiteado pelos progressistas.

II.1. Progressistas de Colônia: desmanchar o sólido e recriar o novo

[...] toda forma deve ela mesma se destruir, para poder encontrar uma forma nova.

F.W. Seiwert

A arte é uma forma de interlocução entre o artista e a sociedade; é por meio dela que o artista se posiciona frente à realidade. Mas é no encontro de afinidades éticas e estéticas que artistas se aglutinam em grupos ou tendências, propõem novas necessidades estéticas, rompem com outras concepções artísticas do presente e do passado, e renovam ou substituem as velhas vanguardas. Foi assim com os expressionistas, que romperam com a estética romântica e com a estética impressionista; assim foi com a Nova Objetividade, que condenou o individualismo do Expressionismo; e assim foi com os Progressistas de Colônia, que se opuseram ao realismo da arte objetiva.

O grupo dos Progressistas de Colônia deve ser entendido num contexto artístico bem específico, a saber, o fim do Expressionismo e o retorno ao Realismo, com a Nova Objetividade de um lado e, de outro, o auge do Construtivismo na URSS e na Alemanha. Assim, se de um lado o Expressionismo proclamava a “espontaneidade criadora, a visão sempre subjetiva que deve ser dada através de uma obra, a preponderância do eu sobre a

²⁹ Mesmo não tendo sido militante da vida política partidária, como o foram seus amigos Progressistas e seu filho Erich, e mesmo vendo o mundo político com maus olhos, Sander não era um homem ingênuo, e isso se comprova em sua própria obra. Talvez ele não conhecesse todas as nuances políticas que perpassavam os embates no campo da esquerda alemã, mas sabia bem distinguir as divisões políticas mais explícitas, como se pode ver nos retratos de membros de alguns partidos. Do ponto de vista estético, Sander soube diferenciar o conceito de *fotografia exata* da *fotografia objetivada*; por outro lado, ele não percebia a orientação política dessas duas concepções, ou, ao menos, não se pronunciou sobre o assunto.

materialidade do real” (RICHARD, 1988, p.257), de outro, o Construtivismo preconizava o fim da arte clássica burguesa em prol de uma arte funcional, racional e possível de ser mensurada, inspirada na materialidade técnico-científica.

Longe de serem dois grandes movimentos consensuais, Expressionismo e Construtivismo foram antes duas grandes tendências artísticas que reuniram, cada uma em seu interior, diversos grupos distintos e autônomos, onde inúmeros artistas e intelectuais encontraram espaço e força para se posicionarem frente à realidade, às formas de arte tradicionalmente estabelecidas e, em muitos casos, uns frente aos outros, motivados por princípios estéticos e políticos.

Nesse contexto de conflitos entre grupos, a objetividade antes negada pela arte com vocação mística do grupo *Der blaue Reiter* (O cavaleiro azul) é retomada pela *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade)³⁰. Surgida no lusco-fusco do Expressionismo alemão, quase como uma oposição ao *Der Blau Reiter*, pouco engajado com a problemática social acentuada pela desastrosa derrota da Alemanha na Primeira Guerra (ARGAN, 2006), a Nova Objetividade aspirava uma arte realista crítica pautada pela dura realidade social. As formas de representação iam da caricatura – como *O vendedor de fósforos I*, 1920 [figura 24], de Otto Dix – ao figurativo estilizado – como *Os pilares da sociedade*, 1926 [figura 25], de George Grosz. Buscava-se a representação objetiva do mundo, possibilitando uma leitura clara de seu propósito de “apresentar uma imagem atrozmente verdadeira da sociedade alemã do pós-guerra” (ARGAN, 2006, p.242).

A Nova Objetividade foi um conjunto variado de tendências alinhado à esquerda política da República de Weimar. A temática da ala mais à esquerda caracterizava-se pela denúncia e pela ironia. George Grosz e Otto Dix, seus maiores expoentes, desenvolveram temas sobre a marginalização, a exploração social nas grandes cidades e os horrores da guerra. Frequentemente empregavam figuras tipificadas, como veteranos de guerra, trabalhadores operários, miseráveis, boemia, classe dominante, militares, sacerdotes, prostitutas etc., bem como de ambientes representando, de um lado, a corrupção material e moral da poderosa classe dominante, e, de outro, a difícil condição social dos trabalhadores.

³⁰ Não há uma unanimidade sobre a posição da Nova Objetividade em relação ao Expressionismo. Para Giulio Carlo Argan (2006), a *Neue Sachlichkeit* foi um movimento expressionista do pós-guerra, enquanto que, para Paul Wood (DAVID; FER; WOOD, 1998), trata-se de dois movimentos distintos estreitamente relacionados, como indicava a primeira exposição organizada por Gustav Hartlaub, intitulada *Neue Sachlichkeit: pintores alemães desde o Expressionismo*. Pelo fato de não ser este o foco de minha preocupação, assumi a posição de Argan como ponto de partida, uma vez que minha intenção é situar a arte engajada dos Progressistas de Colônia em relação à arte igualmente engajada de dois dos principais membros da Nova Objetividade: George Grosz e Otto Dix.

Os assuntos tinham uma abordagem mordaz dos acontecimentos vividos e expunham claramente os antagonismos de classe, especialmente nos trabalhos de George Grosz, pintor que durante um tempo esteve filiado ao KPD (Partido Comunista Alemão), desde sua fundação em 1919.

A retomada do Realismo, tal como proclamava a Nova Objetividade, foi contraposta pela arte dos Progressistas de Colônia tanto no plano estético como no político. No plano estético, o realismo da arte dos artistas progressistas se desvinculava da representação naturalista das formas dos objetos para dar vazão a uma representação figurativa de inspiração construtivista, imprimindo um estilo gráfico pautado pelo anonimato dos personagens representados, como também do artista: todo e qualquer indício que remetesse a uma expressividade subjetiva deveria ser eliminado. Identificados com princípios anarquistas de uma sociedade independente de instituições estatais, e com um projeto político e econômico construído por iniciativa do proletariado e não por um partido, suas artes acabaram por se tornar a extensão de suas atividades políticas, buscando romper com a exclusividade da arte capitalista, e desenvolvendo novas formas a fim de facilitar a comunicação de suas idéias aos trabalhadores a quem elas foram dirigidas (EVERETT, 1990).

No início dos anos 20, após um congresso de artistas progressistas realizado em 1922 na cidade de Dusseldorf, Franz Wilhelm Seiwert e Heinrich Hoerle fundam o grupo dos Progressistas de Colônia, ao qual se juntariam Gerd Arntz, Peter Alma, Otto Freundlich, dentre muitos outros. Próximos ao grupo estiveram Otto Coenen, Gottfried Brockmann, Anton Räderscheidt, os dadaístas Max Ernst e Theodor Baargeld, e o fotógrafo August Sander considerado apenas um amigo³¹ (LANGE; HEITING, 1999).

O grupo se constitui em meio a um ambiente artístico e intelectual efervescente na cidade de Colônia. No plano intelectual, a cidade contava com a Universidade Urbana de Colônia, fundada por Leopold Wiese em 1919, concomitantemente ao surgimento de outras importantes universidades, como a Escola de Frankfurt. Segundo Ringer, a chamada Escola de Colônia representou “uma das tradições mais importantes e produtivas da sociologia alemã moderna” (2000, p.216). No plano da arte, “o clima artístico de Colônia dos anos 20 resultava claramente da influência dos Progressistas de Colônia (LANGE; HEITING, 1999, p.172), e

³¹ Este, no entanto não era o sentimento de Sander. Em uma carta escrita a Otto Mente (1928), o fotógrafo dizia ter “sido recebido como um membro no seio da comunidade artística de Colônia. E mesmo no grupo dos ‘Artistas progressistas’” (apud LANGE; CONRAHT-SCHOLL, 2001, p.15).

também do atuante “Grupo D” (dadaístas), em constante contato com o grupo Dada de Berlim.

A literatura a respeito dos Progressistas de Colônia à qual tive acesso não apresenta nenhuma clara definição do grupo enquanto tal. A meu ver, ele se caracterizava como uma associação de artistas relativamente aberta, embora a funcionalidade social da arte fosse um pressuposto. Sequer havia um manifesto que traçasse suas diretrizes; ao contrário, estas eram expressas por seus membros como opiniões nos diversos artigos publicados na revista *a bis z* – único elemento que caracterizava certa organização formal do grupo. Tal revista, por sinal, foi bastante plural na medida de sua orientação ideológica; além de Sander e das obras e artigos publicados por seus membros em todas as edições, a revista contou com a participação de muitos artistas da vanguarda alemã e internacional, como o dadaísta Raoul Hausmann; László Moholy-Nagy, da Bauhaus; o holandês Peter Alma, que viria aderir ao grupo; e Augustin Tschinkel, de Praga, dentre outros. Nela foram publicados extratos de artigos escritos por Bakunin, resenhas de livros feitas pelo intelectual e militante anarquista Alexander Berkman, e artigos sobre a teoria do comunismo (EVERETT, 1990).

Em seu curto período de existência (1929-1933), *a bis z* conseguiu um alcance bastante significativo. No âmbito geográfico, sua distribuição contabilizava contatos na Alemanha, Áustria, Suíça, Polônia, URSS, Turquia, Holanda, Bélgica, França, EUA, México, Índia e Palestina (EVERETT, 1990). A repercussão nacional e internacional de *a bis z* foi responsável pela projeção do grupo e, de certa forma, de August Sander, que além de publicar as reproduções fotográficas dos quadros dos progressistas – como veremos mais adiante –, também publicou várias fotografias de ADZ.

Apesar de ter contado com a participação de Hoerle na fundação do grupo, Franz Wilhelm Seiwert consolidou-se como uma espécie de líder natural e intelectual do grupo. Tendo iniciado sua vida de artista numa chave expressionista (ROTH, 2008), Seiwert mudaria radicalmente a orientação de sua arte após entrar em contato com os escritos de Karl Marx e Rosa Luxemburgo. A partir de então, ele procurou conciliar sua prática artística com sua consciência política. Seu engajamento o aproximou de artistas filiados à esquerda política, como Max Ernest e Johannes Theodor Baargeld, ambos do Grupo D, além de Heinrich Hoerle. Em 1919, Seiwert e Hoerle rompem com os dadaístas logo após a seção de arte dadaísta cujo catálogo publicou algumas de suas obras (ROTH, 2008).

O peso intelectual de Seiwert para o grupo dos Progressistas de Colônia fica patente no fragmento de uma carta dirigida ao escritor luxemburguês Pöls Michels (1897-1956) em

1919, onde ele enuncia um dos fundamentos que norteariam a arte do grupo *Stupid*, primeira versão dos Progressistas de Colônia:

Porque nós somos apenas pintores e escultores, nós começaremos a partir de nós mesmos. Tentaremos ser tão simples, tão diretos dentro das formas dadas da pintura e da escultura de modo que todos poderão nos entender. [...] Nós sabemos que não há realidade que possa ser confundida com a realidade da pintura e da escultura. Nós queremos tornar a realidade da pintura e da escultura tão diretamente real que ninguém poderá confundi-la com outra realidade qualquer (apud ROTH, 2008, p.48; tradução nossa).

“Começaremos a partir de nós mesmos” significou dizer que uma mudança radical na arte deveria acontecer primeiramente nos pintores e escultores, para depois reformular a forma, tornando-a simples e clara. A arte não poderia ser percebida como a realidade em si, mas como a realidade artística propriamente dita. No início dos anos 30, Seiwert dirá que reportar a realidade tal qual ela é, é encargo da fotografia, como veremos mais adiante.

Seiwert, num artigo publicado em 1930 na revista *a bis z*, dizia que o “trabalho individual de arte como confirmação de um tipo egocêntrico de pessoa, por um lado, e, por outro lado, nas mãos de seu proprietário, confirmando sua designação de possuidor” (apud EVERETT, 1990, p.03), é algo inconcebível, mas compatível com o espírito capitalista que individualiza a arte, separando-a da sociedade – como se a arte não resultasse da sociedade, mas apenas da vontade e da pulsão individual –, e a transforma em produto. Porém, criar uma arte nova dentro de um modelo capitalista tornava-se tarefa utópica, pois qualquer coisa verdadeiramente nova na arte teria primeiro que ser criada fora dela, dentro da e pela classe trabalhadora livre da subordinação cultural burguesa (MATTICK JR., 1988), ou mesmo comunista, como ele próprio não perdeu a oportunidade de criticar em muitos de seus escritos.

Para Seiwert, não enxergar essa condição da arte recai no equívoco dos artistas comunistas que acreditavam estar de fato fazendo uma arte proletária. A seus olhos, abordar claramente conteúdos que denunciem a corrupção material e moral da poderosa classe dominante, a difícil condição social dos trabalhadores (temas centrais das obras de George Grosz), ou mesmo mostrar a mobilização do proletariado em torno de uma causa partidária – como no quadro *O bolchevique*, 1920, do artista soviético Boris Kustodiev –, não é suficiente para tornar a arte proletária. Ao contrário, para ele, essas obras não levam o proletariado a se libertar de sua condição de subordinado à ordem cultural e política estabelecida; a luta de classes está sendo posta em nome de uma causa partidária e não do proletariado em si, e,

nesse sentido, a cultura comunista não difere da capitalista, pois o homem continua preso a uma cultura de obediência e de reprodução da ordem.

Só porque o seu conteúdo tem uma tendência a ser "proletário", fazendo declarações sobre a luta, a solidariedade e a consciência de classe do proletariado, a arte burguesa não se tornou ainda arte proletária. As formas devem ser subservientes ao conteúdo: o conteúdo deve reformular a forma e torná-la conteúdo. O trabalho para que isto aconteça é criado a partir da consciência coletiva em que o *self*, que cria um trabalho, já não é burguês individualista e isolado, mas fruto da consciência coletiva (apud EVERETT, 1990, p.8-9).

Não obstante, dentro desse contexto, uma nova forma artística poderia ser posta, com o intuito não de apenas despertar a classe trabalhadora para a luta de classes, mas para despertar sua consciência em relação à sua condição dentro de qualquer sistema social. Seria preciso, então, reformular a *forma*, desmanchando a forma consolidada da arte capitalista burguesa individual, subjetiva e comercial, e trazer à tona o objetivo, o universal e o racional, com o intuito de escancarar a cultura à qual as estruturas sociais se conformam, a partir de uma linguagem compreensível por todos. Também seria preciso superar as formas naturalistas caricaturais e estilizadas re-apropriadas pela Nova Objetividade para criar “uma arte mais anônima [...] e de inspiração mais coletiva” (LUGON, 2001, p.70).

II.2. *Mural para um fotógrafo: o sentido do trabalho*

Para o artista progressista Otto Freundlich,

A arte sistemática que nós queremos produzir oferece a cada um a possibilidade de escapar dos pensamentos e das imagens com conteúdos do passado, e oferece, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma independência absoluta. Nós eliminamos, portanto, de nossa concepção pictorial a representação de pessoas, de coisas, a perspectiva da Renascença e a ilusão plástica [...] ³² (FREUNDLICH apud MATTICK JR., 1988, p.2, tradução nossa).

Mural para um fotógrafo, quadro com que Franz Wilhelm Seiwert presenteou August Sander [cf. capítulo I], é um bom exemplo da arte progressista segundo a definição proposta por Freundlich. Esse quadro trata da representação do trabalho de um fotógrafo dentro de seu estúdio durante uma seção de retratos. Seus elementos internos – personagens e objetos – são

³² Fragmento de um artigo de Otto Freundlich publicado em 1928 na revista *a bis z*.

construídos basicamente por formas geométricas bastante simples: quadrados, retângulos, triângulos e círculos.

A estrutura da obra é igualmente geometrizada. O espaço da tela é organizado basicamente em retângulos e quadrados, os quais têm por função organizar a representação espacial do estúdio em si: cada retângulo e cada quadrado representa uma área do estúdio diferenciada por um jogo de luz e sombra que varia conforme o grau de saturação e brilho das cores que melhor se adéquam à representação de cada ambiente. Por exemplo, o quadrado onde se encontram os dois modelos – um homem (esquerda) e uma mulher (direita) – representa o cenário da seção fotográfica; sua iluminação é suave e de pouco contraste, e o amarelo e o laranja não vibram tanto quanto vibram as cores homólogas impressas na objetiva da câmera e na cabeça do fotógrafo (círculo grande e laranja à esquerda).

O corpo da câmera e sua base de sustentação estruturam o lado direito do quadro onde ocorre o efeito da cena representada, a saber, a concretização do ato fotográfico. Do outro lado, estão o cenário e o fotógrafo, localizados junto à margem esquerda da obra. Os elementos visuais que evidenciam o personagem são seu tamanho e a mancha escura na parte superior esquerda da cabeça, que representa uma sombra. O detalhe da sombra evidencia o ponto de vista quase frontal do fotógrafo em relação aos modelos; o tamanho avantajado estabelece seu posicionamento no primeiro plano da cena, bem como a relação de proporção e de distância espacial entre ele e os personagens ao fundo.

A composição da imagem se constitui num bonito jogo de formas, cores e contrastes articulados na construção tridimensional do objeto, a qual se dá por meio da justaposição de planos fora de uma ordem lógica de visualização conforme a representação tradicional da perspectiva da pintura acadêmica. Por exemplo, o retângulo horizontal na parte inferior do quadro, onde está pintada a figura do personagem masculino sobre um fundo preto, representa a imagem negativa traduzida em valores de branco, cinza e preto. Ele também ilustra o visor da câmera que está à frente do fotógrafo – seu ombro está sobreposto ao retângulo. A ilustração da máquina fotográfica mostra seu interior; ela está representada por um corte lateral, como geralmente se faz nos *desenhos técnicos*, e por isso vemos a figura feminina apenas na lente e no fundo da câmera onde a imagem está se formando invertida, de ponta-cabeça e em preto e branco.

Assim, a justaposição de planos funciona como um sistema que permite ora a análise minuciosa de cada parte da obra – ou do sistema –, ora uma análise do conjunto. Esse sistematismo revela a raiz construtivista da obra, que pode ser estendida para as obras dos

outros membros dos Progressistas de Colônia. Toda a concepção estrutural do quadro é técnica, possível de ser calculada matematicamente; as formas são claras e algumas tão precisas a ponto de terem sido feitas com auxílio de alguma ferramenta, como um compasso – no caso dos círculos –, um gabarito, ou mesmo régua – os triângulos que representam os ângulos de visão do fotógrafo e da câmera mesclam a precisão da régua e a do compasso. A compreensão da imagem exige uma leitura igualmente sistemática, que faz com que seus elementos sejam lidos com muita objetividade e clareza. *Mural para um fotógrafo* é um quadro de fácil compreensão em si; a simplicidade de sua estrutura formal e das figuras estampadas propicia uma leitura descritiva – não imediata³³, mas minuciosa – das partes e do todo.

O que está posto em jogo nesse quadro é a *intenção* (BAXANDALL, 2006) realista da obra. No plano estético, a arte dos Progressistas de Colônia se desvencilha das formas naturalistas do *Realismo Socialista* e da representação caricata de George Grosz e Otto Dix, dando espaço a um figurativismo estilizado onde a cor e a forma conformam objetos reconhecíveis, sem, entretanto, apelar à representação naturalista. Não se tratava da forma pela forma, mas da forma submetida a um conteúdo que atuasse no sentido de libertar o trabalhador da cultura de exploração que o aliena de sua verdadeira condição.

No quadro *Mural para um fotógrafo*, o plano político está subjacente à obra, e a abordagem objetiva do real está posta claramente, o que deve ser entendido dentro do conceito de arte exata que norteou os trabalhos dos Progressistas de Colônia. No âmbito da estética, a exatidão se caracteriza por sua capacidade descritiva possibilitada pela construção sistemática, pela estrutura geométrica e pela geometria das figuras humanas, simplificadas e construídas quase como pictogramas. No plano do conceito, a estrutura formal não apenas deve possibilitar a fácil identificação dos espaços e dos personagens representados, como também deve estar submetida ao conteúdo. No plano político, está posto o sentido do trabalho e não a exploração do trabalho: *Mural para um fotógrafo* representa mais do que um ambiente de trabalho e uma profissão; em sua forma, está inscrito o que dá sentido ao trabalho do

³³ Baxandall alerta para a “questão da instantaneidade fictícia de muitos quadros” (2006, p.85). A realização de uma obra geralmente não é instantânea, mas pode demorar dias, meses, ou mesmo anos para se concretizar; “ela resulta de uma relação intelectual e perceptual contínua entre [o autor] e o objeto da representação”. Podemos igualmente transpor essa proposição para o observador. A compreensão da intenção de uma obra nem sempre acontece imediatamente. Muitas vezes, é preciso uma observação demorada numa relação “intelectual e perceptual” entre o observador e o objeto de apreciação, a obra. Sobre isso, Baxandall diz que a descrição de um quadro não tem como reproduzir o ato de observá-lo diretamente, “pois há óbvia incompatibilidade formal entre o ritmo com que percorremos o quadro com o olhar e o ritmo com que organizamos palavras e conceitos” (2006, p.34).

fotógrafo. Por exemplo, a cabeça do fotógrafo, a lente e o corpo da objetiva, o interior da câmera e o personagem pintado no retângulo horizontal na parte inferior do quadro, são as partes mais iluminadas da cena. E isso não é um acaso. Trata-se da representação do ato de *observação*; do *ponto de vista* do fotógrafo sobre o sujeito/realidade – os ângulos de visão do fotógrafo e da câmera são mostrados em forma de um triângulo que converge em cima do personagem do centro –; da *objetividade* da fotografia, capaz de captar uma imagem fiel e mecanicamente; e da *reprodutibilidade* graças à imagem em negativo.

II.2.1. Da reprodutibilidade

Para que o que está sendo proposto faça sentido, é preciso lembrar que *Mural para um fotógrafo* foi um presente de Seiwert para Sander, e o sentido desse presente deve ser entendido na gênese da ligação de August Sander com os Progressistas de Colônia.

O início de tal relação – entre 1920 e 1921 – foi intermediado por um cliente de Sander, o violoncelista Willi Lamping, que o apresentou a Franz Wilhelm Seiwert (MARESCA, 1996), um dos principais líderes e o principal intelectual do grupo de Colônia. Sem ter como comprovar, minhas leituras me levam a deduzir que não foi o interesse pela produção fotográfica de Sander que os aproximou de imediato – mesmo porque ela ainda era essencialmente comercial –, mas sim a necessidade de uma prestação de serviços fotográficos por alguém tecnicamente competente: reproduzir fotograficamente os quadros dos Progressistas de Colônia.

O que está por trás dessa prestação de serviços é o caráter técnico reprodutível da fotografia³⁴ que atenderia duas preocupações dos artistas de Colônia: 1) a documentação³⁵ da

³⁴ A reprodução fotográfica desses quadros não incluía um aspecto plástico dos mais importantes das pinturas dos artistas progressistas: a cor. A fotografia em cor foi, desde sua invenção em 1907 até o início dos anos 30, erroneamente distanciada da capacidade de evidenciar a estrutura formal da imagem e do objeto. Ela era considerada por muitos um elemento “enganador” do sentido da visão – nos dias de hoje, esse ponto de vista vem sendo suplantado cada vez mais, apesar das resistências. Segundo Olivier Lugon (1997, p.329), vários comentadores estavam convictos de que “o preto-e-branco constitui uma das especificidades fundamentais da fotografia: a tradução das cores da natureza em simples valores de cinza seria a garantia de uma verdadeira transfiguração da realidade e, logo, a marca de um trabalho de criação por parte do fotógrafo [...]”. Se há alguma vantagem da fotografia em preto-e-branco sobre a colorida – não acredito que isso de fato exista –, ela residiria no olho treinado do fotógrafo em pré-visualizar a cena sem cores. Assim, ele deve se ater a perceber o objeto por suas qualidades táteis, pelo tipo de iluminação que ambienta e estrutura a cena (luz suave ou luz dura, que aumenta o contraste), e pelos valores de branco, cinza e preto correspondentes a cada cor do objeto. Nesse sentido, e no caso da reprodução dos quadros coloridos em preto-e-branco, isso poderia de fato ser tomado como uma vantagem. Por outro lado, essa mesma vantagem é justamente o aspecto negativo da reprodução dos quadros: a ausência de cores empobrece a obra, uma vez que a disposição cromática é parte constitutiva de sua estrutura. Além do alto custo de impressão gráfica de imagens coloridas, assumir perda como essa pode ser

obra para a posteridade³⁶; e 2) a reprodução das obras pelas técnicas de artes gráficas, possibilitando a impressão de suas pinturas em jornais e revistas da esquerda política, como o jornal *Die Aktion*, editado pelo anarquista Franz Pfemfert, o *Die Proletarische Revolution*, o *Sozialistische Republik* e a revista *a bis z*. Para os artistas progressistas, a reprodutibilidade já era uma realidade, e parte significativa de sua produção artística eram impressões a partir da técnica da xilogravura e da litogravura. A respeito disso, há uma hipótese a ser considerada. Segundo Giulio Carlo Argan, a

técnica da xilogravura [primeiro meio técnico de reprodução de imagens] é arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã. Mais do que uma técnica no sentido moderno da palavra, é um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem (2006, p.238).

Embora eu não tenha como aprofundar essa reflexão, pois necessitaria encontrar pistas na história da arte alemã, como também na trajetória de vida de alguns dos principais personagens do grupo, parece-me válido pensar na hipótese de que a tradição de comunicação e expressão por meio da xilogravura na arte alemã possa de fato ser a raiz da opção dos Progressistas de Colônia, e de outros artistas contemporâneos a eles, pelo emprego de diferentes técnicas de gravura. Entretanto, é possível pensar numa outra hipótese: a de que a tradição ilustrativa da arte alemã da qual fala Argan está arraigada numa cultura social da imagem que ficaria ainda mais exacerbada no entre-guerras. Nesse período, as diversas formas de artes gráficas (de processos manuais como a xilogravura e a litogravura, à tipografia e à fotomecânica) e a difusão de imagens estão em plena e rápida ascensão; “a reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (BENJAMIN, 1994, p.167). Se imagem e palavra oral estão situadas no mesmo patamar, esse crescimento acelerado deve ser entendido num ambiente social

justificado por objetivos maiores relacionados ao caráter militante daqueles artistas, e pela preocupação com a documentação.

³⁵ Esse caráter de documentação de obras de arte foi, e ainda é, uma prática de artistas do mundo todo. No México, por exemplo, a fotógrafa Tina Modotti e o fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, dentre outros, foram contratados pelos artistas muralistas, ou então pelo órgão governamental responsável pelas políticas culturais, para fotografar o trabalho dos artistas durante a produção das obras, e para reproduzir os murais pintados nos espaços públicos. Muitas dessas imagens foram publicadas na revista *Mexican Folkways* e no jornal comunista *El Machete*, do qual Modotti era membro do conselho editorial. A esse respeito, consultar: FIGARELLA, Mariana. **Edward Weston y Tina Modotti em México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario.** Mexico, DF: UNAM, 2002; e TEJADA, Roberto. **Manuel Álvarez Bravo: parábolas ópticas.** Mexico, DF: Museo nacional de Arte, 2002.

³⁶ Muitas das pinturas dos diversos Progressistas de Colônia se perderam ou foram destruídas pelo nazismo. A documentação fotográfica dessas obras é a única referência visual que ainda se tem delas, sendo que parte significativa das reproduções foi feita por August Sander (ROTH, 2008, p. 29).

favorável à profusão de imagens possível apenas numa sociedade aberta à imagem como interlocutora da realidade.

Nesse sentido, a reprodução fotográfica das obras dos Progressistas de Colônia pode ser entendida no curso do “entusiasmo e fé coletiva” (BASTIDE, 1979, p.12) em relação à fotografia no período de Weimar, seguindo, porém, orientação de ordem estritamente político-partidária. Sobre o entusiasmo e a fé na fotografia, Franz Roh dizia que:

Três fatores devem convergir logo que um dispositivo técnico permite ampliar neste ponto a história dos homens: o acesso a este dispositivo deve ser relativamente barato, seu uso deve ser tecnicamente fácil, e a tendência espiritual da época deve estar orientada na direção dos mesmos prazeres [visuais] (apud HAUS; FRIZOT, 1995, p.459; tradução nossa).

A “tendência espiritual da época” diz respeito ao fato de a fotografia responder a certa necessidade social. No período de Weimar, a fotografia – e também, mas de outra forma, o cinema – era o meio técnico mais acessível e de maior inserção social, graças ao seu desenvolvimento quantitativo (jornais diários, ilustrados, livros, revistas, publicidade), ao acesso ao aparato técnico simplificado e aos serviços fotográficos, e ao fato de ser uma linguagem típica do mundo moderno contemporâneo [ver fotografia moderna; cf. capítulo I]. Esse espírito de época foi percebido tanto pela vanguarda da fotografia e pela vanguarda artística, como pelo KPD, que em 1920 “declarou que a arte era uma ‘arma’ na luta de classes e encorajava os artistas do partido a abandonarem a pintura pela arte impressa” (ROTH, 2008, p.24-25). Para os comunistas, a fotografia deveria ser valorizada por seu potencial propagandístico (ROTH, 2008), por sua capacidade de penetração social devido a sua popularização. Mesmo estando em oposição aos comunistas alemães, os Progressistas de Colônia, alinhados a ideais anarquistas, compreenderam a relevância dessa orientação, e por isso assumiram a fotografia como meio de ampliar o alcance de suas obras, transbordando a fronteira geográfica:

A disseminação da pintura através de documentos fotográficos ultrapassou o campo das publicações. Na *Exhibition of Western Revolutionary Art*, em Moscou 1926, as reproduções fotográficas de Sander dos trabalhos de Seiwert, Hoerle e Antz entre outros, substituíram as próprias pinturas. Com a ajuda da fotografia, a pintura também poderia alcançar uma audiência diversa e internacional (ROTH, 2008, p.29).

O uso da imagem xilográfica e litográfica – apesar do avanço significativo da fotografia e pela reprodução mecânica das artes gráficas – não ficou para trás. Durante o

processo revolucionário de 1918, muitos artistas engajados na vida política produziram xilogravuras manifestando suas posições políticas face aos acontecimentos da época. Algumas dessas obras foram inclusive reproduzidas em cartazes, como a xilogravura *Memorial para Karl Liebknecht* [figura 26], de Käthe Kollwitz, na qual o povo aparece numa câmara mortuária chorando sobre o corpo estendido do líder revolucionário, violentamente assassinado junto com Rosa Luxemburgo pelos *Freikorps*³⁷.

Dentre os Progressistas de Colônia, Franz Wilhelm Seiwert, de modo semelhante a Kollwitz, imprimiu em panfletos o retrato feito em xilogravura do socialista-anarquista Gustav Landauer, assassinado por reacionários durante a Revolução de 1918 (EVERETT, 1990). Outro artista progressista, Gerd Arntz, desenvolveu uma série litográfica para o portfólio *Doze casas de uma época* (1927); tratava-se uma representação em forma de pictogramas da estrutura social alemã através de doze tipos de estabelecimentos da era capitalista, como podemos ver nos exemplos *Imóvel de habitação* e *Usina* [figura 27]. O alcance de Arntz foi ainda maior: em 1930, ele é contratado pelo Museu Social e Econômico de Viena, sob a direção do economista Otto Neurath, para criar um alfabeto visual em forma de pictogramas³⁸ que ilustraria painéis estatísticos [figura 28] sobre os fenômenos econômicos e sociais mundiais (LUGON, 2001). Muitos desses painéis serviram ao *Método vienense de estatística ilustrada nas escolas*, criado por Neurath, e foram publicados na revista dos Progressistas de Colônia *a bis z*, de 1932 (LUGON, 2001).

Concretamente, a difusão dessas obras estava fundamentada na atividade política, e o alcance de suas imagens atingia especialmente a militância da esquerda – elas eram publicadas em revistas e jornais ligados a grupos bem específicos. O alcance mais abrangente da população se dava por meio das xilogravuras e litografias reproduzidas em cartazes e panfletos, mas seguiam igualmente a motivação política. Para os Progressistas de Colônia, o papel social da arte não poderia ser outro senão o da participação ativa e transformadora da vida social.

³⁷ *Freikorps*: corpo de voluntários de extrema direita antibolchevique, convocado pelo Estado republicano para combater os rebeldes contra o governo social-democrata.

³⁸ Como desdobramento desse trabalho, Gerd Arntz criou uma extensa série de *isotipos*, configurando quase que um alfabeto visual universal. Tais pictogramas são explorados ou tomados como referência até os dias de hoje. Sobre a dimensão de sua obra, sugiro a visita ao site *Gerd Arntz Web Archiv* (<<http://www.gerdarntz.org/home>>).

II.2.2. Da objetividade: nitidez, luminosidade e exatidão

No bojo das reflexões que fomentavam a fotografia moderna alemã, a *objetividade* fotográfica estava na pauta do dia. Entendia-se por *objetividade* a *precisão do detalhe* que a fotografia direta – captada por uma câmera fotográfica e sem manipulações técnicas posteriores que alterem a imagem – proporcionava. A isso se relacionava a abordagem realista do mundo. A fotografia, por sua natureza técnica, era o meio capaz de reproduzir os objetos tal qual eles são: a precisão de detalhes, possibilitada pelas características técnicas do meio e pela habilidade do fotógrafo, restituí ao objeto fotografado um *realismo absoluto*³⁹, como nenhuma outra forma de arte – salvo o cinema – conseguia fazê-lo.

O historiador da arte Wolfgang Born⁴⁰ afirmou que “o novo realismo que encontra sua satisfação na hiper-precisão do detalhe é a expressão de uma mentalidade atual racional” (apud LUGON, 1997, p.57) típica de uma geração de engenheiros, o que não implicava obrigatoriamente que a busca pela hiper-precisão fosse anestésica e banal. Ao contrário, a hiper-precisão seria o caminho para fazer emergir “o sentido escondido atrás das coisas” (LUGON, 1997, p.57).

Nessa concepção, está posta a idéia da *racionalidade fotográfica*⁴¹, em que à natureza do aparato técnico é atribuída a capacidade fria e objetiva de captação da imagem, e ao

³⁹ O termo *realismo absoluto* foi empregado por Hugo Sieker no artigo “Realismo absoluto: a propósito das fotografias de Albert Renger-Patzsch”, publicado no periódico *Der Kreis* em 1928 (apud LUGON, 1997, p. 139).

⁴⁰ No artigo “Uma concepção fotográfica do mundo”, publicado no periódico *Halle*, 1929, Wolfgang Born tratou da fotografia e da percepção do olho contemporâneo numa geração de engenheiros marcada pela racionalidade da ciência, pela objetividade.

⁴¹ Podemos pensar a *racionalidade fotográfica* de maneira semelhante à que Max Weber (1995) pensou a racionalidade da música ocidental. É possível explicá-la a partir do estudo de seu desenvolvimento material técnico-científico dentro de um quadro de necessidades sociais que variaram conforme o tempo histórico. De sua invenção aos dias de hoje, o desenvolvimento técnico da fotografia foi se tornando mais complexo conforme as necessidades sociais, mercadológicas, estéticas e as dos próprios fotógrafos foram se tornando igualmente complexas. A fotografia é fruto da experiência científica, e seu progresso material ao longo de sua curta existência (menos de 200 anos) foi acompanhado de uma profícua produção de textos e teorias que contribuíram para a racionalização da prática fotográfica. A esse propósito, sugiro consultar os livros de Olivier Lugon (1997), *La photographie en Allemagne: anthologie de textes (1919-1939)*, e de Juan Fontcuberta (2003), *Estética fotográfica: uma selección de textos*; este último aborda textos desde o século XIX até meados do século XX.

Das pressões sociais a que o desenvolvimento técnico-científico da fotografia veio responder, a interferência do fotógrafo pesou consideravelmente. Muitas das pesquisas e experimentos de materiais e de equipamentos fotográficos foram empreitadas por distintos profissionais e militantes da fotografia, com o objetivo de atender suas necessidades estéticas, comerciais ou científicas, e muitas delas foram incorporadas aos serviços, produtos e equipamentos fotográficos produzidos em escala industrial. Assim, à medida que o fotógrafo competente domina o processo e o coloca a sua disposição e criatividade, ele passa a atuar como um *virtuose* (WEBER, 1995) no desenvolvimento da fotografia, a ponto de modificar a prática fotográfica, como fizeram Étienne-Jules Marey e Edward Muybridge com a fotografia em movimento, precursores do cinema e da fotografia em alta velocidade etc. Além disso, a atuação virtuosa do fotógrafo se amplia à medida que ele se intera das questões conceituais e submete o processo técnico fotográfico às suas escolhas, gerando novas formas de pensar a fotografia, novas

fotógrafo, a capacidade consciente de representar a realidade. A *busca* pela hiper-precisão do detalhe resulta da ação consciente do fotógrafo. Na mesma linha de pensamento, numa reflexão sobre a fotografia científica, Hugo Sieker⁴² propôs que:

O aparelho fotográfico que é desprovido de consciência tem um olhar mais natural que o olho que está preso à consciência, *pois que ele não pode fazer outra coisa que ver*. Ele é um órgão da visão em si. Muito longe de ser assim perfeito como o olho humano, ele dispõe, entretanto, desta maravilhosa capacidade que consiste *em ver com uma grande exatidão* (na velocidade da luz) (apud LUGON, 1997, p.169).

Ver com exatidão foi meta de muitos fotógrafos desse período na Alemanha e alhures. Reconhecer a objetividade do aparato fotográfico desprovido de consciência como característica intrínseca do meio, significou ampliar novas possibilidades estéticas e o caminho para restituir o realismo ao objeto fotografado. Se, no século XIX, a objetividade do aparato fotográfico fora percebida como estando a serviço do registro científico, no período do entre-guerras, a objetividade e a hiper-precisão de detalhes passaram também a ser percebidas por boa parte – pois não se tratava de um consenso absoluto – da vanguarda dos fotógrafos, artistas e críticos de arte como as qualidades da fotografia que melhor representariam o espírito da época.

Para os Progressistas de Colônia, objetividade e precisão de detalhes correspondiam ao ideal de arte exata; a mecanicidade da fotografia garantia a objetividade e a precisão na reprodução detalhada das obras, as quais eles “valorizavam repetidamente, [...] inclusive encorajando-o a capturar a ‘plástica’ ou qualidade tátil de suas pinturas” (ROTH, 2008, p.30) – o que também se dava nos retratos fotográficos de Sander. Um dos primeiros indícios de interferência dos Progressistas de Colônia sobre a reorientação da fotografia de August Sander reside precisamente nesse ponto. Em 1922, Seiwert, impressionado com a qualidade do retrato de um camponês ocasionalmente copiado⁴³ em papel fotográfico brilhante, motivou seu colega a buscar a *nitidez absoluta* dos retratos naquele tipo de material (LUGON, 2001).

formas estéticas e novos conceitos. O *carte-de-visite* criado por Disdèri, por exemplo, mesmo que motivado pela ampliação de mercado, proporcionou às diversas sociedades a criação de novos parâmetros de relacionamento com a fotografia. Outro exemplo: o conceito de *straight photography*, aprofundado por Paul Strand (EUA), exerceu papel equivalente aos experimentos do fotograma de Moholy-Nagy e da fotomontagem de Raul Hausmann na orientação estética e epistemológica da fotografia moderna.

⁴² Hugo Sieker, “A autonomia da fotografia”, artigo publicado no periódico *Der Kreis*, 1928.

⁴³ Será comum referir-me a uma fotografia impressa em papel fotográfico como cópia, pois se trata de uma cópia positiva obtida de uma matriz, a saber, o negativo fotográfico.

O papel brilhante era produzido industrialmente, e até então estava restrito ao uso comercial e ao trabalho de documentação, em razão de uma suposta falta de beleza estética necessária aos trabalhos artísticos ou mesmo aos retratos comerciais. Tecnicamente, graças ao maior poder de reflectância⁴⁴, o brilho do papel favorece a reprodução de detalhes – como a textura –, realça as diferenças tonais, e aporta mais luminosidade às áreas claras da imagem. Esteticamente, a idéia de *nitidez absoluta* da qual fala Seiwert é referente ao aspecto realístico próprio da fotografia que o papel brilhante acentua por meio de sua capacidade de reproduzir detalhes com maior precisão.

A capacidade de reprodução de detalhes está relacionada a outros quesitos técnicos que extrapolam o tipo de papel fotográfico: tipo e tamanho de filme empregado, forma de processamento fotoquímico, e qualidade óptica das objetivas das câmeras. O próprio August Sander, numa carta (1925) destinada ao professor de história da arte Erich Stenger (1878-1957), um dos pioneiros a pesquisar a história da fotografia, explica suas escolhas técnicas:

Eu me utilizo, para obter uma fotografia clara e pura, de objetivas Zeiss, de uma placa [negativo de vidro] hortocromática munida de um filtro de luz adequado, e de um papel brilhante e claro que rende um excelente resultado nos detalhes. Eu amplio no tamanho de 18x24 cm as fotos feitas com placas de 12x16½ cm ou 13x18 cm (SANDER apud LANGE; HEITING, 1999, p.172).

Ao adotar o papel brilhante, Sander se torna um dos precursores – se não o precursor – do uso desse tipo de papel no trabalho pessoal. Essa mudança técnica é mais do que um simples detalhe; ela é parte constituinte da fotografia exata que Sander lograva alcançar [cf. capítulo I], é parte da reorientação formal de sua fotografia. *Nitidez absoluta* e *luminosidade* são dois termos técnicos que Sander adotou como fundamento estético daquilo que ele denomina fotografia *pura* e *clara*, aspectos estes que estão na raiz do conceito de fotografia exata.

Nitidez e luminosidade eram metas também de outros fotógrafos, especialmente os da Nova Objetividade, com destaque para seu maior representante, Albert Renger-Patzsch. Embora Renger-Patzsch e August Sander dessem igual valor a esses dois aspectos e à precisão de detalhes, *objetividade* e *exatidão* diferiam entre eles no plano conceitual e na prática fotográfica.

⁴⁴ O poder de reflectância de um papel fotográfico pode ser maior ou menor conforme a lisura e brilho de sua superfície. Não tenho como precisar o grau de reflectância dos papéis empregados por Sander, mas certamente era maior do que o dos papéis foscos, especialmente os produzidos artesanalmente, que suavizavam as passagens tonais e minimizavam as texturas.

Para ambos, a luminosidade das cenas era um meio de enfatizar a objetividade e a exatidão dos objetos: o que se buscava era a *clareza* (compreensão) das fotografias. Luminosidade é um conceito técnico que diz respeito à maior abertura do diafragma que uma objetiva possui. Diafragma é o instrumento da objetiva que controla a quantidade de luz que será transmitida ao filme ou ao sensor digital. A luminosidade é, portanto, uma característica que varia em cada objetiva e que depende da sua engenharia e do material óptico com o qual são feitos os seus componentes internos (lentes). Essa característica foi mobilizada pelo próprio Sander como forma de se alcançar a fotografia pura e clara. Entretanto, a idéia de luminosidade estava relacionada ao ato de fotografar e à forma como se copiavam as imagens. Sobre este último ponto, tanto Sander quanto Renger-Patzsch faziam uso do papel brilhante para acentuar a luminosidade das cenas, como foi visto anteriormente. Quanto ao ato fotográfico, a preocupação era evidenciar cada detalhe do objeto pelo controle absoluto da iluminação, de forma tal que as partes escuras devessem ser trabalhadas no sentido de evidenciar o objeto [cf. figura 16] e de alcançar o máximo de detalhes que elas possam informar. “Em fotografia, não existem sombras que não se possam clarear”, assim disse Sander (apud SANDER, G, 1995: capa).

A nitidez estava vinculada ao equipamento fotográfico: objetiva luminosa e de boa qualidade óptica, associada à câmera de grande formato que empregava negativos grandes, proporcionaria fotos com maior fidelidade e riqueza de detalhes. Na verdade, nitidez e luminosidade são aspectos indissociáveis, uma vez que essa dupla dá magnitude às texturas e aos detalhes dos objetos, proporcionando maior precisão às imagens. É nesse ponto que reside a diferença entre a *fotografia objetiva* e a *fotografia exata*.

A Nova Objetividade reivindicava a precisão das imagens principalmente pela “magia da matéria” que a fotografia poderia proporcionar, e menos pela quantidade de informações que ela poderia aportar. Essa magia, assinalada por Albert Renger-Patzsch⁴⁵ (apud LUGON, 1997, p.139), refere-se à objetividade das formas do objeto fotografado, cuja essência – “a estrutura da madeira, da pedra e do metal” – deveria se pronunciar por si só. Assim, a Nova Objetividade colocava o desempenho técnico como um pressuposto da linguagem objetiva, visto que uma mais alta qualidade da imagem e uma maior resolução de detalhes só poderiam ser alcançadas graças ao mecanicismo da fotografia.

⁴⁵ O termo *magia da matéria* foi cunhado por Albert Renger-Patzsch em seu texto “Alvos”, publicado em 1927.

A idéia de magia da matéria se apóia, segundo Renger-Patzsch, sobre o *realismo* que as qualidades próprias da fotografia podem render. Mas esse realismo não é outro senão a reprodução fiel e objetiva das formas, a hiper-precisão dos detalhes dos objetos da natureza e dos produzidos pelo homem – a arquitetura, as ruas, as máquinas. Seu livro *O mundo é belo* (1928) contém basicamente fotografias de objetos que são postos como sendo o que eles representam ser; o realismo está na objetividade das coisas: uma chaminé é uma chaminé! Ao contrário da fotografia experimentalista de László Moholy-Nagy e do fotógrafo russo Alexander Rodtchenko, a fotografia de Renger-Patzsch e dos demais fotógrafos da Nova Objetividade, como Karl Blossfeldt, era despojada de ângulos inusitados. Os enquadramentos eram, na medida do possível, frontais, buscando o máximo de objetividade da forma – mudanças de ângulos provocam alterações na percepção da perspectiva. O que se explorava eram os recortes das cenas, procurando isolar o objeto fotografado de seu contexto sem atribuir-lhe outros sentidos que não o do próprio objeto. Até mesmo os títulos descreviam objetivamente os objetos representados, como *Chaminé vista de baixo* [figura 29] ou *Intersecção de vigas de uma ponte em Duisburg-Hochfeldt* [figura 30].

A contrapartida da fotografia da Nova Objetividade surge com as experiências e o conceito de *fotografia exata* de August Sander, seguido por Raoul Hausmann, e pelos fotógrafos norte-americanos Walker Evans e Berenice Abbott, do *Farm Security Administration* (FSA). Segundo tais autores, a exatidão permitiria um estudo mais profundo das imagens, pois cada informação contida dentro de uma fotografia traria um comentário histórico, social e cultural. Conforme dizia Berenice Abbott, “tudo aquilo que pode ser conhecido sobre um sujeito torna a comunicação mais rica e mais forte” (apud LUGON, 2001, p.132).

Em sua terceira emissão radiofônica⁴⁶, na qual abordou a fotografia policial, Sander propõe que a fotografia de perícia técnica [cf. capítulo I] proporciona tomadas convencionais e diretas, e possui uma capacidade de registro de detalhes muito superior à do olho humano: a descrição técnica da cena ajuda a desvendar um crime na medida em que o olho pode passar inúmeras vezes sobre a imagem e encontrar os vestígios através da análise dos detalhes impressos na fotografia.

⁴⁶ Em 1931, August Sander realizou seis conferências para a rádio de Colônia sobre o tema *Wesen und werden der photographies* (Essência e desenvolvimento da fotografia). O terceiro programa, *Die photographie um die Jahrhundertwende*, foi dedicado à fotografia na virada do século (LANGE; HEITING, 1999).

A série *Estudos* talvez represente o exemplo mais contundente daquilo que Sander pretendia a propósito da riqueza de informações da imagem. Uma série de colagens intitulada *O homem* reúne fotografias de partes do corpo humano, visando o estudo das características humanas. São corpos e fragmentos de corpos recortados e rearranjados de tal modo que se permitisse observar detalhadamente o que Olivier Lugon (2001) chamou de signos orgânicos e inorgânicos que podem ser lidos num retrato: poses, trejeitos, marcas deixadas pelo tempo e pelas condições de existência dos indivíduos etc. [figura 31].

Assim, o que estava em jogo era a riqueza de informações. Embora houvesse uma exaltação da técnica, não havia a euforia mecanicista, como ocorria na Nova Objetividade. Para Sander, o mecanicismo da câmera e a precisão absoluta deveriam privilegiar a clareza da informação, e não a clareza da forma em si.

II.2.3. Do ponto de vista

Em *Mural para um fotógrafo*, o personagem protagonista é mostrado não como um simples operador, mas como alguém que porta um ponto de vista sobre a realidade. O fotógrafo aparece no primeiro plano, e a cena é construída a partir do seu ponto de vista; ele é o agente principal. O ângulo de visão está bem evidente e não há variação: fotógrafo e modelos estão posicionados numa relação de paridade muito parecida com a forma com que Sander constrói a maioria de seus retratos. É provável que Seiwert tenha feito uma alusão às fotografias de seu amigo ou, ainda, à nitidez absoluta e à clareza de informação de seus retratos – vale lembrar que o quadro data de 1922, mesmo ano em que Seiwert viu o retrato do camponês copiado em papel brilhante.

Não muito diferente dos fotógrafos da Nova Objetividade, Sander também não apelava para os ângulos inusitados. A câmera era geralmente posicionada na mesma altura do retratado, e os enquadramentos preservavam, em grande medida, a frontalidade. O que os diferenciava era a contextualização: enquanto os primeiros isolavam o objeto, Sander, na maioria das vezes, os contextualizava – à exceção, por exemplo, dos retratos dos judeus perseguidos – , buscando o máximo de informação sobre o sujeito. Nesse ponto, os fotógrafos da Nova Objetividade tiveram maior êxito: enquanto a exploração da forma pela forma conseguiu em boa medida neutralizar qualquer outro sentido que não fosse o do objeto representado, Sander, por sua vez, não conseguiu eliminar a expressividade de seus personagens. A exatidão de seus retratos pode ser lida do ponto de vista dos vestígios materiais, mas não dos rastros deixados

pelas expressões faciais. Assim, a figura do fotógrafo no quadro de Seiwert – desprovida de qualquer marca que o identifique, e anônima na aparência, pois não tem roupa, rosto ou expressividade – se aproxima mais das fotografias da Nova Objetividade do que das de Sander.

O retrato *O padeiro*, de Sander, é bem representativo sobre o que está sendo discutido. Em minha opinião, esse retrato está entre os que mais se aproximam do conceito de fotografia exata. O ambiente está posto claramente: o forno, o fogão, a chaminé ao fundo – aqui, a fala de Sander sobre não haver sombra que não se ilumine em fotografia cai muito bem; há um mínimo de detalhe que permite identificar o que está na escuridão – e o chão sujo de farinha caracterizam bem o espaço de trabalho de uma padaria. A categoria sócio-profissional também é clara: o personagem está caracterizado com um guarda-pó branco, com instrumentos de trabalho típicos de um padeiro, e posa como se estivesse misturando algo num tacho de metal. É uma imagem que dá pouco espaço ao estereótipo, e se enquadra bem no que Sander considera um típico padeiro.

A estrutura formal da fotografia contribui para a descrição, e a luz ambiente delinea claramente o corpo gordo e aparentemente forte do padeiro. A origem lateral da iluminação destaca a mão envolvida na ação de misturar os fornos e fogões da padaria. O ponto de vista frontal do fotógrafo estrutura formalmente o quadro fotográfico; ele determina o recorte da cena e destaca a altivez do personagem, estampando uma aparente equivalência na relação fotógrafo e fotografado. A frontalidade dá mais força ao rosto erguido e voltado para a luz, enfatizando o queixo e o nariz empinados. O peito estufado contrasta com corpo estático, simulando a ação de se estar fazendo pão. O retratado parece estar se impondo ao fotógrafo; há um *self* em jogo, e isso não se descreve com precisão. É desse modo que a fotografia de Sander se distancia da arte exata.

II.3. HSXX: uma encomenda virtual

II.3.1. O realismo no retrato fotográfico e na fotografia documental

Nas palavras de Pietro d’Albano, “através do rosto, vem representada a *dispositio* [disposição] do sujeito, especialmente se o retrato foi feito por [alguém] capaz de traduzir a semelhança em todos os seus aspectos” (apud CASTELNUOVO, 2006, p.07). Entretanto, ao

invés de falarmos de alguém talentoso, proponho falarmos sobre a fotografia como o *meio* capaz de reproduzir realisticamente a semelhança do sujeito em todos os seus aspectos.

A fotografia é a antítese da aura da obra de arte única, menos quando se trata do retrato fotográfico. A curiosidade humana do espectador pelo retrato fotográfico de alguém, ainda que de um desconhecido, reside exatamente no caráter humano do retratado e em sua história particular. O retrato fotográfico implica a existência de fato do sujeito representado, ao passo que, numa pintura, a imagem de alguém pode ter sido criada, ou mesmo pintada, conforme o gosto do cliente ou conforme a vontade do pintor, como os retratos de reis e rainhas espanhóis cruamente pintados por Goya. No retrato fotográfico, portanto, permanece a curiosidade sobre o sujeito: ele foi único. Na figura do próprio fotografado, o qual teve suas formas naturais fielmente reproduzidas pelo aparato fotográfico, consuma-se o realismo do retrato.

Mas quando realizada num único projeto de caráter documental, e não como documento com finalidade arquivista ou de identificação, a justaposição de retratos gera outras formas de realismo. No auge da *Nova Fotografia* alemã, o retrato fotográfico ganha nova dimensão e muda de natureza: a justaposição em séries despersonaliza os indivíduos e os coloca na perspectiva do anonimato social; os artifícios do pictorialismo dão lugar à precisão, quando não são mobilizados também para o anonimato. Seja qual for a abordagem, o anonimato era uma *forma* de realismo às vezes fantástico, como o fez Helmar Lerski (1871-1956), às vezes descritivo, numa tentativa de decalque da realidade social como acontece com os retratos tipológicos de August Sander. Por exemplo, os retratos deste último que compõem os porta-fólios *Perseguidos* e *Prisioneiros políticos* [cf. capítulo I], feitos individualmente com finalidade de identificação, foram reunidos como conjuntos de tipos que fazem parte da *Grande cidade*. Assim, o aspecto realista, objetivo e descritivo do sujeito personalizado, necessário à fotografia identitária, é substituído por uma abordagem realista da sociedade em que o sujeito é despersonalizado e generalizado como um tipo social anônimo.

A título comparativo, o projeto fotográfico de Helmar Lerski que resultou no livro *Cabeças da vida cotidiana* [figura 32], publicado em 1931, pode ser visto como um contraponto dos retratos de Sander no que diz respeito ao ponto de vista e à representação do sujeito. Lerski apresenta uma série de retratos encenados com enquadramentos truncados, fechados nos rostos de pessoas anônimas escolhidas nas ruas (desempregados, mendigos, soldados, trabalhadores urbanos como lavadeiras e garis etc.). A maioria dos retratos segue um padrão imposto por Lerski: câmera e sujeito são posicionados de modo que as cabeças

apareçam em diagonal e inclinadas para baixo ou para cima. Os enquadramentos obtusos, vistos de baixo para cima, e o jogo complexo de iluminação construído a partir de espelhos empregados para refletir a luz do sol, modelam e dramatizam os traços das faces dos sujeitos. Os rostos apresentam expressões faciais muito parecidas: caras sérias ou tristes, sempre pensativas.

Lerski não tem a preocupação de fazer prevalecer a objetividade do retrato e do retratado. Embora tenha o esforço de imprimir a alta precisão dos detalhes, ele modela abertamente a subjetividade do personagem, imprimindo uma plástica cinematográfica expressionista⁴⁷ obtida pela modulação da luz, pelos enquadramentos truncados e obtusos, e pela forma de dirigir o modelo⁴⁸. O aspecto comum a Sander e Lerski é a perspectiva do anonimato social; ambos trabalham com pessoas desconhecidas⁴⁹, que são despersonalizadas e generalizadas como tipos.

Apesar das diferenças de abordagem do real, HSXX e *Cabeças da vida cotidiana* podem ser definidas como *fotografia documental*, um conceito que desde o início nos anos 20 sempre foi difícil precisar. A fotografia documental surge na Alemanha, nos EUA e na França durante o período em que a *precisão fotográfica* estava no auge de sua valorização. Não por um acaso, pois, o estilo documental, amparado na idéia de que a precisão fotográfica restitui a aparência realista ao objeto, significava um retorno ao real, um contraponto à fotografia experimentalista distante da realidade social (LUGON, 2001).

Olivier Lugon propõe que as dificuldades de definição do estilo documental perpassam diversas questões, tais como: se a fotografia documental deve ou não se restringir à abordagem da vida humana; se ela deve ser estendida a outros assuntos, como em *O mundo é belo*⁵⁰, de Albert Renger-Patzsch; se sua função deve servir de fonte de informação para o

⁴⁷ Lerski tirou proveito de sua rica experiência profissional como cameraman, iluminador e especialista em efeitos especiais, tendo trabalhado na produção de uma série de filmes expressionistas, dentre os quais, *Metropolis*, de Fritz Lang (1925/26).

⁴⁸ Lerski infligia a seus modelos longas seções de fotografia, drogava-lhes com muito café e cigarros para poder ter maior controle sobre eles e sobre suas expressões (LUGON, 2001).

⁴⁹ No caso de Sander, isso é em parte verdadeiro. Muitos dos retratados eram conhecidos seus ou parentes e amigos de seus clientes.

⁵⁰ *O mundo é belo*, de Albert Renger-Patzsch, recebeu duras críticas dos artistas e intelectuais com posições políticas de esquerda mais radicais. A essa obra foi atribuído um caráter “mágico” alienado da realidade social. Suas fotografias imprimiam uma suposta beleza do mundo que não correspondia à verdade da realidade dura e crua da sociedade alemã daquele período. Para Walter Benjamin, a Nova Objetividade, por meio da obra de Renger-Patzsch, “conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la segundo os modismos mais aperfeiçoados” (1994, p.129).

presente e para o futuro; se ela deve ser posta a serviço da transformação do mundo social⁵¹; se o fotógrafo deve pôr o conteúdo acima da forma estética; ou se a estética deve endossar uma forma documental que a eleve ao *status* da arte⁵².

Sem querer dar uma resposta definitiva a essas questões, que jamais reuniram em seu entorno um consenso geral, a fotografia documental será tratada aqui como o estilo que privilegia a abordagem da realidade social, seja ela voltada para o homem, seja ela formalista e distante da representação do homem, mas ligada às realizações humanas – uma vez mais, *O mundo é belo*. O que alinhava a idéia de fotografia documental era sua principal característica estrutural: a organização em série de fotografias ao redor de um tema determinado, e a concatenação de partes da realidade fotografada cuja edição estrutura a lógica interna do conjunto, como acontece na montagem cinematográfica ou na fotomontagem.

A diferença entre esta última e a fotografia documental é que a fotomontagem daquele período, criada e difundida pelos dadaístas, reunia num mesmo quadro diferentes fragmentos fotográficos da realidade social e textos extraídos de jornais, revistas e publicidades, enquanto a fotografia documental, surgida após a Primeira Guerra, justapunha fragmentos fotográficos em série, sendo, em muitos casos, cada unidade acompanhada de uma legenda ou título. A legenda ou o título associam a imagem a uma idéia referente ao conteúdo da imagem em si – isso não quer dizer, obrigatoriamente, que as legendas sejam descritivas –, ao mesmo tempo em que a situa no conjunto fotográfico. Na fotomontagem, os textos e as imagens são dispostos aleatoriamente no quadro, de forma tal que sua leitura é mais interpretativa e analítica do que descritiva e dedutiva. Na fotografia documental, a disposição das fotos reserva grande espaço para a arbitrariedade, mas sua organização final tende a privilegiar a clareza da idéia.

Mais do que experimentos estéticos, fotomontagem e fotografia documental foram variantes da sintaxe da arte realista muitas vezes associadas a concepções político-ideológicas, como as fotomontagens de John Heartfeldt e George Grosz, os retratos da

⁵¹ A fotografia documental esteve por muito tempo, desde seu início, relacionada ao engajamento social, muitas vezes político-partidário.

⁵² Dependendo do *ponto de vista* de quem avalia, as fotografias de Lerski ou de Renger-Patzsch estariam mais para a arte ou para a ficção do que para a fotografia documental. A partir da década de 1990, o conceito de fotografia documental, que tradicionalmente foi relacionado à abordagem realista do social, vem se alterando. Muitos fotógrafos documentais têm incorporado em seus trabalhos elementos estéticos que os aproximam da arte. A esse respeito, sugiro consultar BAEZA, Pepe. “Fotografia documental, arte y prensa”. In _____. *Por una función crítica de La fotografía de prensa*. Col. FotoGGrafia. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

fotógrafa nazista Erna Lendvai-Dircksen⁵³ (1883-1962), ou mesmo os de HSXX: embora seu autor não se alinhasse abertamente a nenhuma tendência política⁵⁴, sua obra ecoa o discurso marxista que permeava a esquerda alemã à qual pertenciam os membros dos Progressistas de Colônia, dentre outros artistas, e seu filho Erich, comunista, que atuava como um interlocutor intelectual de Sander (LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2002).

Os trabalhos de August Sander e de Erna Lendvai-Dircksen podem ser vistos por essa óptica. No período próximo à ascensão nazista, esses dois fotógrafos produziram obras similares, porém, com norteamo ideológico distinto. Ambos tentaram dar conta da realidade social por meio de retratos fotográficos, sendo que o primeiro se propôs fazer um balanço da estrutura social alemã, e a segunda buscou construir uma imagem una de nação.

Erna Lendvai-Dircksen tornou-se uma fotógrafa proeminente do regime nazista. Os retratos que compunham seus trabalhos *Unsere Deutschen Kinder* (Nossas crianças alemãs), de 1919, e *Das deutsche Volksgesicht* (O rosto do povo alemão), publicado em 1932 e destinado ao homem do campo, postulavam a uniformidade da nação alemã. Sob a óptica do anonimato social que caracterizava a fotografia documental com retratos, assim como Sander e Lersli, Dircksen despersonaliza seus modelos e os generaliza em tipos sociais; mas, diferentemente daqueles dois, ela universaliza os tipos num tipo único, que é o povo alemão, ao passo que Sander e Lerski singularizam os tipos num universo de tipos distintos e com realidades distintas. Os próprios títulos das obras explicitam a intenção de unidade: o rosto de um povo uno, e as *nossas* crianças alemãs – ambos sugerem a nação alemã. Essa universalização fica ainda mais evidente no livro *Das germanische Volksgesicht* (O rosto do povo germânico), publicado em 1942, após a re-anexação da região da Alsácia-Lorena, aludindo à consolidação de uma nação germânica.

Na estética impressa nos retratos das crianças alemãs, Erna Lendvai-Dircksen explora aspectos estéticos da fotografia pictorialista para calcar a idéia de futuro da sociedade ariana. No retrato *Criança germânica* [figura 33], por exemplo, o enquadramento é frontal e cerrado no rosto; a precisão do foco está nos olhos claros e brilhantes da menina, ao passo que um

⁵³ No mesmo período, além de Erna Lendvai-Dircksen e August Sander, ao menos três outros fotógrafos realizaram trabalhos documentais com retratos aludindo à sociedade alemã: Helmar Lerski, simpatizante da esquerda política; Erich Retzlaff, nazista, que em 1930 publica *Das antlitz des alters* (O rosto da idade), e, em 1931, *Die Von der Schoelle* (Aqueles da gleba), abordando o campesinato.

⁵⁴O sociólogo Sylvain Maresca (1996, p.28) sustenta que Sander foi membro do Partido Social Democrata (PSD). Por outro lado, uma carta de Sander ao seu tio Daniel Jung nos dá pistas para pensar que ele via a política partidária com maus olhos: “[...] os homens de partido são todos de pequenos espíritos perdidos [...]. Mas eu quero abrir os olhos de todo mundo através de meu olho objetivo” (apud LANGE; HEITING, 1999, pág.169). Nenhum outro autor estudado para este trabalho propõe qualquer filiação partidária de Sander.

leve *flo* suaviza o restante da face: a intenção que se manifesta é a do olho da criança como ponto de atenção do observador, pois a força desse retrato está no olhar da personagem e na claridade de suas íris. O *flo*, obtido pelas técnicas de manipulação da imagem no laboratório e pela reduzida profundidade de campo que limitam a nitidez do restante do rosto, coloca o rosto e a expressão facial na condição de coadjuvantes do olhar da menina.

Já no retrato *Camponesa da região do Rauhe Alb* [figura 34], a estética impressa está calcada na precisão da imagem; no enquadramento fechado no rosto, que separa o sujeito de seu respectivo contexto, mas evidencia as marcas da vida típicas de sua condição de vida; e no posicionamento discreto da câmera num ângulo de visão inferior ao indivíduo, mas suficientemente aparente para enaltecer o homem do campo. O sentido dessa estética, que caracteriza, como um todo, o livro *O rosto do povo alemão*, pode ser compreendido num intento de Erna Lendvai-Dirksen de dar conta de resgatar e representar a *alma* alemã tão indefinível, tão almejada por intelectuais e poetas alemães, e retomada pelos nazistas sob outros parâmetros. Essa alma que demarcaria o caráter alemão aparece no trabalho de Erna Lendvai-Dirksen como um retorno a um passado romântico e a uma tradição que estava se perdendo com os efeitos da industrialização e da crescente racionalidade que permearia até mesmo as relações humanas. Para ela, o homem de seu tempo encontrava-se descentrado, uma vez que ele possuía grande conhecimento do mundo exterior, e pouco sabia de seu mundo interior. “A alma alemã quer que nós tenhamos a necessidade de uma fé, de um amor. Privados deste conteúdo, nós enfraqueceremos, qualquer que seja a forma sedutora que o encarne” (apud LUGON, 2001, p.435-436; tradução nossa). Para Dirksen, o homem camponês era a representação do ser inteiro, não fragmentado: “é o homem do povo que, com seu modo de viver, pela terra e pelo sangue, fica unido à natureza e a seus ritmos. Este camponês é um todo.” (apud LUGON, 2001, p. 436; tradução nossa) Nesse sentido, Dirksen dizia que a tarefa mais eminente da fotografia era a de interpretar o rosto humano. A fisionomia seria, assim, “uma forma autêntica [que] nasce inconsciente e inocente da vida, da unidade de todas as forças” da natureza. Era preciso, portanto, “uma grande seriedade e uma grande atenção interiores para compreender a vida que está á sua frente” (apud LUGON, 2001, p.435-436; tradução nossa).

HSXX é uma contrapartida a isso, na medida em que apresenta uma sociedade complexa, composta por tipos sociais que configuram uma realidade estratificada em classes. Os enquadramentos de planos médios (corte na altura da cintura) ou de planos médios abertos (as pessoas aparecem por inteiro) contextualizam os sujeitos no ambiente em que trabalham

ou vivem. Seus títulos tipificam os retratados conforme a posição social, a profissão, a origem, o gênero, ou mesmo o engajamento político. Embora Sander também despersonalize seus modelos e universalize os tipos, sua abordagem é mais radical, no sentido de tentar mostrar uma estrutura social complexa e não uma visão de unidade, como faz Dircksen.

Aquilo que para Erna Lendvai-Dircksen significava a desfragmentação do homem, a perda da fé na alma alemã, e que, portanto, deveria ser repudiado a fim de restituir ao homem sua unidade – e, conseqüentemente, a unidade do povo alemão –, foi tomado por Sander como a constatação de um processo sem volta. O homem do campo é concebido por ele como um ser “dotado de todas as particularidades da humanidade” (apud SANDER, G., 1995, p.26), ou seja, as particularidades de todos os homens, mesmo dos que vivem no “apogeu da cultura em suas manifestações mais delicadas” (apud LANGE, 1995, p.8), têm, de alguma forma, origem no homem rural de onde tudo começou, e do qual o homem urbano não consegue se desvencilhar. Por outro lado, este mesmo homem urbano está impregnado pela alma do mundo moderno altamente racionalizado, em que prevalece o espírito individualista e calculista do capitalismo, preso a uma sociedade fragmentada, hierarquizada por classes, e estruturada em grupos sociais diversos muitas vezes em conflito. O homem e a cultura rural tradicional, que, no porta-fólio do tipo original, são apresentados como representantes do passado sólido, são, na seqüência dos porta-fólios do primeiro grupo, mostrados inseridos num processo de paulatina transformação da infra e da super estruturas que abarca o próprio mundo rural, até o homem que vive no “apogeu da cultura em suas manifestações mais delicadas, antes de retornar ao fraco de espírito” (apud LANGE, 1995, p.8; tradução nossa) e à matéria em si após a sua morte.

II.3.2. A encomenda

Os Progressistas de Colônia entendiam que a objetividade da fotografia não poderia se limitar à mera reprodução de suas obras. Em um texto sobre ADZ, publicado na revista *a bi z* em 1930, Seiwert propunha que o caráter realista do projeto documental de August Sander tinha libertado o pintor para perseguir seu objetivo em pintar mais que sua representação mimética (ROTH, 2008).

A missão que Sander imputou à fotografia e a ele próprio dá à fotografia um sentido que esteve, por assim dizer, solto na rua e que por esta razão não valia a pena até aqui recolher. A fotografia **desencarrega** a pintura da

obrigação de produzir imagens da realidade da época que as gerações futuras reterão como documentos de nosso tempo, e isto acontecendo, ela reenvia a pintura à outra **tarefa** das artes da representação que é de mostrar o mundo, a partir da época na qual vivemos, numa perspectiva utópica (apud LANGE; HEITING, 1999, p.172, grifos nossos).

A fala de Seiwert revela uma *encomenda virtual* dos Progressistas de Colônia à fotografia – mais do que a Sander –, em que pesa o papel de *libertadora* da arte progressista e engajada. Essa expectativa, que se nutre do fato de a fotografia documental atuar sobre a realidade atual, revela uma visão profética do papel social da arte e da fotografia. Sua pintura poderia abrir mão da abordagem da realidade momentânea, como faziam George Grosz e Otto Dix, em favor de uma abordagem utópica do mundo de ideais anarquistas de sociedade, enquanto a fotografia documental, em especial a de Sander, se incumbiria de reportar a realidade tal qual ela é.

Sander, de sua parte, acredita no caráter profético da fotografia. Em um de seus escritos, no qual explicava a origem de HSXX, ele propôs que a fotografia deveria trazer consigo *tarefas* distintas das da pintura:

Nada me pareceu mais apropriado que dar, pela fotografia e com a fidelidade absoluta à natureza, um quadro de nosso tempo.

Os dias passados de todas as épocas nos deixaram escritos e livros ilustrados, mas a fotografia nos deu possibilidades e **tarefas** outras que a pintura. Ela pode trazer às coisas a beleza mais grandiosa, mas pode também trazer a verdade mais cruel; ela pode igualmente enganar de maneira extraordinária. Ver a **verdade**, tal como deveria ser nosso engajamento, mas nós devemos antes de tudo transmiti-la a nossos contemporâneos e à posteridade, quer ela nos seja favorável ou não.

Se eu, com pleno conhecimento de causa, tive o cuidado de ver as coisas tais como elas são e não como elas deveriam ou poderiam ser, eu quero que me perdoem, mas eu não posso fazer de outra forma (apud SANDER, G., 1995, p.21, grifos nossos).

Tarefa e verdade: duas atribuições das quais a fotografia documental sempre teve dificuldade de escapar, até porque o enfoque sobre a realidade social foi sempre, e ainda é, relacionado a um compromisso militante – não necessariamente de engajamento político – com a verdade. Mas isso não é de fato um problema, a não ser quando a fotografia é posta como substituto da realidade. Na fala de Sander, fica explícito seu entendimento a esse respeito; por outro lado, “ver as coisas tais como elas são e não como elas deveriam ou poderiam ser” deixa subentendido uma suposta verdade fotográfica.

O modo como August Sander competentemente organizou seu trabalho se revela na força com que ele conseguiu impor um modo de leitura. Suas proposições de que seu trabalho é um retrato real da realidade são justificadas no arrojado critério classificatório elaborado em prol do objetivo de apresentar um retrato da estrutura social alemã. A tipologia visual que norteia HSXX e o caráter realista que lhe cabe foi eficiente, ao ponto de artistas e intelectuais de sua época (Seiwert, Kurt Wolff, Walter Benjamin, Alfred Döblin), e de épocas posteriores (Susan Sontag), comprarem seu discurso. E isso não é sem justificativa: a Alemanha estava vivendo uma era extrema de grandes conturbações, e o caráter realístico de HSXX foi tomado como um retrato fiel daquele momento, e também como um documento para a posteridade, uma vez que a fotografia seria uma língua universal capaz de dialogar com toda a humanidade em qualquer época:

Pode-se através do exercício da visão, da observação e do pensamento, com a ajuda de uma câmera fotográfica e com a junção de uma data, capturar a história universal; e o potencial expressivo da fotografia [...] como língua universal permite **exercer uma influência** sobre a humanidade inteira (SANDER apud LANGE; HEITING, 1999, p.169, tradução e grifos nossos).

Essa citação conforma as aspirações de Sander com as dos Progressistas de Colônia de imprimir uma linguagem universal em suas obras. Nas obras dos Progressistas, tal universalização se concretiza na representação de figuras limpas e fáceis de serem identificadas: por exemplo, *Burgueses e desempregados*, 1922 [figura 35], de Seiwert, é uma tentativa clara de representar tipos sociais contrastantes num bom discurso marxista. Gerd Arntz, porém, foi o que mais se aproximou desse objetivo, com a criação dos isotipos que foram assimilados por vários de seus correligionários, dentre os quais, Peter Alma e o próprio Seiwert. As obras de Arntz foram provavelmente as que mais pesaram na construção tipológica de Sander; seus desenhos de *Doze casas de uma época* mostram tipos sociais genéricos sem rostos e limpos de expressão, ao contrário do que acontece no quadro de Seiwert.

Que a linguagem direta da fotografia documental possa universalmente ser compreendida, porque estabelece uma conexão direta com os objetos da realidade, facilitando o acesso do espectador, é algo que faz sentido. Mesmo desconhecendo o contexto no qual a produção fotográfica foi realizada, um observador atento poderá perfeitamente compreender o visível da imagem e do conjunto do trabalho, mas terá dificuldade para decifrar o que está subjacente. No entanto, atribuir à fotografia documental a capacidade de exercer uma

influência sobre a humanidade nada mais é do que outra visão profética do papel da fotografia – essa missão universalista

Reprodutibilidade, ponto de vista e objetividade são, assim, três elementos-chave para compreender a intenção manifesta no quadro *Mural para um fotógrafo*, em que está subjacente o princípio dos Progressistas de Colônia de mostrar não os fatos da realidade cotidiana, mas os fundamentos culturais que estruturam a organização social dentro de uma realidade específica. Seiwert dizia que a Nova Objetividade estava preocupada em denunciar as discrepâncias da sociedade capitalista em nome da luta de classes, enquanto que os artistas progressistas estavam voltados para esclarecer as condições culturais nas quais a luta de classes iria ser travada. No que diz respeito ao trabalho, por exemplo, para Seiwert, o Estado comunista, tal qual se configurava na URSS e tal qual postulava o KPD, estava apenas incorporando a atual forma de exploração capitalista do trabalho e do trabalhador num novo regime, ao invés promover de fato uma revolução cultural que libertasse o trabalhador da cultura de exploração do trabalho na qual ele estava imerso e alienado de sua verdadeira condição. Assim como a máquina e todo o sistema produtivo capitalista alienava o trabalhador em prol do lucro, a máquina e o sistema produtivo burguês absorvido pelo Estado comunista alienavam o trabalhador em nome de um Estado autoritário.

Isso fica claro no vitral *O mundo do trabalho* [figura 36], de 1932 – destruído em 1935 –, painel onde Seiwert reúne cenas de vários quadros seus. Nesse vitral, aparecem cenas representando várias formas de trabalho no campo e na cidade dentro do sistema capitalista, e cenas onde a cultura de exploração do trabalho é assimilada pela classe trabalhadora em seu cotidiano. Três quadros desse painel ilustram bem o que está sendo dito aqui. Um deles mostra operários posicionados em seqüência na linha de produção de uma fábrica; as cabeças dos trabalhadores aparecem ligadas ao sistema de roldanas, representando o homem como extensão da máquina. Outro, originalmente intitulado *Massas*, 1931, mostra uma série de pessoas enfileiradas no cotidiano fora da fábrica, representando a alienação do trabalhador na vida diária. O terceiro quadro, inspirado na obra original *Mãe proletária*, 1931, apresenta uma família operária em que o marido, a esposa e a criança no colo da mãe são representados num ambiente que lembra o quintal de uma casa, tendo ao fundo a chaminé de uma fábrica: o lugar da residência está condicionado pelo local de trabalho, e a vida cotidiana está condicionada ao cotidiano da fábrica.

Assim, *Mural para um fotógrafo* procura mostrar o sentido do trabalho, e não sua exploração; o fotógrafo dominando o olhar objetivo da objetiva, e não o contrário, como acontece no interior da fábrica onde as frias roldanas – objetivas, no sentido de serem desprovidas de consciência – se mesclam com as cabeças mecanizadas e submetidas à fria objetividade do sistema produtivo capitalista.

Eis, portanto, o papel utópico da arte dos Progressistas de Colônia: representar a cultura que estrutura a sociedade capitalista, a fim de despertar a consciência do trabalhador para sua verdadeira condição, sendo este o caminho para revolucionar de fato as relações sociais, libertando o homem de qualquer condição de submissão. À fotografia, cabe o papel de mostrar realisticamente a realidade tal qual ela é.

Capítulo III

Homens do século XX: uma realidade construída

No capítulo inicial, propus que da mesma forma com que August Sander construiu sua imagem visual como profissional e membro de um determinado grupo da sociedade, ele também construiu a imagem de muitos dos sujeitos fotografados antes e depois da concepção de HSXX. Seu modo de perceber a realidade pesou fortemente na construção das imagens dos retratados e na forma de representar o mundo à sua volta, sendo este constituído por aquilo que ele entendia serem *tipos* da sociedade. Mesmo não dispondo de nenhum rigor científico, tal conceito foi erguido a partir de suas experiências de vida e de suas relações interpessoais, e lhe serviu como ferramenta de explicação do mundo.

Sua versão fotográfica da realidade, habilmente construída ao longo de muitos anos, foi tomada por ele, por seus amigos artistas progressistas e por uma série de intelectuais da época como um retrato fiel e neutro da sociedade alemã, sendo que, como veremos adiante, estes últimos atribuíram um caráter científico a HSXX e a ADZ, compreendendo tais trabalhos como estudos sociológicos por meio de imagens. O problema é que nem Sander, nem muitos de seus admiradores conseguiram escapar da teia que ele próprio teceu. Eles não levaram em conta que sua versão da realidade não era de fato *o real*, mas sim *um real* construído, assunto este que será retomado mais à frente. Antes, porém, apresentarei a estrutura de HSXX.

III.1. A obra

A primeira aparição pública de HSXX ocorreu na exposição de 1927, no Kunstverein de Colônia, e sua primeira publicação foi a versão resumida ADZ. Em 1980, 16 anos após a morte de Sander, HSXX foi publicada pela primeira vez, sob a direção de Gunther Sander, filho do fotógrafo. Em 2002, a obra é novamente publicada, dessa vez pelo *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur*, órgão proprietário do arquivo de Sander, sob a direção de Susanne Lange. Segundo os editores da publicação mais recente, a organização da obra seguiu rigorosamente os parâmetros estipulados pelo fotógrafo ao longo de quase 30 anos (de 1925 a meados da década de 1950). Esses parâmetros, que aparecem em documentos escritos por ele, serviram de base para a reconstituição de alguns porta-fólios, como *Prisioneiros* e *Perseguidos políticos*. Ainda, conforme as indicações deixadas por Sander, algumas

fotografias foram remanejadas e atribuídas a porta-fólios diferentes em relação à edição precedente.

A respeito da publicação de 1980, Sylvain Maresca (1996) fez uma observação bastante pertinente que cabe perfeitamente à edição de 2002 com a qual estou trabalhando. Apesar de todo o cuidado em respeitar as diretrizes sobre as quais HSXX foi arquitetada, seus editores não tiveram o mesmo zelo com o princípio do anonimato, núcleo nervoso da classificação tipológica da obra. Segundo Maresca, ao lado dos títulos de vários retratos da versão de 1980, foram impressos os nomes dos respectivos personagens. O mesmo acontece com a versão de 2002, especialmente com os retratos de figuras públicas do mundo da arte, da intelectualidade e da política. Mas, por outro ponto de vista, o do pesquisador, a identificação dos nomes de alguns dos personagens ajuda, e muito, a compreender o jogo simbólico no mercado das relações sociais de Sander. Na medida do possível, procurei tirar proveito disso ao longo do presente estudo, pois a análise de alguns porta-fólios e de alguns retratos identificados pelos organizadores da publicação, assim como um dos retratos identificado pelo próprio fotógrafo, permitiu situar o espaço social no qual August Sander se situava a partir dos anos 1920.

As mais de três décadas dedicadas à elaboração de HSXX apontam para o que Susanne Lange e Gabriele Conrath-Scholl denominaram *work in progress*, expressão que remete à questão da *instantaneidade fictícia* discutida por Baxandall [cf. nota 33, capítulo 2]. A longa demora para o aparecimento da primeira publicação de HSXX decorre da indisposição das editoras em publicar obra de tamanha envergadura em razão de seu alto custo. Esse foi o diagnóstico de Kurt Wolff para cancelar a edição de HSXX após o restrito sucesso comercial de ADZ [cf. capítulo 1]. Em 1930, enquanto Sander preparava a versão de HSXX para ser publicada, Wolff vendeu as edições Transmare, pondo fim a qualquer expectativa de uma breve publicação da obra ampliada. Outro fato que também pesou na delonga foi o recolhimento e a destruição de ADZ e das matrizes de impressão pelos nazistas.

Do ponto de vista da fatura, o longo tempo de espera contribuiu para o amadurecimento da obra e, simultaneamente, do fotógrafo em relação ao projeto. À medida que a relação intelectual e perceptual de Sander se aprofundava em relação a seu objeto, a saber, os *tipos* da sociedade, a obra crescia em complexidade: ao longo do tempo, ele foi se familiarizando com tal noção e, igualmente, foi aguçando sua percepção para encontrar novos tipos. Muitos porta-fólios foram criados ao longo dos anos até o final de sua vida. A inclusão de *Prisioneiros políticos* e *O nacional-socialista*, dentre outros, mostra o quanto Sander

estava atento ao contexto sócio-político alemão, e evidencia também sua autonomia e seu domínio sobre o projeto como um todo. Segundo Susanne Lange e Gabriele Conrath-Scholl, Sander convidava pessoas encontradas nas ruas que lhe parecessem representar algum tipo específico para serem fotografadas em seu estúdio. Mas a busca por novos sujeitos que pudessem representar certos tipos não se restringiu ao fotógrafo; também sua família estava atenta para encontrar novos personagens, como atesta o trecho de uma carta de seu filho Gunther escrita aos pais em 1941: “[...] eu procuro bons tipos para papai; domingo, eu vou levar-lhe uma série. Todas as variedades da sociedade dos homens [...]” (apud LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2002, p.20, tradução nossa). Erich Sander, também em uma carta aos pais, em 1943, cita um traço fisionômico de um dos prisioneiros políticos que ele havia fotografado como uma pista visual de um determinado tipo: “Um dos três [retratados] (Marcel A.) [figura 15] tem uma cabeça com características muito marcadas que agrada bastante ao papai” (apud LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2001, p.34, tradução nossa). Voltarei a essas duas citações mais adiante.

III.1.1. Estrutura da obra

Para melhor situar o leitor do presente estudo, pretende-se aqui apresentar uma descrição escrita e simplificada da estrutura de HSXX, que por sua vez teve seu esqueleto sintetizado no quadro 01.

HSXX apresenta-se estruturada numa seqüência de sete grupos temáticos, sendo cada um, um livro. Os grupos estão internamente subdivididos em porta-fólios temáticos e numericamente seqüenciados – salvo o porta-fólio que inaugura a obra –, contabilizando um total de 49 porta-fólios. De um montante de 619 fotografias, cada porta-fólio abarca uma porção de retratos interna e numericamente ordenados.

GRUPO		PORTA-FÓLIO		Nº DE FOTOS
I	<i>O camponês</i>		Porta-fólio arquetipal	12
		01	O jovem camponês	21
		02	O filho de camponês e a mãe	16
		03	Família de camponeses	12
		04	O camponês – sua vida e seu trabalho	14
		05	Tipos de camponeses	15
		06	O habitante de uma pequena cidade	13
II	<i>O artesão</i>	07	O esporte	12
		08	O mestre artesão	21
		09	O industrial	07
		10	O operário: sua vida e seu trabalho	14
		11	Tipos de trabalhadores – manuais e intelectuais	13
III	<i>A mulher</i>	12	O técnico e o inventor	08
		13	A mulher e o homem	14
		14	A mulher e a criança	16
		15	A família	10
IV	<i>As categorias sócio-profissionais</i>	16	A mulher elegante	14
		17	A mulher exercendo uma profissão intelectual e manual	20
		18	O estudante	06
		19	O erudito	10
		20	O funcionário	12
		21	O médico e o farmacêutico	12
		22	O juiz e o advogado	10
		23	O soldado	10
		23a	O nacional-socialista	10
		24	O aristocrata	05
		25	O eclesiástico	12
		26	O professor e o pedagogo	13
		27	O <i>marchand</i>	15
V	<i>Os artistas</i>	28	O homem político	12
		29	O homem das letras	12
		30	O comediante	13
		31	O arquiteto	12
		32	O escultor	07
		33	O pintor	19
		34	O compositor	12
VI	<i>A grande cidade</i>	35	O intérprete musical	15
		36	A rua – vida e animação	14
		37	Pessoas viajantes – feira e circo	12
		38	Pessoas viajantes – ciganos e vagabundos	14
		39	Festividades	12
		40	Juventude da grande cidade	12
		41	As domésticas	12
		42	Tipos e personagens da grande cidade	16
		43	Homens que vieram a minha porta	12
		44	Perseguidos	12
VII	<i>Os últimos dos homens</i>	44a	Prisioneiros políticos	12
		44b	Trabalhador imigrante	06
		45	Idiotas, doentes, loucos e mortos	16

Quadro 01: Estrutura de *Homens do século XX*.

O porta-fólio que abre HSXX foi dedicado ao que Sander denominou *Porta-fólio arquetipal* [figura 37]. Considerando o camponês como tipo original de todos os homens, as doze primeiras imagens de *O camponês* apresentam o que Sander entendia ser o arquétipo básico do tipo original. Os retratados são tipificados pela natureza de sua atividade vital ligada à terra (*O homem ligado a terra* [I/ST/1] e *A mulher ligada a terra* [I/ST/5]), por sua filosofia de vida (*O filósofo* [I/ST/2] e *A filósofa* [I/ST/6]), por sua capacidade revolucionária (*O revolucionário* [I/ST/3] e *A revolucionária* [I/ST/7]), por sua sabedoria (*O sábio* [I/ST/4] e *A sábia* [I/ST/8]), por sua intelectualidade (*Mulher de inteligência avançada – intelectual* [I/ST/9]), pelo rigor e pela harmonia dos casais (*Casal de camponeses – rigor e harmonia* [I/ST/10 e 11]), e pela constituição familiar e suas gerações (*A família e as gerações* [I/ST/12]). Com exceção do retrato *O revolucionário*, que data de 1925, todos os outros foram realizados entre 1910 e 1914. A seqüência do grupo *O camponês* apresenta a vida e as transformações do mundo rural alemão ao longo de 30 anos, mostrando certas características provenientes do mundo urbano que começam a pesar nos costumes rurais. A seqüência dos outros grupos e porta-fólios vai delinear a visão de Sander a respeito do progresso da sociedade alemã, como veremos mais adiante.

A espinha dorsal de HSXX é o sistema classificatório elaborado por Sander. Assim como os retratados, cada grupo e cada porta-fólio correspondem a tipos diversificados da sociedade. Para os retratos, os títulos são referentes não ao indivíduo fotografado, mas ao tipo social que Sander acredita o sujeito representar: o indivíduo é desconsiderado em favor de um tipo genérico posto em cena. Alguns dos retratados são apresentados repetidas vezes em retratos distintos, mas classificados como tipos diferentes. Helene Abelen, por exemplo, aparece em dois retratos, em porta-fólios distintos, representando papéis diferentes: *Mulher de um pintor*, 1926 (III/16/12), e *Mãe e filha*, 1926 (III/14/14). Erich Sander, filho do fotógrafo, também aparece em duas condições distintas: uma como *Estudante de filosofia*, 1926 (IV/19/6), e outra como membro de um grupo de *Estudantes operários*, 1926 (IV/18/4). Raoul Hausmann aparece três vezes em três grupos diferentes, apesar de as imagens terem sido feitas no mesmo dia e no mesmo local: *O inventor dadaísta*, 1929 (II/12/7), *Raoul Hausmann como dançarino*, 1929 (VI/42/3), e *O dadaísta Raoul Hausmann*, 1929 (III/13/14), no qual o artista está abraçado a duas mulheres, a saber, Hedwig Mankiewitz, sua segunda esposa, e Vera Broïdo, sua modelo, amiga e amante.

É importante observar que os títulos dos dois últimos retratos de Hausmann escapam da lógica classificatória de Sander: ao nomear o retrato com o nome real do personagem,

Sander privilegia o indivíduo e sua habilidade como artista polivalente, e não o tipo que ele possa representar. No retrato *O inventor dadaísta*, acontece o contrário: Hausmann é despersonalizado e generalizado como um inventor ligado a uma corrente artística. Trata-se de um retrato semelhante à forma do retrato de identificação. Ou, ainda, ele é ali generalizado como um artesão, uma vez que essa imagem está localizada no porta-fólio *O técnico e o inventor* do grupo *O artesão*. Diferentemente dos outros dois retratos seus, tal imagem tem a forma de um retrato para identificação, e é possível que esse tenha sido esse o objetivo primeiro de sua realização.

Nos retratos de Helene Abelen, está explícita a forma tradicional como Sander percebe e concebe os papéis femininos nas relações familiares, especialmente nas conjugais, como vimos no primeiro capítulo, A começar pelos títulos, que enquadram a personagem ora como esposa de um pintor, ora como mãe. No primeiro caso, foto sobre a qual já refletimos, o título *a priori* não corresponde à imagem da mulher de vanguarda que busca libertar-se em todos os âmbitos das regras sociais conservadoras de conduta feminina; ao contrário, ele reforça o tradicional papel da mulher casada cuja referência social é o marido. Um tratamento diferenciado é dado à figura masculina em *O dadaísta Raoul Hausmann*, no qual o artista aparece abraçado à sua esposa e à sua amante. Tanto o conjunto da cena, com as figuras femininas caracterizando a relação extraconjugal, quanto o título afirmam o nome e a condição de artista vanguardista de Hausmann, bem como aludem ao comportamento boêmio em que “o amor sob todas as suas formas” (BOURDIEU, 2005, p.72) contribui para a construção de um estilo de vida de artista completamente incongruente com o comportamento burguês convencional.

Os títulos dos porta-fólios seguem lógica similar à dos retratos; porém, ora reúnem um conjunto abrangente de tipos, como nos porta-fólios *Tipos de camponeses* (I/5), *O mestre artesão* (II/8), *A mulher e o homem* (III/13), e *O aristocrata* (IV/24), onde cada retratado é mostrado como um tipo distinto – por exemplo, *Casal de camponeses* (I/5/12), *Doméstica* (I/5/14) e *Diretor de mina* (I/5/15) são retratos que compõem o porta-fólio *Tipos de camponeses*; ora apresentam um conjunto de retratos como sendo um único tipo social, como é o caso dos porta-fólios *Família de camponeses* (I/3), *Prisioneiros políticos* (VI/44a) e *Trabalhador imigrante* (VI/44b), em que todos os retratos levam o nome do porta-fólio correspondente.

No caso dos grupos, os tipos são referentes à origem (*O camponês*), ao *métier*, (*O artesão*; *As categorias sócio-profissionais*; *Os artistas*), ao gênero (*A mulher*) e aos

socialmente marginalizados e estigmatizados (*Os últimos dos homens*). Dentro dessa lógica tipológica *sanderiana*, o título do grupo *A grande cidade* poderia ser visto como uma tentativa de se construir um *tipo ideal* dos grandes centros urbanos, um ambiente típico que reúne tipos dos mais diversos em situações e condições igualmente diversas.

Por fim, o conceito estético que norteia a elaboração de HSXX é o de exatidão. Como vimos, o princípio da fotografia exata caracteriza-se pela hiper-precisão de detalhes, a qual privilegia a clareza da informação e potencializa a capacidade descritiva da imagem. Mas a exatidão, para Sander, não se alcança apenas com a precisão técnica; é preciso também um método de classificação e de seqüencialização de fotografias que potencialize ainda mais seu caráter descritivo.

Nesse, sentido a tipologia explicitada nos títulos acaba por exercer peso significativo no aspecto descritivo das fotografias, uma vez que as imagens dos retratados, despersonalizadas e generalizadas como representações de tipos, induzem a leitura visual do espectador em direção aos propósitos do fotógrafo. A tipologia é uma *tentativa* de despojar os personagens de todos os aspectos contingentes e particulares, chamando atenção para elementos explícitos nas imagens dos fotografados, tais como vestuário, postura, ambiente (habitação, local de trabalho, meio rural ou urbano), profissão, posição social etc. Aliás, a *tentativa* de Sander foi muito bem-sucedida, pois ele conseguiu convencer seus leitores de que sua obra seria um retrato fiel da realidade alemã, dotado de uma neutralidade alcançada por meio de um trabalho minucioso de classificação. É nesse ponto que reside a força da trama fotográfica tecida pelo fotógrafo. Ela é convincente no que diz respeito a um *suposto* caráter científico da obra, a ponto de ADZ ser percebida como uma espécie de trabalho sociológico por uma série de intelectuais e artistas, como veremos adiante.

Mas, por atrás desse suposto caráter científico e da tentativa de representação fiel e neutra do real, está o que verdadeiramente essa obra é: um conjunto de *estereótipos de percepção* que correspondem ao modo como Sander percebe o mundo e constrói, por meio de fotografias, a representação de uma realidade. É esse o assunto a ser tratado a seguir.

III.1.2. Uma leitura da obra

Não por acaso o *Porta-fólio arquetipal* abre HSXX. August Sander acreditava ser o homem camponês o tipo original de toda a humanidade e o tipo ideal e puro do ser humano. Esse porta-fólio, bem como o livro de Erna Lendvai-Dirksen, que toma o camponês como o

típico povo alemão, são referências ao passado recente da Alemanha. Isso é possível de ser compreendido se contabilizarmos para a análise o fato de Sander e Dircksen terem vivido toda uma ordem de mudanças abruptas na sociedade alemã desde a unificação do país, a qual engendrou, como lamentavam os poetas, uma dissolvência da moral e dos valores tradicionais levada a cabo pela implacável cientificização do mundo.

[O homem alemão] jamais compreenderá que o termo “vida” significa o mesmo que sociedade, jamais colocará o problema social acima da vivência moral e interior. Não somos um povo da sociedade... (MANN apud LEPENIES, 1996, p.295).

HSXX pode ser interpretado como a imagem invertida do que afirmou Thomas Mann no trecho acima sobre aquilo em que o povo alemão se transformou com o processo de modernização do país: um *povo da sociedade*. No fim das contas, pode-se considerar que HSXX tem como pano de fundo um ponto de vista catastrófico sobre a modernização da Alemanha, modernização esta que acabaria por esvaziar o espírito alemão. A seqüência dos grupos e dos porta-fólios caracteriza um ponto de vista evolutivo sobre o processo de desenvolvimento da sociedade, a qual, na lógica da edição de HSXX, teria um fim trágico: a marginalização, a doença, as vítimas da guerra, a morte e, por fim, o que sobraria do homem – uma máscara mortuária.

Em *O camponês*, o autor parte do tipo original. Ele mostra as várias gerações de camponeses, contextualizando a vida rural, a estrutura familiar e o trabalho em diferentes épocas; aponta para as mudanças nos estilos de vida e de comportamento causadas provavelmente pelos efeitos da Primeira Guerra e pelos costumes provenientes do mundo urbano. Entre os retratos de camponeses e de empregados de fazendas que compõem o porta-fólio *Tipos camponeses*, aparecem as figuras do grande latifundiário, tipificado como *Explorador agrícola*, 1926 (I/5/13), e do *Diretor de mina*, 1930 (I/5/14). No porta-fólio *O habitante de uma pequena cidade*, Sander passa a idéia de que na vida pacata do pequeno burgo, marcada pela tradição e pelo comportamento regrado (ao menos é isso o que as construções dos retratos nos mostram) há diferenças de classe: *Filhas de um proprietário de terra*, 1911-1914 (I/6/11), *Burgueses da pequena cidade de Monschau*, 1926 (I/6/6), *Velha lavadeira*, 1930-1935 (I/6/4), etc. O grupo se inicia com o *Porta-fólio arquetipal* e termina com *O esporte*, sendo que a última imagem é a de um aviador elegantemente vestido à caráter praticando um esporte altamente tecnológico e para poucos.

O artesão é o grupo que certamente mais evidencia o caráter ideológico do projeto e do próprio fotógrafo. Na seqüência de seus porta-fólios está patente a visão marxista de conflitos de classe: *O mestre artesão*, no qual os personagens são mostrados representando sua atividade profissional manual, contrasta com o porta-fólio seguinte, *O industrial*, em que os personagens são apresentados segundo o ramo de atuação de suas empresas, porém descontextualizados das atividades profissionais. Na seqüência, *O operário – sua vida e seu trabalho* apresenta o trabalhador na cadeia produtiva industrial. O alinhamento com o discurso do conflito de classes fica evidente nos três retratos finais que apresentam a vida familiar do operário, especialmente nos dois últimos, em que as expressões *proletária* e *classe proletária* são empregadas como classificação tipológica da classe operária: *Família operária*, 1912 (II/10/12), *Mãe proletária*, 1927 (II/10/13), e *Crianças originárias da classe proletária rural*, 1914 (II/10/14). Ainda nesse porta-fólio, o retrato *Estivadores*, 1929 (II/10/8) [figura 38], merece destaque: um grupo de trabalhadores é apresentado de pé, portando boinas em suas cabeças, e vestindo roupas sujas e surradas pelo trabalho. Estão todos parados, sem simular sua atividade profissional tal como ocorre em outros retratos do mesmo porta-fólio, sustentando com o corpo uma postura informal, mas não menos ativa, e com as mãos enfiadas nos bolsos. O ponto de atenção são os rostos claros destacados pelo fundo e pelas roupas escuras, pondo em evidência os olhares firmes voltados diretamente para a objetiva. Mesmo eles não estando em greve, o retrato remete à imagem do *braços cruzados, máquinas paradas*.

O porta-fólio seguinte, *Tipos de trabalhadores – manuais e intelectuais*, torna evidente a proximidade de Sander a certos grupos de esquerda. Ali, trabalhadores manuais, como *O envernizador*, 1930 (II/11/1), *Operários do canteiro naval*, 1929 (II/11/3), *Carpinteiros itinerantes de Hamburgo*, 1929 (II/11/6), entre outros, são apresentados juntamente com intelectuais militantes da esquerda política, tais como *Líder comunista*, 1929 (II/11/10), *Conselho Operário da Bacia do Ruhr*, 1929 (II/11/11), *Revolucionários*, 1929 (II/11/12), e *Intelectuais do proletariado*⁵⁵, 1925 (II/11/13). É possível propor que estes dois últimos, assim como outros retratos de militantes da esquerda, inclusive o do próprio filho do fotógrafo, Erich Sander, podem ter funcionado como instrumento de aceitação de Sander no meio artístico vanguardista, quase todo alinhado à esquerda, uma vez que os retratados eram

⁵⁵ Segundo Fritz Ringer, “o proletariado acadêmico do período de Weimar era constituído principalmente daqueles grupos que já haviam sido prejudicados pela industrialização e que forma os mais duramente afetados pelo colapso do Marco” (2000, p.76).

personagens conhecidos no cenário político alemão: Alois Lindner⁵⁶, Erich Mühsam⁵⁷, Guido Kopp (*Revolucionários*), e Paul Frölich (*Líder comunista*). Frölich foi biógrafo de Rosa Luxemburgo e, segundo Sylvain Maresca (1996), era bastante próximo dos círculos artísticos, tendo seu retrato pintado por uma série de artistas. É igualmente plausível dizer que tais retratos podem ter pesado na atração de intelectuais como Walter Benjamin e Alfred Döblin, sendo que este último jamais havia ouvido falar de August Sander até ser convidado por Kurt Wolff, editor de ADZ, para prefaciar o livro. Para Susanne Lange e Gabriele Conrath-Scholl (2001), tal convite pode ter sido parte da estratégia de marketing posta em prática pelo editor. Döblin estava em evidência, uma vez que naquele mesmo ano ele havia alcançado grande sucesso com seu principal romance: *Berlin Alexanderplatz*.

Embora menos enfático, o caráter ideológico fica também evidente no porta-fólio *O industrial*. Essa evidência não se deve aos títulos, os quais procuram identificar o sujeito com seu campo de atuação (açougueiro, fabricante, industrial), mas à pose e ao tratamento estético dado a três retratos: *O açougueiro*, 1911-1914 (II/9/1), *O grande industrial*, 1927 (II/9/6), e *Industrial*, 1936 (II/9/7). Nos três casos, os sujeitos estão posicionados de lado, impecavelmente vestidos, e exibindo poses altivas e expressões faciais de seriedade. O retrato *O grande industrial* [figura 39], que tem como modelo o conselheiro comercial Arnold Von Guillaume, apresenta um ambiente aristocrático⁵⁸: uma cadeira rebuscada típica das casas nobres, e uma porta de madeira entalhada ao fundo, a qual, pela distância em que está do modelo, aparenta ser bastante alta, típica de uma sala com pé-direito alto. O ponto de atenção da imagem é a cabeça do sujeito, localizada na parte superior esquerda, de onde parte seu olhar reto e firme para a direita, fora do eixo da objetiva. O ponto secundário do retrato, mas não menos importante, é a posição das mãos apoiadas sobre as pernas cruzadas, aparentando segurança e sobriedade do empresário. Esse ponto é evidenciado pela intersecção da linha diagonal formada entre a cabeça e as mãos, com a linha vertical do que parece ser o batente da

⁵⁶ Alois Lindner foi membro do *Conselho Revolucionário Operário* (RAR). Duas horas após o assassinato de Kurt Eisner, em fevereiro de 1919, Lindner assassina dois deputados conservadores em plena tribuna como represália à morte de Eisner, a qual julgava ter sido encomendada.

⁵⁷ Erich Mühsam foi escritor, poeta e jornalista anarquista alemão. Foi membro do *Conselho Operário Revolucionário* que se opôs às concessões políticas de Kurt Eisner, e participou da proclamação da *República dos conselhos da Baviera*.

⁵⁸ À medida que as elites da classe média (industriais, banqueiros, comerciantes, grandes proprietários de terra) ascendiam ao poder ou aumentavam seu peso sobre as camadas dirigentes, crescia sua convivência com as elites aristocráticas, apesar de estas estarem, naquele momento, vivenciando sua decadência como classe e a diminuição de sua influência no âmbito do poder. Norbert Elias (1997) propõe que essa elite ascendente aproximou os valores humanistas oriundos da antiga classe média aos valores da decadente aristocracia, no que diz respeito ao sentimento de Estado.

porta, localizada quase no centro da imagem. O contraste do fundo claro com a roupa escura enaltece a pose e a elegância do grande empresário. Analisando esse retrato no conjunto do grupo e da obra de que ele faz parte, creio que Sander acabou, inconscientemente, por caracterizar não o sujeito, mas sim o poderio econômico capitalista por meio da altivez do personagem. O lado consciente de Sander está na apresentação dos empresários em uma seqüência que explicita a luta de classes.

De todos os porta-fólios de HSXX, *O mestre artesão* (II/08) é o que mais se aproxima do caráter descritivo almejado por Sander, a maioria dos títulos que acompanham as fotografias correspondem à categoria sócio-profissional dos retratos; a maioria destes é fotografada em seu local de trabalho, geralmente portando alguma ferramenta típica de sua atividade ou ainda aparecem vestidos com roupas adequadas à sua profissão. São retratos que, como o do padeiro que dão pouca margem à estereótipos.

No terceiro grupo, *A mulher*, o conjunto de retratos aponta para a nova realidade feminina alemã. A estratificação social é explicitada por mulheres da classe média, mulheres da elite e mulheres trabalhadoras. Ora são apresentadas como mãe e esposa, ora como trabalhadora que desempenha dupla jornada de trabalho (operária, escrituraria, professora etc.), ora como mulher *emancipada* (artista, profissional liberal, que fuma e se veste fora dos padrões sociais da época etc.). Trata-se do conjunto de imagens mais revelador da visão conservadora de August Sander sobre a mulher. As imagens e os títulos podem apontar, ainda, para certo desconforto da posição a ser tomada pelo autor frente à condição social da mulher: há uma tensão explícita entre o modo como verdadeiramente o fotógrafo concebe o papel feminino nas relações sociais, especialmente nas familiares e conjugais, e o meio vanguardista no qual ele estava se inserindo, cujas mulheres procuravam se firmar fora dos preceitos tradicionais burgueses.

No grupo *As categorias sócio-profissionais*, os porta-fólios correspondem a certas áreas de atuação profissional, muitas delas relacionadas a categorias profissionais altamente especializadas e intelectualizadas. Apenas quatro retratos são referentes a profissionais de pequenas cidades, sendo todos de professores. Dois porta-fólios merecem destaque nesse grupo: *O aristocrata* (IV/24) e *O nacional-socialista* (IV/23a). No primeiro, dois dos cinco retratos que o compõem apresentam o aristocrata como uma categoria sócio-profissional que ocupa cargos diplomáticos em decadência: *Gran-duc*, 1930 (IV/24/1), e *Barão*, 1922-1925 (IV/24/4). Outro retrato apresenta um aristocrata ocupando um cargo militar: *Marechal do palácio*, 1930 (IV/24/2). Nesse mesmo porta-fólio, há o retrato *Filhas de aristocrata*, 1920

(VI/24/5); excluindo a legenda que as classifica como tal, não há nenhum indício visual que as identifique com a condição sugerida no título. Parece, assim, que Sander forçou uma caracterização, pois somente ele, na condição de fotógrafo que realizou o retrato, poderia saber que aquelas garotas eram de fato filhas de uma família aristocrática.

O título do porta-fólio *O nacional-socialista* faz referência a um tipo construído antes pelo próprio regime nazista, e depois apenas apreendido em imagem por Sander. Ao que parece, o regime procurou caracterizar seus seguidores mais ferrenhos – soldados e membros das juventudes hitlerianas – como um tipo social tanto do ponto de vista conceitual, como do ponto de vista da aparência. Segundo Vanessa Beatriz Bortolucce,

Hitler agregou ao partido um marcante aspecto militar, exigindo que as graduações e os uniformes tivessem esta característica. As formas militaristas também explicam as formas dadas às manifestações militares aparatosas do movimento: o uso do uniforme, o ritual de saudação, a resposta à voz de comando, a expressão alerta – Sentido! – ou o simbolismo de alguns emblemas essenciais nos distintivos, nas bandeiras, nas flâmulas ou braçadeiras. Toda esta construção ia contra a moda engomada da burguesia, e correspondia de imediato ao espírito da época, severo, técnico e marcada pela ética do anonimato. Ao mesmo tempo, os uniformes e a pompa militar permitiram dissimular as diferenças sociais e transcender a pobreza emocional da vida civil cotidiana (2008, p.53).

Ao propor o nacional-socialista como um tipo característico, August Sander parece ter compreendido a lógica de tal regime, sendo que alguns dos títulos que acompanham os retratos aparecem mais de uma vez, em imagens distintas. Do *Nacional-socialista, adido cultural*, 1938 (IV/23a/10), ao *Jovem nacional-socialista*, 1941 (IV/23a/7), ao *Membro das juventudes hitlerianas*, 1938 (IV/23a/5), e ao *Membro da guarda de Adolf Hitler*, 1940 (IV/23a/4), a pose, as vestimentas e os adereços – todos militarizados – se enquadram naquilo que Castelnuovo chama de *state portrait*, o retrato que busca “evidenciar os sinais característicos do exercício de poder, quer nos trajes, nos atributos e nas poses, quer na expressão do olhar. O retrato se despersonaliza, ressaltam-se mais os caracteres públicos que os privados” (2006, p.54).

O grupo *Os artistas* engloba o escritor, o comediante, o arquiteto, o escultor, o pintor e diferentes músicos ligados à música clássica. Todos os retratos apresentados mostram os modelos dentro de um quadro de relativa formalidade se tomados em comparação a outros retratos de artistas que estão fora desse grupo, como é o caso dos boêmios e dos retratos de Hausmann. Porém, é possível averiguar nos retratos de vários artistas desse grupo um

gradiente sincrônico entre formalidade e informalidade. Por exemplo, a quase totalidade dos retratos dos músicos que compõem os porta-fólios *O compositor* e *O intérprete musical* é mostrada dentro de um quadro de maior formalidade se comparada aos retratos de alguns pintores de vanguarda, como os de Franz Wilhelm Seiwert, *Pintor*, 1924 (V/33/2), e Heinrich Hoerle, *Pintor*, 1928 (V/33/3). As imagens dos artistas ligados à música clássica estão intrinsecamente vinculadas aos códigos de conduta e de expressão de sentimentos relativos à formalidade que envolve toda a tradição da música erudita, marcada por formas solenes e regradas de vestimentas, de apreciação e de agradecimento, tanto por parte do artista, quanto por parte da platéia.

Estão fora desse grupo os artistas populares, artistas que atuam na rua ou mesmo nos circos; estes últimos encontram-se localizados no porta-fólio *As pessoas de viagem – feira e circo*, e os primeiros estão no *A rua – vida e animação*, ambos do grupo *A grande cidade*. O que importa desse fato é o tratamento diferenciado que Sander destina aos artistas, privilegiando não as modalidades artísticas, pois entre os artistas de rua há músicos, mas sim a arte reconhecida como tal pelos agentes *oficiais* do campo artístico. Assim, Sander parece estar de acordo com o campo artístico oficial e seus mecanismos de reconhecimento, pois são os artistas reconhecidos pela crítica e pelo público dos teatros, museus, galerias etc., que são concebidos por ele como os artistas de fato. Curiosamente, a imagem do fotógrafo não está nesse meio.

O grupo *A grande cidade* apresenta a vida na cidade grande e seus mais distintos tipos sociais, que vão do artista de rua à empregada doméstica; do vagabundo ao desempregado, do estudante e da juventude ao trabalhador imigrante; do retrato do presidente do Reich Paul Von Hindenburg aos perseguidos e prisioneiros políticos; etc. O porta-fólio *Pessoas viajantes – ciganos e vagabundos* merece destaque. Nele, o aspecto que sobressai são os tipos socialmente marginalizados. O tratamento técnico, estético e de conteúdo que Sander destina a certos personagens sociais reforça o estigma social que os condena à marginalidade. Grupos de origem étnica, como *Três turcos*, 1924-1930 (VI/38/2), e *Cigano*, 1930 (VI/38/7), trabalhadores ambulantes, como *Vendedor turco de ratoeiras*, 1929 (VI/38/1), *Artesão itinerante que trabalha com vime*, 1929 (VI/38/13), e *Exibidor de urso em Westerwald*, 1929 (VI/38/14), pessoas errantes, como *Andarilhos*, 1929 (VI/38/3), *Peregrino de Jerusalém*, 1930 (VI/38/5), e *Vagabundos*, 1929/30 (VI/38/4), são todos classificados como ciganos e vagabundos. As imagens dos turcos e ciganos, dois grupos étnicos histórica e socialmente marginalizados, assim como as de outros tipos igualmente marginalizados e estigmatizados,

correspondem a estereótipos coletivos concebidos historicamente. Isso indica, em meu ponto de vista, que nesses casos Sander não escapa ao senso comum no que se trata de personagens marginalizados; ao contrário, ele colabora inconscientemente com ele.

Do ponto de vista técnico e estético, o retrato que melhor exemplifica o tratamento estereotipado desses personagens é o *Vendedor turco de ratoeiras* [figura 40]. O leve desfoque nos olhos funciona quase como um ponto da visão periférica: eles estão lá e são significativos na expressão triste do sujeito, mas o ponto de atenção principal está na região do nariz e da boca, onde se concentram elementos que indicam maus cuidados – barba por fazer, bigode mal aparado, verrugas bastante salientes. Os lábios, relativamente curvos para baixo, acentuam a expressão triste do sujeito. As irregulares manchas de luz ao fundo que contornam o busto do personagem, se assemelham às manchas de sujeira na pele da testa. Tecnicamente, o contorno de luz foi obtido de duas maneiras, uma modulando a iluminação no ato da realização do retrato, e outra por meio de uma técnica laboratorial chamada *dodging*⁵⁹: o recurso técnico serviu para separar o fundo da cena e a sombra escura da gola e de parte do ombro do modelo. O efeito é um acentuado e forçado contorno que tecnicamente soaria como mal-feito; mesmo assim, cuidadoso como era, Sander optou por mantê-lo, pois, no conjunto da imagem, ele parece fazer sentido. E faz sentido porque concretiza visualmente uma imagem anterior concebida em sociedade: o estereótipo do turco – sujo, pobre, andarilho e vagabundo.

O aspecto construtivo mais relevante dessa imagem é o contraste entre a má apresentação do sujeito, bem como o formato do retrato clássico, e outros muitos trabalhos feitos por Sander. Os elementos que tradicionalmente são motivo de grande cuidado por parte do fotógrafo (formal, técnico, direção, pose, adereços, roupas), e, em muitos casos, também do modelo, ainda mais em se tratando de um estúdio onde tudo é artificial, não condizem com a apresentação do sujeito mal-ajambrado, sujo e mal-cuidado.

Estereótipo pode ser entendido como uma idéia preconcebida sobre alguém ou algo que resulta de expectativas e de hábitos de julgamento ou de falsas generalizações. Geralmente, os estereótipos são alimentados pela falta de conhecimento do real sobre o assunto em questão. Quando se trata de estereótipos referentes a grupos étnicos, Jan Berting (2001) os toma por *pensamentos coletivos* construídos sobre o outro:

⁵⁹ O *dodging* é a diminuição localizada da exposição de luz no papel fotográfico por meio de uma máscara opaca, visando aumentar a variação tonal, trazer informações sutis gravadas no negativo, ou ainda separar um objeto de outro, ou um tom de outro tom.

O outro não é concebido como estritamente um ser humano, mas como um ser que tem características específicas, porque ele pertence a um grupo que se distingue de “nós”. Pouco importa se as diferenças são “reais” ou “imaginárias”, porque a observação do outro é regida por representações coletivas ou de estereótipos a partir do momento que a distinção é feita (BERTING, 2001, p.41).

Para o autor, os estereótipos coletivos são *construções sociais* de uma sociedade ou grupo étnico sobre outro grupo étnico ou sociedade transmitidas na vida cotidiana. O estereótipo existe quando alguém pertencente a outro grupo étnico é considerado como portador de certas características, geralmente indesejadas, observadas em certas categorias sociais (BERTING, 2001).

O estereótipo do turco, tal qual Sander nos apresenta, provavelmente tem sua origem baseada nas relações históricas entre Alemanha e Turquia, as quais remontam às relações estabelecidas entre o Império Otomano e a Alemanha de Bismark. Na época, foi estabelecido um tratado de cooperação econômica entre ambos: para a construção da estrada de ferro na Alemanha, cabia ao país transmitir o *savoir faire*, por meio de formação técnica, aos inúmeros trabalhadores turcos imigrados. O tratado se encerra em 1918, mas, apesar disso, os imigrantes turcos permaneceram no país e outros mais vieram para a Alemanha⁶⁰. Os conflitos de ordem cultural que naturalmente viriam com o processo migratório, e as difíceis condições de vida e trabalho às quais os imigrantes turcos tiveram que se submeter, certamente pesaram na construção de estereótipos bastante negativos sobre esses imigrantes. A foto de Sander mostra um trabalhador pobre que exerce um tipo de atividade econômica geralmente menosprezada e estigmatizada. O estereótipo se acentua quando o fotógrafo localiza o retrato num porta-fólio que por um lado classifica o trabalhador como andarilho, vagabundo, e por outro o generaliza como um cigano.

O ciclo catastrófico delineado em HSXX se encerra com o sétimo grupo, *Os últimos dos homens*, que contém um único porta-fólio: *Idiotas, doentes, loucos e mortos*. Segundo o próprio autor, esse grupo representa o retorno do homem ao fraco de espírito mesmo depois de ter alcançado o apogeu da cultura em suas manifestações mais delicadas [cf. capítulo I]. Nele são apresentadas figuras marginais e estigmatizadas pela sociedade, como o doente

⁶⁰ Ao que tudo indica, o processo migratório dos turcos para a Alemanha e outros países europeus continua crescendo ainda nos dias de hoje. Para se ter uma idéia, no ano de 2004 havia na Alemanha mais de 2,5 milhões de pessoas originárias da Turquia, sendo que meio milhão já havia obtido a nacionalidade alemã (DI MURO, 2004).

mental, anões, pessoas com deficiência (congenita ou adquirida), gente morta e uma máscara mortuária.

Os modelos são indivíduos socialmente estigmatizados, como o *Minerador e soldado cegos*, 1930 (VII/45/7), *Vítima de uma explosão*, 1930 (VII/45/12), e *Anões*, 1906-1914 (VII/45/9). Nos dois primeiros casos, os personagens adquiriram atributos físicos estigmatizantes no decorrer da vida, diferente do que se passa com o estigma de nascimento como no caso dos anões. Em todos esses casos trata-se de sujeitos socialmente desacreditados, pois, como escreveu Erving Goffman,

um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que pode se impor à atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus (1988, p.14).

A figura do *Débil mental*, 1924 (VII/45/8) [figura 41], merece atenção. Seu título leva o espectador a imaginar que aquele homem de baixa estatura puxando uma carroça possui problemas de ordem mental. Suas características físicas de imediato o desacreditam, e a possibilidade de ele ser de fato um *débil mental* – informação que somente Sander possui, pois não há nada de visual na imagem que indique o suposto problema mental –, aumenta ainda mais seu descrédito: independentemente de seus atributos físicos, a mera dúvida quanto ao seu estado mental – que não é aparente, mas apenas enunciado pelo título – o coloca em tal situação. Até mesmo sua classe social, associada a todo esse quadro, pode tornar-se um estigma, uma forma de enfatizar sua inferioridade. O título da imagem reafirma a normalidade dos *normais* que futuramente a verão.

A visão catastrófica desse porta-fólio e desse grupo está em seus respectivos títulos, nas palavras de Sander, nas próprias figuras que sofrem com os estigmas sociais, mas também na organização da seqüência das imagens. Os cinco primeiros retratos aparentam certo otimismo; são imagens de crianças cegas, que adquiriram a deficiência geneticamente, mas que possuem algum amparo: há crianças estudando, crianças acompanhadas de uma freira no que sugere ser um lar para crianças cegas etc. Em seguida, como se fosse um ciclo degenerativo da sociedade, surgem os retratos de pessoas que se tornaram cegas lutando na guerra; depois, vêm a figura considerada débil, os anões, os feridos com suas peles queimadas também na guerra; na seqüência, aparece o velho curvo apoiado em sua bengala; por fim, o que sobra dos homens – apenas a matéria e a representação que se faz dela.

Os mortos retratados, classificados como *Matéria*, 1925 (VII/45/ 15) [figura 42], não representam papel algum. Não há um *self* em jogo. São os vivos que fazem uma representação do morto, pois este é apenas matéria. A interação dos vivos com o morto gera significados de tristeza, inconformismo e angústia, entre outros, dirigidos à morte personificada no corpo inerte e na memória das pessoas próximas que interagiram em vida com aquele que partiu. Depois da última pá de terra jogada sobre o túmulo, o morto passa a ter outro significado simbólico, o de *matéria*, significado este que o próprio August Sander atribui aos mortos que ele fotografou, sugerindo a morte como parte integrante do ciclo da vida.

Máscara mortuária de Erich Sander, 1944 (VII/45/16) [figura 43], a última imagem de HSXX, mostra a escultura do busto do filho mais velho do fotógrafo. Enrico Castelnuovo propõe que as máscaras mortuárias são feitas para conservar a “imagem precisa e verídica dos traços exteriores do modelo, não só de sua vida interior e de seu papel social” (2006, p.20). Porém, trata-se de um retrato da máscara mortuária de Erich Sander, e, sendo fotografia, ele é também uma realidade construída, uma realidade construída a partir de outra realidade construída: a peça que representa Erich. Sander dramatiza ainda mais a expressão fria do rapaz morto esculpida na peça: o cenário é de um escuro profundo e igualmente frio; a luz, vinda de cima para baixo e da direita para a esquerda, focada apenas na peça, valoriza os traços do rapaz esculpidos na máscara; o foco de luz no olho esquerdo, e o ângulo de visão do fotógrafo um pouco acima do busto, fazem das pálpebras cerradas o ponto chave do retrato. A fotografia é o retrato fotográfico de um retrato esculpido de alguém morto. Mas de alguém morto numa prisão nazista. Assim, na minha interpretação, o retrato da máscara mortuária de Erich Sander é uma tentativa de conservar os traços da guerra e do autoritarismo. Essa imagem é o desabafo final da visão catastrófica de August Sander.

III.2. Homens do século XX: uma realidade construída

Os dois trechos das cartas dos filhos de Sander apresentados no início deste capítulo indicam como os olhos e a imaginação de Sander, bem como os de seus filhos e esposa, estavam treinados para encontrar sinais particulares nos indivíduos que, no conjunto, os enquadrassem na perspectiva tipológica que norteou HSXX. Entretanto, não se trata de observações neutras. Ao contrário, elas correspondem a certos estereótipos coletivos que ajudam a construir um certo padrão de representação do outro. Mas, como explica Jan Berting,

esta imagem não é obrigatoriamente falsa. Certas características atribuídas ao outro podem ser mais frequentes entre os membros de uma categoria designada pelo estereótipo. Tudo depende da interpretação que é dada às diferenças observadas (BERTING, 2001, p.45-46).

Por exemplo, da maneira como Sander apresenta o retrato *Gymnasiast*⁶¹, 1926 (VI/40/4) [figura 44], o elemento visual que o constitui como uma imagem representativa da categoria de estudante de ginásio alemão daquele período seria a elegância do rapaz, marcada pelo cabelo muito bem penteado e pela pose charmosa e delicada de seu corpo esguio fazendo um movimento sinuoso. A forma como o retratado segura o cigarro se enquadra na fórmula de representação visual do homem burguês da qual Sander se utiliza inúmeras vezes. Diferentemente do elegante terno convencional, o corte de seu terno, a estampa do tecido e uma leve folga na roupa configuram um desenho que se assemelha às vestimentas dos artistas e intelectuais de vanguarda, como no retrato *Boêmios*, especialmente a roupa de Gottfried Brockmann. Num quadro do que poderia socialmente significar a figura de um estudante de ginásio, é possível que os traços desse rapaz tivessem chamado a atenção do fotógrafo para um tipo específico que tal estudante pudesse representar, e é possível também que tal imagem, da forma como foi construída, correspondesse ao estereótipo daquela categoria social. Ao menos, é essa a imagem que Sander nos deixou, é a sua interpretação sobre as diferenças observadas nesse rapaz. Fora isso, no que mais ele poderia se amparar para propor esse retrato como sendo de um tipo *estudante de ginásio*? Para construir essa imagem e todas as outras realizadas ao longo de sua vida, ele se amparou também em sua própria experiência social na qual conformou sua visão de mundo, e no *habitus* do seu meio social. Suas imagens são *realidades construídas* que têm como referentes as mulheres e os homens fotografados.

⁶¹ Uma tradução simplista para o português do título alemão *Gymnasiast* seria a de *estudante secundarista*. A versão de 2002 de HSXX trás esta palavra traduzida para o inglês como *High School Student*, e para o francês como *Lycéen*. Porém, o termo *Gymnasiast* diz respeito ao Ginásio, um dos três tipos tradicionais de escolas médias da Alemanha – Ginásio; *Realgymnasium*; *Oberrealschule*. Em 1925, os três tipos de escolas secundárias foram reafirmados pelo Estado com uma série de mudanças estruturais (RINGER, 2000), guardando, porém, a formação dos alunos num currículo clássico com ênfase no ensino do alemão, do latim, de línguas estrangeiras modernas, de história e de educação cívica, além, em menor grau, de matemática e ciências naturais. A origem desse sistema bastante elitista tinha como pano de fundo o *Bildung*, que significa “formar a alma por meio do ambiente cultural” (RINGER, 2000, p.95). Tradicionalmente, esses três tipos de escolas secundaristas, que se diferenciavam das escolas profissionalizantes, visavam preparar futuros alunos para as universidades com formação clássica, os quais mais tarde acabavam por ocupar cargos importantes na máquina estatal, bem como no serviço militar, nos cargos diplomáticos, ou então por atuar no meio intelectual. Mas o que no passado era direito apenas da nobreza, a partir do início do século XX passou a ser ocupado paulatinamente por membros provenientes das elites da classe média e, em menor quantidade, das camadas mais baixas da classe média, gerando, assim, mudanças no gradiente de formalidade e informalidade, com maior espaço para este último. Isso, de certa forma, como propõe Ringer, substituiu paulatinamente a nobreza hereditária nos cargos de maior prestígio no Estado por membros vindos da classe média, bem como propiciava o aparecimento de professores universitários oriundos da classe média nos cursos de caráter humanista.

Para tornar esse ponto mais claro, vamos retomar o retrato do *Vendedor turco de ratoeiras*. Qual é o referente impresso nesse retrato fotográfico? A resposta aqui é simples: um homem. E o que está sendo representado na imagem? Essa resposta já não é tão simples, pois trata-se de uma *realidade construída*: com esse retrato, Sander quis representar um vendedor turco de ratoeiras, e, para tanto, ele tomou como referente a figura de um homem. Há dois aspectos importantes a serem considerados. Primeiro, como bem disse Roland Barthes, a fotografia por natureza tem algo de tautológico, e um homem nela representado é intransigentemente sempre um homem: “A fotografia sempre traz consigo seu referente” (1984, p.15). Segundo, apesar desse caráter tautológico inerente à natureza fotográfica, o sentido atribuído ao referente é o que de mais importante deve ser levado em conta, pois o referente é uma *realidade construída*, e não uma imagem vazia de sentido. Ele é o real representado.

Um referente pode ter diferentes significados. Um banheiro, por exemplo, pode ser chamado de banheiro, sanitário, latrina, *wc*, toalete etc. Não se trata, porém, de simples palavras. Esses significados ganham sentidos diferenciados conforme a experiência sociocultural do indivíduo. A prática de alguém que comumente se refere ao banheiro como *toalete* revela mais do que uma conduta refinada do sujeito; revela também certas disposições de classe socialmente constituídas e assimiladas pelo indivíduo, ou ainda, revela a intenção do indivíduo de parecer refinado. Os auto-retratos de Sander assim como os dos artistas vanguardistas mostram de um lado como estes sujeitos percebem o mundo, e por outro como eles querem que os outros os vejam, como eles se colocam socialmente.

Os significados são, portanto, construídos na experiência sociocultural, a qual, por sua vez, modela a percepção e a cognição das coisas, e gera significação do mundo. Izidoro Blikstein propõe que é na *práxis social*, por meio da qual as experiências são vivenciadas, que o homem estabelece e articula traços de diferenciação e de identificação com os quais passa a discriminar, reconhecer e selecionar aspectos do real. “Discriminatórios e seletivos que são, tais traços acabam por adquirir, no contexto da práxis, um valor positivo ou melhorativo em oposição a um valor negativo ou pejorativo”, transformando-se assim “em traços ideológicos” (1990, p.60) e em práticas de grupo.

Segundo Blikstein, tais traços ideológicos desencadeiam “a configuração de ‘formas’ ou ‘corredores’ semânticos, por onde vão fluir as linhas básicas de significação, ou melhor, as *isotopias* da cultura de uma comunidade” (1990, p.61, grifo do autor). Esses padrões perceptivos, diz o autor, constituem os *estereótipos de percepção social*, e é com eles que

vemos a realidade e fabricamos o referente. Assim, o referente não é o *real* propriamente dito, mas o *real fabricado* pelos estereótipos de percepção produzidos na práxis social; “ele se interpõe entre nós e a ‘realidade’, fingindo ser ‘o real’” (BLIKSTEIN, 1990, p.62).

Indo um pouco mais além, é no *habitus* de um grupo de agentes, como afirma Bourdieu (1992), que se constitui o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e ideologias. É o *habitus*, portanto, que orienta a práxis e que modela a percepção e o conhecimento do real, atribuindo significação ao mundo. Assim, os padrões perceptivos de que nos fala Blikstein, os quais constituem os estereótipos de percepção social e com os quais vemos a realidade e fabricamos o real, têm origem no *habitus* dos agentes de um mesmo grupo ou classe social.

Transpondo essa linha de raciocínio para a leitura de imagens, mais especificamente para os retratos tipificados realizados por August Sander, o referente são as imagens dos sujeitos fotografados, e a fotografia em si, ou melhor, o retrato em si, são os estereótipos de percepção social que correspondem à leitura que Sander faz do referente. Os estereótipos se referem à forma como os sujeitos são percebidos e ao modo como a realidade é construída no ato fotográfico. O detalhe das mãos, como vimos no retrato dos jovens camponeses, é uma *forma semântica visual* que revela o sistema de significação visual pertencente ao universo cultural burguês no qual Sander estava inserido.

Por *semântica visual* entendo a relação entre os signos visuais e seu referente ou realidade construída. Nesse sentido, aquele detalhe das mãos, que é também reproduzido em retratos realizados por outros artistas, como Cândido Portinari e Hugo Erfurth, é um signo visual empregado numa forma de representação do sujeito orientada pelo *habitus* burguês da classe a qual pertence o artista; associado a outros signos, ele atribui sentido a seu referente. O detalhe das mãos, entendido como uma *forma semântica visual*, corresponde ao esquema de percepção de Sander segundo sua visão de mundo empregado em seu modo de representar fotograficamente os sujeitos.

Os auto-retratos de Sander, vistos no primeiro capítulo, são realidades fabricadas, no sentido em que os elementos formais e técnicos da fotografia, bem como a disposição espacial do modelo na cena, a pose, os trejeitos, as roupas e os acessórios, foram mobilizados para a construção de sua auto-representação segundo certos padrões perceptivos formados em a sua experiência prática no interior de seu universo social – uma classe média em pleno desenvolvimento, mas que ainda guarda certo grau de formalidade e de aspectos de sua tradição. No campo profissional, tal universo é marcado pelo *habitus* do fotógrafo comercial

bem-sucedido da época, que concorria por novos clientes socialmente bem estabelecidos, e que, para tanto, precisava moldar sua imagem ao gosto da classe de sua clientela. Assim como no retrato dos três jovens camponeses, Sander articula uma série de formas semânticas visuais na construção de sua auto-imagem.

Os títulos por ele propostos fazem parte do quadro fotográfico. Embora não estejam inscritos diretamente no perímetro das imagens, eles desempenham papel preponderante na construção daquela realidade, pois procuram dizer ao espectador o que se está vendo. O título, que aparentemente sugere ser uma segunda tautologia da imagem – ou seja, apenas a confirmação do referente, uma correspondência quase natural da imagem com sua legenda –, é, na verdade, mais do que as palavras que se está lendo, nas a atribuição de sentido ao referente. Michel Foucault dizia que

a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma à outra: **por mais que se diga o que se vê, o que se vê não aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem** (2002, p.12, grifo nosso).

No caso do retrato *Vendedor turco de ratoeiras*, do ponto de vista da palavra, o referente *homem* está sendo significado como um representante de certo grupo étnico que exerce um trabalho tido como inferior: ele comercializa produtos simples e baratos – ratoeiras –, os quais nada mais são do que armadilhas traiçoeiras para matar ratos, animais percebidos como repugnantes. O título do porta-fólio o relaciona por um lado com o homem errante, e por outro como o sujeito vagabundo, além de associar sua identidade étnica a uma outra etnia – a cigana. Do ponto de vista visual, o que Sander vê e mobiliza para construir essa imagem? Sujeira, roupas surradas, má aparência etc., são formas semânticas visuais reunidas para dar ao referente *homem* um significado pejorativo calcado nas interpretações que a sociedade faz das diferenças imaginárias percebidas. Ao representar o homem como sujo e descuidado, Sander lhe atribui esse significado. Da mesma forma, a mulher é sempre submissa ao homem, o intelectual é sério, e o artista de vanguarda tem pose debochada.

III.2. A recepção e o *sociologismo*

De maneira breve e geral, a recepção de ADZ e HSXX manifestou agradados e desagradados, fossem eles relacionados à forma e à concepção do retrato, fossem criticando ou enaltecendo o caráter político e social do projeto.

Alguns escritos publicados em jornais teceram críticas questionando o caráter formal dos retratos. É o caso do artigo publicado no *Hamburger Fremdenblatt*, em dezembro de 1929, intitulado “ADZ”:

As imagens de Sander não estão em nenhum caso à altura do saber fotográfico; milhares de fotógrafos profissionais e outros milhares de amadores fizeram imagens desse tipo. [...] Por que qualificar essas imagens de documentos de um novo tipo de história contemporânea, uma vez que elas não são nada novas, mas poderiam ser procuradas exatamente da mesma maneira em arquivos de não importa qual fotógrafo? (apud LUGON, 2001, p.21, tradução nossa).

Esse artigo reflete o que dissemos no primeiro capítulo sobre o fato de as imagens de Sander, do ponto de vista formal, não se diferenciarem dos trabalhos de outros fotógrafos comerciais igualmente competentes. Isto é em parte verdadeiro, como vimos no primeiro capítulo, o trabalho comercial de Sander era competente, mas que não se diferenciava dos de outros fotógrafos igualmente competentes, de maneira geral um padrão de representação do indivíduo orientava a produção fotográfica destes profissionais. Por outro lado, o que o autor deste artigo não leva em conta é a empreitada desse fotógrafo em realizar uma obra de tamanho colossal que propunha uma leitura da realidade concatenando imagens segundo um critério classificatório. Também não se levou em conta as mudanças no plano técnico que pesaram no âmbito estético e conceitual do projeto. O uso de papel fotográfico brilhante e a ausência de retoques estavam sendo, provavelmente, percebidos pelo autor desse artigo como uma afronta às práticas tradicionais de representação fotográfica do sujeito, o que pode ser indício de uma visão conservadora por parte de alguns setores da imprensa no que diz respeito às inovações artísticas, especialmente na fotografia, ou ainda, talvez, um despreparo técnico no sentido de desconhecimento das novas formas de linguagem fotográfica.

A contrapartida a essa crítica foi escrita por Hans Arthur Thies, em 1929, sob o título *Menschen, die nicht sterben werden... Die Wanderer durch 3000 Jahre Leute, wie sie im Buche stehen*, que, traduzido para o português, significa algo como *Pessoas que não morrerão... Viajantes através de 3000 anos, pessoas como elas estão no livro*⁶²:

Ele [Sander] opera de maneira completamente démodé. Enquanto todos os artistas fotógrafos “modernos” que se respeite subscrevem ao dogma: “Não fazer fotos posadas! Não compor grupos para os retratos!”, não se vê em Sander outra coisa que grupos ou pessoas que conscientemente posam frente

⁶²A tradução do alemão para o português foi gentilmente feita pela professora de língua alemã do departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal da Paraíba, Dra. Wiebke Röben de Alencar Xavier.

à objetiva. Mas esta pose é precisamente a armadilha na qual Sander faz seus modelos entrar [...] *Mostrá-los sem restrição seria como um retoque artificial*. Os retratos de noivos, presos a molduras, que comumente se vê na rua e do qual tanto se ri – por que se ri deles, de seu aspecto artificial, forçado, estereotipado? Tudo isto faz parte dos modelos, como seu próprio rosto (apud LUGON, 2001, p.161, tradução nossa).

Nesse artigo, como sugere Lugon, o autor reverte os papéis, propondo que os retratos espontâneos é que de fato falsificam o retrato, enquanto que a pose dirigida pelo fotógrafo faz aparecer a psicologia do modelo.

Foi exatamente o caráter conceitual da obra de Sander criticado por alguns receptores que Raoul Hausmann ressaltou em um artigo escrito para a revista *a bis z* em 1931. Ao invés de atribuir a importância do projeto de Sander às suas fotografias, Hausmann eleva o conceito de exatidão que norteou ADZ:

Há muitos fotógrafos modernos, seu número aumenta sem cessar, e nenhuma pessoa teria a idéia de declarar que a fotografia “objetiva” de Renger-Patzsch está fora de moda porque August Sander nos mostra a “fotografia exata”, ou de achar que Lerski ou Bernatzik são mais ou menos modernos (apud LUGON, 1997, p.232, tradução nossa).

Sobre a abordagem política e social, muitos artigos provenientes da direita reacionária, como o de Franz Evers, *Perfis fisionômicos*, publicado em 1930 no *Der Tag* de Berlim, acusavam ADZ de ser uma revolta manifestadamente assumida:

A obra é uma revolta e quer ser manifestadamente uma revolta. Isto porque ela é ao mesmo tempo um documento fisionômico sobre a ausência de um chefe, um documento sobre os maus instintos e sobre a cobiça por todos os meios; não é um documento do impulso, do entusiasmo, nem do ser. [...] Nós queremos ver também o outro “rosto da época”. Uma coleção⁶³ de camponeses atuais verdadeiramente reais está em preparação e não tardará muito a aparecer (apud LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2001, p.18, tradução nossa).

Tais críticos assistiram, seis anos mais tarde, ao recolhimento e à destruição das matrizes de impressão de ADZ pelo regime nazista. Olivier Lugon afirma que essa atitude do regime se deu não por causa das fotografias em si, mas como represália a Sander por seu apoio ativo ao filho Erich, militante comunista e oponente ferrenho do nazismo. Segundo ele, o livro recebeu dos reacionários e dos nazistas relatórios contraditórios. De um lado, alguns se posicionaram favoravelmente ao livro, propondo que os “fundamentos do *estilo documental* [...], a frieza deliberada das imagens, a ausência de implicação do fotógrafo tornam a obra

⁶³ O artigo está se referindo à elaboração da obra de Erna Lendvai-Dircksen.

aberta a todas as interpretações” (LUGON, 2001, p.115, tradução nossa). De outro, à direita, acusavam a obra de passar uma imagem sistematicamente negativa do povo alemão; de modo contraditório, porém, apresentavam o livro

como a afirmação, por trás de todas as mudanças da época e de todas as diferenças de classe, de um “rosto alemão indestrutível”. Em 1933 ele foi recuperado num artigo do *National-Zeitung*, “ADZ, - *Antlitz des Volkes*” [Rostos da época – Rostos do povo] que, centrando-se sobre o componente rural do trabalho, no lugar de se buscar o “rosto da época”, propunha motivar Sander a buscar o “rosto do povo” e da “nação” (LUGON, 2001, p.116, tradução nossa).

O outro lado dessa visão: muitos artigos elogiosos foram publicados, enaltecendo a capacidade da obra de apresentar uma sociedade em mutação. Alguns deles atribuíram a ADZ um caráter sociológico, dentre os quais o exemplo mais explícito é o artigo *Sociologia em fotografias*⁶⁴, publicado no *Salzburger Woche* em dezembro de 1929 (LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2002). A consideração de tal caráter sociológico não se limitou à imprensa; intelectuais alemães contemporâneos de Sander também o apontaram.

A competência com que August Sander construiu seu trabalho se manifesta na recepção positiva de ADZ e de HSXX no meio intelectual. O caráter realista da obra foi tomado como realidade de fato, como uma suposta verdade sobre a estrutura social alemã. A arrojada organização do trabalho, alicerçada num minucioso e bem amarrado critério de classificação tipológica dos retratados, culminou numa série de textos enaltecendo escritos por personagens de peso como Walter Benjamin, Alfred Döblin e Wilhelm Hausenstein⁶⁵, entre outros. E isso não foi sem justificativa: da mesma forma que as ciências sociais alemãs, especialmente a sociologia, pretendiam compreender e explicar a realidade da época, no campo das artes visuais, a obra de Sander respondia a uma necessidade social de compreender as mudanças e os transtornos pelos quais passava a Alemanha. Döblin, por exemplo, escreveu no prefácio de ADZ que o projeto de Sander era “uma análise sociológica sem palavras, se valendo unicamente de imagem [...]”. Segundo ele, a empreitada de Sander propunha uma “fotografia comparada [...] que ultrapassa o detalhe para se colocar numa perspectiva científica”. Dessa forma, Sander apresentava à sociedade um material que serviria ao “estudo

⁶⁴ Segue um trecho do artigo *Sociologia em fotografias*: “O livro começa pelo camponês [...] Mas a evolução da sociedade joga os pequenos camponeses para o último plano, o grande fazendeiro aparece [...]. O centro de gravidade passa do campo, do camponês, à cidade, ao proletário de usina. A mãe proletária, o carvoeiro. Esta passagem significa também uma mudança política. As potências de ontem declinam, as novas aspiram à luz [...]. Um mundo novo vai se formar [...]” (apud LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2002, p.17, tradução nossa).

⁶⁵ Wilhelm Hausenstein foi jornalista, escritor, historiador da arte e diplomata. Foi o primeiro embaixador da Alemanha em Paris após a Segunda Guerra Mundial. Entre os anos de 1907 e 1912, foi militante do PSD.

da história cultural, econômica e social destes trinta últimos anos” (apud LANGE; HEITING, 1999, p.166, tradução nossa).

O prefácio escrito por Döblin parece ter sido uma espécie de discurso fundador do caráter científico e sociológico da obra de Sander. Walter Benjamin, em sua *Pequena história da fotografia*, comentando o texto de Döblin, confirma o caráter científico da obra de Sander e sugere que ADZ é uma observação empírica do mundo que se transforma em teoria⁶⁶. No mesmo caminho, o historiador da arte Wilhelm Hausenstein escreve em *Inflação fotográfica?*, 1930, que os retratos de ADZ representavam “figuras essenciais de [sua] época” retratadas com “objetividade, consciência e rigor”. Para ele, aquelas fotografias desempenhavam uma tarefa muito específica: fazer “uma tipologia, uma sociologia e uma fisiognomia fotográfica” (apud LUGON, 1997, p.204).

Entre os autores mais recentes, distantes daquele contexto alemão, Susan Sontag⁶⁷ foi menos assertiva a esse respeito. As fotografias arquetípicas de Sander, dizia ela, supunham “uma neutralidade pseudocientífica semelhante àquela reclamada pelas ciências tipológicas dissimuladamente partidárias [...] como a frenologia, a criminologia, a psiquiatria e a eugenia” (2004, p.74). A expressão *neutralidade pseudocientífica* revela uma posição ambígua e contraditória de Sontag frente à obra de Sander. Primeiro, a pseudocientificidade sugerida pela autora contradiz uma afirmação anterior sua de que HSXX seria “um bom exemplo de fotografia como ciência” (2004, p.74.), pois se trata de uma obra que faz um inventário da sociedade alemã. Segundo, de um lado Sontag relativiza a suposta neutralidade do método de classificação tipológica de HSXX chamando-o de pseudocientífico, e, de outro, mais à frente, afirma haver uma neutralidade, dizendo que “o olhar de Sander não é brutal; é permissivo, não julga. [...] Sander não buscava segredos; observava o típico” (2004, p.74).

O suposto caráter sociológico atribuído à obra de Sander pode ser um reflexo da afirmação da sociologia na Alemanha, entre a década de 1920 e a ascensão nazista, como a ciência capaz de diagnosticar os problemas sociais do mundo contemporâneo⁶⁸. Benjamin,

⁶⁶ Nesta passagem, Benjamin cita Goethe: “Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria” (1994, p.103).

⁶⁷ Susan Sontag (1933-2004), filósofa de formação, foi romancista e ensaísta. Entre seus ensaios destacam-se os que estão reunidos no famoso livro *Sobre fotografia*. Foi militante de movimentos de luta pelos direitos humanos, e presidente da *American Center of PEN*, por meio da qual liderou uma série de campanhas dedicadas à liberdade de expressão de escritores perseguidos e detidos no mundo todo. Seu livro *Sobre fotografia*, publicado originalmente nos EUA em 1977, consta no rol das publicações teóricas sobre a fotografia com grande repercussão no universo dos que estudam e ou praticam a fotografia, tendo sido traduzido para diversos idiomas como o português, o espanhol, o francês, o italiano e o alemão.

⁶⁸ Vale a pena aqui situar brevemente ao *status* da sociologia na Alemanha do período de Weimar: de um lado a defesa da sociologia como disciplina que busca compreender a realidade sem fazer uso dos métodos científicas

Döblin e Hausenstein eram intelectuais familiarizados com os debates em torno da sociologia. É possível que os resultados das pesquisas sociológicas sobre os problemas agudos da cena contemporânea realizadas pelo instituto de pesquisa de ciências sociais da Universidade de Colônia tenham proporcionado aos artistas da cidade uma visão mais ampla da realidade da época. A questão que se coloca, porém, é se os métodos das ciências sociais, especialmente os da sociologia, pesaram de algum modo no método classificatório de Sander a ponto de esses intelectuais poderem fazer tal aproximação.

Não tenho meios para responder a essa pergunta, mas, de maneira geral, o que se pode extrair dessas abordagens é que elas respondem mais a orientações ideológicas do que a um olhar crítico sobre o projeto de Sander. Benjamin, Döblin, Hausenstein e Sontag foram intelectuais ligados a diferentes orientações políticas de esquerda; viam a classificação tipológica proposta por Sander por meio de um viés humanista e militante; tomaram ADZ e HSXX como trabalhos fotográficos elucidativos, pois neles se estampava uma topografia social que fazia emergir a ordem social de então. Para Benjamin, ADZ evidenciava mais do que apenas a ordem social, ela também permitia visualizar o conflito de classes: “quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos” (1994, p.103). É na abordagem realista da ordem social que se pauta essa apropriação particular da fotografia como um trabalho sociológico, ou, dito de outro modo, trata-se de uma redução sociológica a uma estética fotográfica baseada na representação realista da realidade. Esta redução, no meu

das ciências naturais, e de outro a consolidação da sociologia como ciência capaz de diagnosticar os problemas da realidade por meio de procedimentos típicos das ciências naturais, e a partir de então propor pistas para os problemas. Na Alemanha a partir do início do século XX, especialmente após a Primeira Guerra Mundial, vive-se uma crescente discussão a respeito da cientificidade da sociologia. As ciências sociais não deveriam ter a mesma necessidade de encontrar leis como o faziam as ciências naturais, defendia-se a idéia da necessidade de se buscar a interpretação dos sentidos da história. Não se tratava, no entanto, de se criticar os procedimentos e os resultados das ciências naturais como propõe Wolf Lepenies, mas de combater “a tendência de transpô-los para outras disciplinas e cientificar cada vez mais outras esferas do conhecimento (LEPENIES, 1996, p.210). Esta preocupação por parte dos pesquisadores das ciências humanas e sociais bem como dos adeptos das *belle-lettres* (LEPENIES, 1996) tinha como pano de fundo a crescente cientificização e politização da Alemanha percebida, segundo Lepenies, como os “dois lados de um mesmo processo, que era ainda mais deplorável na medida em que a cultura nacional de um país podia ser sentida e vivida, mas não analisada nem compreendida por meio de métodos científicos” (1996, p.228).

Por outro lado, tal processo de crescente cientificização e politização vai se tornar notório com a afirmação cada vez maior da sociologia no período entre-guerras, como a ciência capaz de diagnosticar os problemas sociais do mundo contemporâneo e propor pistas de ação sobre a realidade. Um exemplo bem claro disso parte do então secretário de Estado e ministro da República de Weimar, Carl Heinrich Becker, que reclamava a importância de se criar cadeiras de sociologia em todas as instituições de ensino com a finalidade de se criar no seio da sociedade alemã o espírito da democracia e da cidadania: “(...) a sociologia pensada no sentido mais amplo da palavra inclui a ação científica na política e na história contemporânea... Somente por meio da reflexão sociológica pode, na esfera intelectual, ser criado o hábito mental que, transportado para a esfera ética, se transforma em convicção política. *Dessa forma a ciência torna-se para nós o caminho do individualismo e particularismo para a cidadania política*” (apud LEPENIES, 1996, p.248, grifo do autor).

modo de ver, é uma espécie de *sociologismo* no sentido próximo ao que escreveu Nathalie Heinich [cf. introdução]: estes autores parecem justificar o suposto aspecto sociológico da obra com o fato dela privilegiar o social como o determinante último da individualidade.

Tal apropriação particular da fotografia também está presente na abordagem de Golo Mann⁶⁹. Em 1959, na ocasião da publicação das fotografias de Sander na revista suíça *Du*, Golo Mann, embora menos enfático, escreveu numa lógica próxima à de Döblin. Ele confirma que os retratos feitos por Sander representavam de fato tipos da sociedade. “Todos são tipos. [...] tipos de uma geração de gerações, historicamente falando; tipos de uma época. A época que, para a Alemanha, recebeu o nome de República de Weimar” (apud LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2001, p.12, tradução nossa). É evidente que as imagens mostram características de época, como condições sociais, diferenças de classe, mudanças de comportamento etc. Nesse sentido, elas são ferramentas riquíssimas em informações para a compreensão da história. O problema está no fato de que o autor se apropria da tipologia fotográfica elaborada por Sander para justificar o passado histórico. Uma coisa é olhar para as fotos de Sander como documento de época, portanto uma espécie de fonte primária, sendo que HSXX, enquanto obra fotográfica, é uma fonte histórica em si. Outra coisa é vê-las como uma análise já pronta sobre o passado histórico com a qual se concorda ou não. Há um deslizamento entre estas duas formas de apropriação da obra que deve ser levado em consideração.

Na contramão desse modo de apropriação da obra de Sander, mas não menos enaltecendor, Kurt Wolff, o editor de *Antlitz der zeit*, tratou-o como um fotógrafo de fato, como alguém que tinha incorporado “o fanatismo do verdadeiro pesquisador”, mas sem intervir como um “cientista com o aparato dos meios científicos”. Sander teria realizado sua tarefa fotográfica por meio da “observação direta da natureza e da aparência dos homens, do meio, e com um infalível instinto para o autêntico e para o essencial”. Mas chama a atenção o fato de que Wolff retifica a idéia de que Sander tenha trabalhado “sem prejulgamentos de partida, de orientação, de classe ou de sociedade” (apud LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2001, p.17). Numa passagem da introdução do livro *Hommes du XX^e siècle, analyse de l' oeuvre*, Susanne Lange, organizadora da edição de 2002 de HSXX, segue o mesmo caminho:

⁶⁹ Golo Mann, filho do escritor Thomas Mann, foi escritor, filósofo e historiador, além de professor de ciências políticas na Universidade de Stuttgart. Do ponto de vista político foi um humanista, mas, em 1980, mudou de rumo para a direita, apoiando o CSU (União Democrata Cristã) nas eleições para o governo federal da Alemanha.

O projeto de August Sander não foi aquele de um sociólogo, mesmo se observações sociológicas influenciaram seu trabalho; mas ele [Sander] jamais o pôs a serviço de qualquer modelo sócio-político. O método de Sander repousa essencialmente sobre questionamentos culturais, históricos e artísticos, sempre subordinados a uma perspectiva tipológica (LANGE; CONRATH-SCHOLL, 2001, p.8, tradução nossa).

Não é preciso muito esforço para perceber a carga ideológica impressa em ADZ; se atentarmos apenas para as legendas já é possível detectar o viés ideológico ali presente, como vimos na seqüência dos porta-fólios do grupo *O artesanato*, ou ainda nos retratos de personagens bastante conhecidos da esquerda política alemã.

Se há alguma cientificidade em ADZ e HSXX, ela não está na abordagem do real, mas na *forma do fotográfico*. Está na conceituação de todo seu projeto e no *modus operandi* que passa a imperar em todos os trabalhos fotográficos de Sander a partir da década de 1920. É uma cientificidade sem ser ciência *stricto sensu*, sem ter o mesmo rigor. Apesar do princípio arquivístico – de classificar e organizar os tipos em grandes gavetas – e da racionalidade técnica posta a serviço da fotografia exata, ADZ e HSXX são antes ensaios fotográficos sobre a realidade orientados por um método classificatório edificado sobre outras bases – o senso comum; a orientação ideológica – que não as da sociologia que fazia uso de procedimentos científicos com a preocupação de explicar a realidade. Nem os apreciadores da obra de Sander acima citados, nem ele próprio levaram isto em conta. Eles acreditavam na realidade fotográfica como realidade de fato. Benjamin, Döblin, Hausenstein e Golo Mann, bem como Franz Wilhelm Seiwert, estavam deslumbrados com o olhar crítico do fotógrafo sobre a realidade, portanto sobre o conteúdo e o método classificatório. Assim, parece haver uma confusão entre o papel que a sociologia passava a desempenhar na Alemanha daquele período – da ciência capaz de diagnosticar os problemas sociais do mundo contemporâneo e propor pistas de ação sobre a realidade – e o papel da fotografia de Sander que estava sendo tratada como o resultado de uma ação crítica sobre o mundo social e não como uma representação crítica deste.

Dos muitos textos lidos a respeito de August Sander e de HSXX, os de Olivier Lugon e o de Sylvain Maresca estão entre os mais críticos, sendo este último um estudo sociológico de fato. No entanto, todos eles manifestam, de modo diferenciado, certa crença no distanciamento crítico de Sander. Maresca propõe que

Sander praticava uma fotografia abrupta e nítida, sem intenção de favorecer o modelo, com o qual ele recusava estabelecer qualquer cumplicidade. Esta é ao menos a postura que ele tentava fazer sobressair.

Recusando-se a recorrer à instantaneidade, exigindo do modelo uma pose completamente calculada [...] e copiando as fotografias em papel brilhante, Sander obtinha retratos crus que não agradavam as pessoas representadas (1996, p.38, tradução nossa).

Na primeira parte da citação, o autor reforça o coro de que Sander evitou estabelecer qualquer cumplicidade com seus modelos. Isso é em parte verdade. É verdadeiro o fato de August Sander ter escolhido as fotos⁷⁰ que melhor lhe conviessem e de tê-las copiado sem reservas em papel brilhante, explorando os traços físicos dos personagens em sua plenitude. Maresca apresenta o exemplo do retrato *Barman*, 1928 (VI/41/12) [figura 45], citado por Ulrich Keller no texto de apresentação da primeira publicação de HSXX em 1980:

O homem ficou horrorizado de ver o quanto a fotografia ressaltava os estigmas de sua pequena verruga. Sander lhe refez outra cópia do retrato que lhe fosse mais agradável [eliminando a verruga], mas se reservou o direito de publicar a primeira versão em seu livro (1996, p.38, tradução nossa).

Em seguida, o autor questiona se essa regra serviu para todos os retratados, tanto os de origem mais modesta, quanto os mais bem posicionados socialmente (celebridades, políticos, padres, empresários etc.). Segundo minhas observações, tudo indica que de fato Sander aplicou seu princípio de reprodução fidedigna dos traços do sujeito em todos os retratos – é notório, por exemplo, a mancha na pele ao lado direito do rosto de *O industrial*, 1925 (II/9/5). Marcas aparentemente desagradáveis podem ser vistas em outros retratos de pessoas com certo destaque social, como *Padre católico*, 1927 (IV/25/1), em que há uma pequena verruga ao lado do nariz; *Política* [Rosi Wolfstein-Frölich], 1929 (IV/28/6), que marca e verruga no lado esquerdo do rosto; *Político e editor* [Otto Schmidt], 1930 (IV/28/12), em que duas verrugas bem aparentes aparecem na testa. Nem mesmo o próprio auto-retrato de Sander *Fotógrafo* escapou à regra: uma mancha abaixo de seu olho esquerdo foi preservada.

O fato sociológico que podemos extrair dessa observação é a negociação do retrato, ou melhor, o jogo de representação que está implícito no ato da fatura e da apresentação da imagem. Tanto Sander soube habilmente responder à vaidade de muitos de seus personagens, fossem eles clientes ou não, entregando-lhes retratos devidamente retocados, como também teve a coragem de publicar essas mesmas imagens sem eliminar as marcas indesejáveis. A questão que se coloca aqui, e que ficará em aberto, é em relação à recepção de sua obra por parte desses sujeitos: como eles teriam reagido ao ver seus retratos, copiados em sua plenitude, expostos em público? Para a intelectualidade, como vimos, a reprodução fiel dos

⁷⁰ Numa sessão de fotografias, Sander realizava uma série de retratos, explorando variedades de poses.

retratos é a grande força do trabalho; de um lado, porque rompe com a tradição comercial, caracterizando fielmente os tipos individuais; de outro, porque o realismo fotográfico reproduzido sem reparações garante a exatidão dos tipos sociais.

Na citação de Maresca, a regra da não-cumplicidade é discutível. Os retratos dos artistas vanguardistas vistos anteriormente, por exemplo, foram construídos conforme uma negociação entre personagens e fotógrafo em que a cumplicidade entre ambos é explícita: é evidente o desejo de auto-representação dos modelos como indivíduos desviantes do sistema tradicional. Tanto Hausmann quanto os boêmios, ou mesmo a mulher do pintor, representam comportamentos nada convencionais para a época. Sander aceita o jogo. Essas imagens, do ponto de vista formal, são também desviantes do padrão impresso na maioria dos retratos que compõem HSXX. O mesmo critério certamente não foi adotado para os retratos dos personagens socialmente estigmatizados.

Olivier Lugon propõe que a arte de August Sander se funda na idéia de que

é o modelo que, concretamente e conscientemente, faz a imagem. Certamente, o fotógrafo conserva uma margem de manobra: ele escolhe o fundo e o enquadramento, discute a posição de um modelo hesitante, até mesmo os objetos a serem incluídos. Portanto, o dispositivo geral tendo sido estabelecido, ele deixa ao retratado o cuidado de se inscrever, de refinar sua pose, de compor como ele o entende a sua própria imagem. O retrato tende a tornar-se uma sorte de auto-retrato assistido, o produto de um trabalho de auto-encenação (LUGON, 2001, p.156, tradução nossa).

Ele justifica sua posição tomando como elemento explicativo a frontalidade dos modelos nos retratos:

A vista frontal [...] insiste sobre o trabalho de apresentação do modelo: ele não revela outros pensamentos que aqueles que nascem da confrontação com o aparelho – a concentração, os receios e as ambições do sujeito quanto a sua imagem. Com ela, não somente o fotógrafo aparenta apresentar o modelo, mas este último é que parece se apresentar ao fotógrafo – é esta inversão que define todo o *estilo documentário* (LUGON, 2001, p.157, tradução nossa).

Algumas observações devem ser feitas em contraposição a esses comentários. Primeiro, um estudo dos retratos da obra mostra que alguns modelos contaram com a cumplicidade do fotógrafo e outros não. Foi o que vimos nos casos de Hausmann e do vendedor turco de ratoeiras: ao primeiro, foi dada a oportunidade de se auto-encenar da forma como desejava, ao passo que o outro não teve a mesma chance, tendo sido claramente dirigido

ao gosto do fotógrafo – fato este perceptível na contradição entre forma e conteúdo. Observações parecidas, como o próprio Olivier Lugon aponta, foram tecidas por certos críticos contemporâneos de Sander. Segundo o autor, longe de interpretarem os retratos como *construções conscientes do modelo*, os comentadores procuravam desvelar o esvaziamento da “máscara social atrás da qual o modelo buscava se esconder e a encenação de uma ‘essência’ que ele não tinha a intenção de mostrar” (2001, p.159, tradução nossa).

Sobre aquilo que define o estilo documentário de HSXX, em minha opinião, não é o fato de o modelo se apresentar ao fotógrafo como ele bem quer, pois isso realmente não ocorreu em boa parte dos retratos. O que o define como tal é a tipologia, a forma como Sander quis mostrar o outro. O retrato *Gymnasiast* comprova o que está sendo dito: não há nada na imagem que identifique o jovem rapaz como estudante de ginásio, a não ser sua legenda. A meu ver, o problema da interpretação de Lugon é ele não perceber que HSXX não é um conjunto de retratos conscientemente construídos por seus modelos, mas, ao contrário, é uma realidade conscientemente construída pelo fotógrafo. O que certamente Sander não tinha consciência era de que na verdade seus tipos correspondiam a estereótipos sociais preconcebidos e à sua própria forma de perceber o mundo. Sua estrutura da percepção do real informa a tipologia, e a tipologia é um princípio estruturante formal dos retratos. No retrato do turco isto fica evidente, Sander constrói a imagem conforme o modo como ele deseja mostrar o tipo em questão.

O mesmo podemos dizer a respeito dos títulos dados à maioria dos retratos do *Porta-fólio arquetipal*. Esse porta-fólio é uma metáfora saudosista sobre o camponês original, o homem ideal, que paulatinamente vai deixando de existir. Afinal, o que há de típico no retrato *O filósofo*, 1913 [figura 46], que possibilita identificar aquele camponês como tal? O olhar firme? As marcas de expressão? A postura ereta e firme do corpo? Ou, ainda, o cachimbo segurado pela mão grande e forte? Mesmo que esses atributos da imagem correspondam a algum estereótipo de filósofo ou de pensador, nada mais atesta que o camponês ali retratado é de fato um pensador. O que Sander nos expõe é um sentimento seu, o qual, de certa forma, é também um sentimento alemão daquele período sobre o camponês do passado: o homem natural ligado à terra que extrai de sua experiência com a natureza a sabedoria necessária.

A figura do turco vendedor de ratoeiras resume bem o que discutimos até aqui. Ele carrega um duplo estereótipo: enquanto quadro fotográfico é uma realidade construída, um cenário montado, um modo de fotografar (arranjo e direção do modelo; escolhas técnicas e

estéticas), uma forma de representar o real em conformidade com um modo de percepção social; enquanto percepção do real, ele é o estereótipo que o alemão faz do turco.

O mesmo vale para o retrato do estudante de ginásio e para todos os outros retratos de HSXX, até mesmo os dos agentes vanguardistas. Estes, contando com a cumplicidade do fotógrafo, atuam no sentido de marcar a diferença, e tal diferença, no âmbito das representações sociais, se transforma em estereótipo a partir do momento que passa a identificar, para o bem ou para o mal, certas categorias de pessoas. Salvo alguns retratos que buscam caracterizar categorias sócio-profissionais, como o padeiro, os demais correspondem a estereótipos concebidos socialmente.

Certamente não se trata de uma ação consciente de August Sander. Ele atuou acreditando estar exercendo um olhar crítico, imparcial e realista sobre a sociedade; acreditou estar sendo honesto com os retratados, e não há motivo para se pensar o contrário. O estereótipo se reproduz em sociedade e está sempre em estado latente, imperceptível aos olhos de quem o reproduz. O quadro fotográfico se faz com mistura de técnica e fruição; a imagem está pronta quando inexplicavelmente passa a fazer sentido para o fotógrafo. Ela faz sentido porque a realidade construída (retratado, retrato e referente) daquilo que se mostra corresponde a uma imagem preconcebida, criada no âmbito das relações interpessoais.

O lado consciente da obra de Sander está no plano da idéia, na concepção abstrata do que vem a ser o tipo social, e na concepção estética de fotografia exata. No mais, no ato da realização dos retratos, da impressão fotográfica no laboratório, da escolha e edição das imagens, e da atribuição de títulos, mistura-se fruição, intuição, técnica e, em menor grau, certa racionalidade, visando alcançar determinados fins. A ação racional consiste em pôr a técnica e determinados princípios estéticos a serviço da fotografia exata e de uma tipologia supostamente neutra: são estes os fins anunciados pelo fotógrafo. A ação inconsciente é a reprodução de estereótipos. Repetindo mais uma vez as palavras de Foucault,

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem (2002, p.12).

Considerações finais

O caráter sociológico atribuído à obra de August Sander discutido na última parte do trabalho foi o que inicialmente me motivou a realizar o presente estudo. Assim como Döblin eu via em HSXX um estudo sociológico por meio de imagens sobre as transformações de uma sociedade movida pelo capitalismo industrial moderno. Eu estava convencido de que suas fotografias e o conjunto da obra abririam um leque de análise sobre as mudanças de comportamento, alterações dos códigos morais, estilos de vida, diferenças de classe enfim, uma sociedade em plena mutação que ia do mundo camponês arcaico do início do século XX a uma sociedade pautada pelo capitalismo moderno que se configurava naquele país. Isto de fato seria possível se eu tomasse este monumental projeto não como objeto de estudo, uma sociologia da fotografia, como propõe José de Souza Martins (2008), mas como fonte para um estudo da época.

Durante um longo período de análise da obra eu não consegui escapar da teia que o próprio fotógrafo urdiu; a leitura dos retratos seguia a orientação de Sander, de esquecer o sujeito para olhar o tipo. No entanto, um olhar mais apurado e a maturidade acadêmica da pesquisa me fizeram que as legendas escondem o sujeito, que a *exatidão* pleiteada por Sander de um lado valoriza a expressão facial, mas de outro nos leva a esquecer a tipologia e a exatidão foram dois conceitos muito bem entretecidos pelo autor dificultando outra leitura que não a proposta por ele. No decorrer da pesquisa ficava cada vez mais patente a existência de uma forte tensão entre a fisionomia dos sujeitos retratados e as legendas. Foi preciso fugir da teia armada por Sander para perceber que há uma tensão entre o que a tipologia sugere e o que o retrato tem a nos dizer. Os rostos pulsam, enquanto que as roupas, acessórios, ambientes e poses chamam a atenção para o que elas aparentam representar. Foi preciso fugir da teia armada por Sander para perceber que há uma tensão entre o que a tipologia sugere e o que o retrato tem a nos dizer.

O texto de Alfred Döblin também convencia do caráter científico, sociológico, de HSXX, mas a medida em que cresciam as formulações de novas e constantes indagações a respeito do que falou o romancista alemão, foi possível ver que a obra fotográfica HSXX, ou qualquer outra manifestação das artes visuais, não pode ser tomada como ciência, embora todas as formas de arte são também meios de produção de conhecimento. Sander propôs sua obra como uma representação de tipos da sociedade. Essa noção de tipo social, discutida na primeira parte da presente pesquisa, foi construída pelo fotógrafo em dois planos, um no

âmbito das idéias, e outro no plano visual. No campo da abstração, Sander expressou em palavras aquilo que ele entendia ser um tipo social, conceito erguido a partir de suas experiências de vida e de suas relações interpessoais, mas que, por outro lado, não dispunha de rigor científico. Isto, de fato, não significa nenhum problema, ao contrário, *Homens do século XX* é um *ensaio* fotográfico sobre a realidade alemã, e não um tratado. O problema consiste no fato de Sander ter tentado transferir tal conceito para imagens fotográficas sem, entretanto, conseguir escapar das representações de estereótipos pré-concebidos socialmente.

No fim das contas, esta última questão constituiu o ponto central de minhas preocupações: desvendar nos tipos, tão enaltecidos pelos admiradores de ADZ e HSXX, o que de fato eles são, a saber, um duplo estereótipo. Como vimos no último capítulo, enquanto quadro fotográfico eles são realidades construídas, uma forma de representar o real de acordo com o modo que August Sander percebia a realidade à sua volta; enquanto percepção do real, os tipos são estereótipos concebidos pelos membros da sociedade por meio das relações interpessoais.

Os próprios auto-retratos de August Sander correspondem a esse duplo estereótipo, de um lado ele constrói realidades condizentes com o modo como ele deseja ser visto, e de outro suas imagens respondem a imagens pré-concebidas do homem e da família burguesa. A trajetória de Sander O estudo das propriedades visíveis impressas nessas imagens (técnica, estética, poses, trejeitos, cenário), articuladas a uma série de informações a respeito do ambiente sócio-cultural e artístico da época, serviu para esboçar a trajetória social e profissional de Sander, mas principalmente para desvelar seus esquemas de percepção e de apreciação do mundo. Vimos que padrões técnicos e estéticos, mobilizados conforme sua visão de mundo, foram reproduzidos nos retratos de grupos familiares do campo e da cidade. Detalhes como o das mãos evidenciaram suas referências pictóricas, e padrões de representação de um ideal-tipo da burguesia civilizada industrial.

Contrastar as imagens com seus respectivos títulos fez aparecer contradições da construção tipológica. As análises das imagens dos artistas vanguardistas revelam uma negociação entre figurantes e fotógrafo sobre o modo de representação, trata-se de imagens construídas mutuamente, de retratos negociados. Em contrapartida, a análise do retrato dos jovens camponeses, assim como o do turco que vende ratoeiras, tornou patente a restrição ou a ausência do espaço de negociação quando se trata de sujeitos não familiarizados com o mercado da imagem pessoal. De um modo ou de outro, todos os retratos de Sander resultam de um consentimento prévio, são *imagens consentidas*.

A análise do auto-retrato de Sander com sua família no qual ele aparece tocando um alaúde, trouxe à baila a percepção de mundo conservadora do fotógrafo, as relações esboçam uma forma de representação familiar tradicional que se repete de modo variado na maioria dos retratos de família que compõem HSXX. Insistindo muitas vezes no retrato de Helene Abelen no decorrer do estudo, o conservadorismo de Sander em relação ao papel social da mulher ficou patente. A partir deste retrato começou-se a delinear mais claramente as contradições entre o que diz a legenda e o que a imagem nos mostra.

A observação constante de uma série de retratos de artistas vanguardistas ao longo do estudo, e a análise do quadro *Mural para um fotógrafo* serviram para desvelar o alto nível de interação que se estabelecia entre fotógrafo e os Progressistas de Colônia. Nos retratos dos vanguardistas fica patente o grau de cumplicidade estabelecida entre estes e August Sander, enquanto que na estrutura formal do quadro de Seiwert fica evidente a percepção do artista a respeito do sentido do trabalho do fotógrafo, especialmente no aspecto realista da fotografia, como também revela a origem das concepções teóricas de ordem estética e política que pesaram na configuração de HSXX. E mais, o alto grau de cumplicidade que se estabelecia entre estes agentes significou para Sander sua aceitação e inserção no meio vanguardista como também o colocou no patamar da vanguarda artística e também fotográfica.

Mas a principal constatação provém do mercado simbólico que se criou entre Sander e os referidos artistas, e nesse sentido dois pontos ficaram evidentes. Primeiro, HSXX vinha responder a uma encomenda virtual por parte dos artistas Progressistas de Colônia: o caráter realista do projeto documental de August Sander liberava a arte engajada dos Progressistas da representação mimética do real, ficando livre para exercer sua verdadeira função política de representar a cultura que estrutura a sociedade capitalista visando despertar a consciência do trabalhador para sua verdadeira condição. À fotografia caberia o papel profético de exercer uma influência sobre a humanidade mostrando realisticamente a realidade tal qual ela é.

O segundo ponto diz respeito às trocas de presentes entre os artistas, o quadro *Mural para um fotógrafo* é o exemplo mais significativo não só pelo sinal de amizade que se havia estabelecido entre Sander e Seiwert, mas também pelo reconhecimento da importância da arte realista do primeiro pelo segundo, isto se revelou na análise da própria estrutura formal e de conteúdo da referida pintura. O reconhecimento por parte de Sander se mostra na cumplicidade do fotógrafo com o modo que estes artistas se fizeram representar, e também pela inclusão desses retratos em seus porta-fólios.

A legitimação da obra de Sander por parte dos artistas vanguardistas já havia aparecido no texto de Raoul Hausmann que reconhecia o caráter conceitual da obra do fotógrafo; mas o uso de imagens feitas por uma série de artistas vanguardistas e pelo próprio fotógrafo como referência visual em suas obras marca bem a aceitação de Sander neste meio. Susanne Lange e Gabriele Conratht Scholl (apud SANDER, 2002, porta-fólio V) afirmam os retratos tipológicos de Sander serviram aos artistas progressistas Franz Wilhelm Seiwert, Heinrich Hoerle e Gottfried Brockmann como modelos ou fontes inspiradoras para as representações típicas dos homens e das estruturas sociais. Por exemplo, no lado superior direito do mural *O mundo do trabalho*, onde aparece uma mulher segurando uma criança no colo, Seiwert toma como referência para representar a dupla jornada de trabalho da mulher operária o retrato *Feirante*, 1930 (III/14/11) [figura 47].

A reciprocidade também é verdadeira, alguns retratos de August Sander são referências claras a pinturas de artistas vanguardistas. Um excelente exemplo são os retratos *Radio Difusora da Alemanha Ocidental em Colônia*, 1931 (III/17/19) [figura 48], de Sander, e o quadro *Retrato da jornalista Sylvia Von Harden*, 1926 [figura 49], pintado por Otto Dix. Duas personagens distintas retratadas em anos diferentes, representadas de modo bastante semelhante; as semelhanças entre os dois retratos não é mera coincidência, ao contrário, por ter sido realizado cinco anos mais tarde é clara a referência direta que Sander à pintura de Dix: escolha de uma modelo parecida com do quadro pintado (mulher muito magra; mãos compridas e dedos finos; cabelos curtos; nariz fino, longo e pontudo etc.); pose semelhante (sentada numa cadeira comum; posicionada em diagonal; corpo um tanto curvado e meio desajeitado; pernas cruzadas; mão suspensa segurando cigarro e outra apoiada na cadeira – a personagem de Dix está com a mão apoiada em uma das pernas etc.); iluminação suave como na imagem de Dix etc.

Outro retrato de Sander, *Vendedor de fósforos*, 1927 (IV/27/9) [figura 50] faz referência a outra pintura de Dix, *O vendedor de fósforos I*, 1920 [figura 22], não apenas no título, como também nos aspectos compositivos (imagem segue uma linha diagonal guiada pela linha do chão; enquadramento de cima para baixo; cabeça voltada para cima e para a esquerda etc.), no aspecto físico dos referentes (ambos são portadores de deficiência, sendo o personagem de Dix uma vítima da guerra, e o de Sander uma vítima da natureza: mão e perna direita parecem atrofiadas), e na aparente instantaneidade da fotografia.

O quadro *Os pais do artista II*, 1924 [figura 51], foi outro modelo pintado por Dix que serviu a Sander como modelo para o retrato fotográfico *Burgueses da pequena cidade de*

Monschau, 1926 (I/6/6) [figura 52]: trata-se do retrato dos pais do escritor Ludwig Mathar, pessoa que o contratou para fotografar a região da Sardenha em 1927 (cf. nota 1) e que também foi fotografado por Sander - *Escritor*, 1926 (V/29/4). Este retrato revela outro aspecto das relações do fotógrafo com o universo dos produtores culturais, a saber, certa convivência artística (MARESCA, 1996) a ponto envolverem seus familiares nas representações de tipos anônimos, e neste caso específico, a representação de tipos burgueses da pequena cidade.

Este último retrato está em conformidade com a forma clássica de Sander representar os sujeitos, em contrapartida as outras duas fotografias evidenciam o quanto Sander estava aberto a novos referenciais estéticos da arte de vanguarda no que concerne à realização de retratos, do mesmo modo que durante a primeira parte de sua carreira ele havia se amparado em referenciais estéticos explorados nos retratos pintados por artistas do passado como Rembrandt. A análise da obra permite ver que após os anos 1920 outros estilos foram incorporados pelo fotógrafo, optando ora por um ora por outro sempre levando em conta o contexto e a biografia do sujeito a ser fotografado. Isto fica claro no retrato *Atores de cinema*, 1934 (V/30/4) [figura 53] no qual o estilo fotográfico impresso se assemelha muito dos retratos dos grandes atores cinematográficos da época.

A leitura interna de HSXX fez aparecer elementos que expõem, em certa medida, a estrutura do espaço social em que Sander se situava. A cumplicidade do fotógrafo com o desejo de auto-representação de alguns artistas vanguardistas, notadamente Hausmann, um dos nomes mais influentes do campo artístico alemão, evidencia um tratamento diferenciado em relação à maioria dos retratos, especialmente os das pessoas menos acostumadas com o mercado das aparências.

Em *Antlitz de Zeit*, junto às legendas de alguns retratos foram postas pelo próprio fotógrafo as iniciais dos nomes de algumas figuras públicas importantes como *Grande industrial. Conselheiro comercial A. V. G.* (ADZ 46); *O arquiteto. Professor Dr. P.* (ADZ 49); *Médico. Professor Dr. Schl.* (ADZ 44); *Compositor P. H.* (ADZ 52) etc. Esta identificação, mesmo que parcial, pode ter funcionado nesta primeira aparição de HSXX de um lado como estratégia de se conseguir aprovação destes personagens, e de outro, como forma de mostrar sua capacidade de circular em meios sociais distintos. De certa forma é um tratamento privilegiado destinado a certas figuras.

Um fato não abordado em minhas análises, mas que merece ao menos ser citado, diz respeito às relações institucionais de Sander. Em 1928, numa carta escrita ao professor Otto

Mente (apud LANGE; CONRAHT-SCHOLL, 2001), Sander explica que se preparava para expor sua obra no *Wallraf-Rchartz Museum* quando o diretor do museu se aposentou inviabilizando a exposição e, o mais importante, a primeira compra de sua obra original, HSXX, para o acervo da instituição. Dois pontos podem ser extraídos destes fatos, primeiro, a importância das relações pessoais no interior das instituições, a saber, Sander nem expôs e nem vendeu sua obra pelo fato da mudança de peças chaves – para Sander - na direção do museu: na referida carta o fotógrafo se referiu ao diretor de museu como um “protetor”; segundo, fica clara a relação mercadológica no campo das artes, Sander buscava abrir um mercado diferente daquele que ele havia se formado como profissional, a venda de uma obra cara como essa somente poderia ser feita para uma instituição ou por algum mecenas.

Minha interpretação da obra mostra um August Sander atento e crítico a respeito das transformações da Alemanha, por outro lado penso que HSXX é um retrato de sua visão pessimista e até certo ponto catastrófica sobre o andamento das sociedades modernas, uma visão compartilhada pelos *mandarins* alemães como escreveu Thomas Mann:

[O homem alemão] jamais compreenderá que o termo “vida” significa o mesmo que sociedade, jamais colocará o problema social acima da vivência moral e interior. Não somos um povo da sociedade... (T. MANN, apud LEPENIES: p. 295).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Ângela Mendes de. **A República de Weimar e a ascensão do nazismo**. Coleção Tudo é História, n. 58, 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. 3ª ed. São Paulo: Nacional, 1979.
- _____. (1948) “Problemas da sociologia da arte”. **Tempo Social**, São Paulo, n. 2 (18), p. 295-305, nov. 2006.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BEHR, Shulamith. **Expressionismo**. Série Movimentos da Arte Moderna, 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”; “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”; “Pequena história da fotografia”. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol.1, 7ª ed., 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1994 (1ª ed. 1985).
- BERGER, John. “O traje e a fotografia”. In: _____. **Sobre o olhar**. Coleção Fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- _____. “La imagen cambiante del hombre en el retrato” (1969). In: _____. **Sobre las propiedades del retrato fotográfico**. Colección GGmínima. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- BERGER, Peter. **Perspectivas sociológicas: uma visão humanística**. 6ª ed. Col. Antropologia 1. Petrópolis: Vozes, 1983.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. 19ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BORTOLUCCE, Vanessa Beatriz. **A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. (direction). **Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie**. Col. Le Sens Commun, 2^e ed. Paris: Minuit, 2003 (1ª ed. 1965).
- _____. “Gostos de classe e estilos de vida”. In: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Editora Ática, 1983.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. Coleção Estudos, 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. 2ª ed. São Paulo: Companhia. das Letras, 2005.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte**. São Paulo: Companhia. das Letras, 2006.

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

DAVID, Batchelor; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, racionalismo, surrealismo**. A arte no entreguerras. Série Arte Moderna, práticas e debates. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. Coleção A. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUCROS, Françoise; FRIZOT, Michel (orgs.). **Du bom usage de la photographie: une anthologie de textes**. Collection Photo Poche, n.27. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. **Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do hábitos nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

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

FLUSSER, Vilén. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Col. Conexões. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, Joan (ed.). **Estética fotográfica: uma selección de textos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

FOULCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Isto não é um cachimbo**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FRECOT, Janos. “Le photographe silencieux. Erich Salomon regarde la société en 1930”. In: LANGE, Susanne; CONRATH-SCHOLL, Gabriele (orgs.). **August Sander: Hommes du XX^e siècle. Analyse de l’oeuvre**. Paris: La Martinière, 2002.

FREUND, Gisèle. **Photographie et société**. Col. Points, série Histoire H15. Paris: Seuil, 1974.

FRIZOT, Michel ; HAUS, Andreas. “Figures de style: Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie”. In FRIZOT, Michel (org.). **Nouvelle histoire de la Photographie**. Paris: Bordas / Adam Biro, 1995.

_____. **Photomontages**: photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres. Collection Photo Poche, n. 31. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.

GOFFMAN, Erving.. **Estigma**. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

_____. “Les cadres primaires”, cap. 2 ; “Le cadre théâtral”, cap. 5. In: _____. **Les cadres de l' experience**. Col. Les Sens Commun. Paris: Minuit, 1991.

_____. “Les lieux de l' action”. In : _____. **Les rites d' interaction**. Col. Les Sens Commun. Paris: Minuit, 1993.

_____. “A ritualização da feminilidade”. In: _____. **Os momentos e os seus homens**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

_____. **A representação do eu na vida cotidiana**. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

GRAMSCI, Antonio. “Americanismo e Fordismo”. In **Maquiavel, a política e o Estado moderno**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

GRUBER, L. Fritz. “Approches critiques du photographe August Sander”. In: LANGE, Susanne; CONRATH-SCHOLL, Gabriele (orgs.). **August Sander: Hommes du XX^e siècle**. Analyse de l' oeuvre. Paris: La Martinière, 2002.

HEINICH, Natalie. **La sociología del arte**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. “La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia europea y la experiencia exótica”. In: WATRISS, Wendy.; ZAMORA, Lois Parkinson (eds.). **Image and memory**: photography from Latin America 1866-1994. Houston, Texas: FOTOFEST, 1998. (Edição bilíngüe: espanhol e inglês.)

LANGE, Susanne. **August Sander**. Collection Photo Poche. Paris: Centre National de la Photographie, 1995

_____. “Introduction”. In LANGE, Susanne; CONRATH-SCHOLL, Gabriele (orgs.). **August Sander: Hommes du XX^e siècle**. Analyse de l' oeuvre. Paris : La Martinière, 2002.

_____; CONRATH-SCHOLL, Gabriele. “August Sander: Hommes du XX^e siècle – un concept en évolution”. In: LANGE, Susanne; CONRATH-SCHOLL, Gabriele (orgs.). **August Sander: Hommes du XX^e siècle**. Analyse de l' oeuvre. Paris: La Martinière, 2002.

_____; HEITING, Manfred (ed.). **August Sander**, 1876-1964. Köln, Madrid, London, New York, Paris, Tokyo: Taschen, 1999.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. “Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente”. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/SENAC-SP, 2005.

LEPENIES, Wolf. **As três culturas**. São Paulo: Edusp, 1996.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A pintura: textos essenciais**. vol. 6: A figura humana. São Paulo: Editora 34, 2004.

LOUREIRO, Isabel Maria. **A Revolução Alemã (1918-1923)**. Coleção Revoluções do Século XX. São Paulo: UNESP, 2005.

LUGON, Olivier. **La photographie en Allemagne: anthologie de textes (1919-1939)**. Col. Rayon Photo. Nîmes, França: Jacqueline Chambon, 1997.

_____. **Le style documentaire: d’August Sander à Walker Evans, 1920-1945**. Col. Le Champ de l’ Image. Paris: Éditions Macula, 2001.

MARESCA, Sylvain. **La photographie: un miroir des sciences sociales**. Col. Logiques sociales. Paris: L’ Harmattan, 1996.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MATTOS, Cláudia Valladão de. “A posição de Lasar Segall no Movimento Expressionista”, p.35-116. In: _____. **Lasar Segall: expressionismo e judaísmo, o período alemão de Lasar Segall (1906-1923)**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2000.

MELLO, Maria T. B. de. “O pictorialismo no Brasil” (p.65-83). In: _____. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Coleção Luz & Reflexão. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHALSKI, Sergiusz. **New Objectivity: Painting in Germany in the 1920s**. Colônia, Alemanha: Taschen, 2003.

MILLS, Charles Wright. **A imaginação sociológica**. Col. Biblioteca de Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972.

MOHOLY-NAGY, László. **Peinture, photographie, filme et autres écrits sur la photographie**. Col. Folio Essais. Paris: Gallimard, 2007.

MONTEIRO, Rosana Horio. **Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)**. Coleção Fotografia: texto e imagem. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2001.

- NEWHALL, Beuamont. **Historia de la fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- NUNES, João Horta. **Interacionismo simbólico e dramaturgia: a sociologia de Goffman**. Col. Metodologia e Teoria Social. São Paulo: Humanitas; Goiânia: UFG, 2005.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **A revolução alemã: mitos e versões**. Coleção Tudo é história, n. 90. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933)**. Coleção vida cotidiana. São Paulo: Companhia das Letras / Círculo do livro, 1988.
- RINGER, Fritz K. **O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã, 1890-1933**. São Paulo: Edusp, 2000.
- ROCHA, Regina Maurício da. **A poética fotográfica de Paul Strand**. 1997. 159 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- ROTH, Lynette. **Painting as a weapon: Progressive Cologne 1920-33: Seiwert – Hoerle – Arntz**. Colonia, Alemanha: Buchhandlung, 2008.
- SANDER, August. **Hommes du XXe siècle**. 7 vol. Paris: La Martinière, 2002. (Edição trilingue: francês, inglês e alemão.)
- _____. **Antlitz der Zeit**. Berlin: Schimer/Mosel, 2003.
- SONTAG, Susan. “Objetos de melancolia”. In: _____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de George Simmel**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. 5ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2002.
- _____. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995. (5ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2002.)
- WIEGAND, Thomas. “August Sander et le métier de photographe”. In: LANGE, Susanne; CONRATH-SCHOLL, Gabriele (orgs.). **August Sander: Hommes du XX^e siècle**. Analyse de l'oeuvre. Paris: La Martinière, 2002.

Bibliografia sobre técnica fotográfica:

- ADAMS, Ansel. **A câmera**. São Paulo: SENAC, 2000.
- _____. **O negativo**. São Paulo: SENAC, 2001.
- _____. **A cópia**. São Paulo: SENAC, 2000.

SHISLER, Millard W. L. **Revelação em preto-e-branco**: a imagem com qualidade. São Paulo: Martins Fontes / SENAC, 1995.

TIME-LIFE. **Fotografia**: manual completo de arte e técnica. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

TRIGO, Thales. **Equipamento fotográfico**: teoria e prática. São Paulo: SENAC, 1998.

Catálogos de exposição:

NEUSÜSS, Floris M. **Raoul Hausmann** – trabalhos fotográficos: fotografias, fotomontagens, fotogramas, fototextos. São Paulo: Goethe-Institut, 1993.

POLIG, Hermann; HALFT, Hildegard B. (orgs.). **A fotografia na República de Weimar**. Catálogo da série Melanografias, exposição realizada no Paço das Artes, Cidade Universitária. São Paulo: Goethe Institut, 1993.

SANDER, Gerd (org.). **August Sander**: “Em photographie, il n’ existe pás d’ ombres que l’ on NE puisse éclairer!”. Paris: Centre National de La Photographie, 1995.

SANT’ANNA, Margarida; CINTRÃO, Rejane (orgs.). **Expressionismo alemão**: destaques da Coleção Von Der Heydt-Museum, Wuppertal. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2000.

Publicações periódicas on-line:

BERGAMO, Mônica. “Bia, tudo tem limite!”. **Folha de São Paulo**, caderno Ilustrada, ano 87, n. 28477. São Paulo: 22 mar. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2203200710.htm>>. Acesso em: 15 mai. 2009.

BERTING, Jan. “Identités collectives et images de l'autre: Les pièges de la pensée collectiviste”. **Hermès**, n° 30, p.41-58. Paris: CNRS, 2001. Disponível em <<http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/14516>>. Acessado em: 30 out. 2009.

DI MURO, Stefanie. “En Allemagne, la diaspora turque s’efforce d’aider leur région d’origine par des transferts financiers individuels ou collectifs”. **CDTM** - Centre de Documentation Tiers Monde de Paris. Paris: março de 2004. Disponível em <<http://base.d-p-h.info/fr/fiches/premierdph/fiche-premierdph-6446.html>>. Acessado em: 30 out. 2009.

EIDENBENZ, Céline. “Helen Bömelburg, *Der Arzt und sein Modell. Porträtfotografien aus der deutschen Psychiatrie 1880 bis 1933*”, **Études photographiques**, Notes de lecture, 2009, 14 mai. 2009. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/index2601.html>>. Acesso em: 26 mai. 2009.

EVERETT, Martyn. Art As A Weapon: Frans Seiwert & the Cologne Progressives. **The Raven**, n. 12, out./dez., 1990. Disponível em: <<http://martyn.everett.googlepages.com/artasaweapon>>. Acesso em: 4 mar. 2009.

GUERRIN, Michel. Comment August Sander a saisi l'Allemagne avant le chaos. **Le Monde**, 17 de novembro de 1995. Disponível em: <<http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/ARCHIVES/archives.cgi?ID=eae8b0af7b21a441f403677d323243f0363ba9477ed547b7&print=>>>. Acesso em: 22 abr. 2008.

HAUSMANN, Raoul; DACHY, Marc. **Courrier Dada**. Paris: Allia, 2004. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=SynUVT8nry0C&dq=%22Puffkisme%22&source=gbs_summary_s&cad=0>. Acesso em : 19 mai. 2009.

MARTINS, José de Souza. A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil. **Estudos Avançados**, vol.16, n. 45. São Paulo: mai/aug. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000200015>. Acesso em: 11 abr. 2007.

MATTICK JR., Paul. Modernisme et communisme antibolchévique: les Progressistes de Cologne. **Oiseau Tempête**, n. 4. Paris: 1988. Disponível em <<HTTP://abirato.free.fr/3oiseau/04/OISEAU4.HTM>> Acessado em: 10 out. 2003.

TOMASINI, Maristela Bleggi. O Homem Delinquente. O Livro que Mudou o Direito Penal. Notas sobre César Lombroso e sua obra. **Scrib** [comunidade virtual], abr/2009. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/14135564/O-Homem-Delinquente?auto_down=doc>. Acesso em: 14 mai. 2009.

FIGURAS



Figura 01 (alto, esq.): August Sander, *Jovens Camponeses*, Westerwald, 1914 [Homens do século XX, I/1/3].

Figura 03 (alto, dir.): Cândido Portinari, *Retrato do pintor Roberto Rodrigues*, 1926, óleo sobre tela, 1,80x0,65 m, Rio de Janeiro, coleção Sergio Sahione Fadel.

Figura 02 (baixo, esq.): August Sander, *Mão de estudante*, 1929, da série *Estudos: o ser humano*.

Figura 04 (baixo, dir.): Hugo Erfurth, *Oto Dix com cigarro*, 1926, impressão fotográfica.



Figura 05: Georg Jung, *August Sander*, Trier, 1899, *carte-de-visite*, tiragem de luxo.



Figura 06: Auto-retrato, *August Sander em seu atelier*, Linz, 1905.



Figura 07: Auto-retrato, August Sander, Linz, 1906, *carte-de-visite*. No centro da parte inferior da fotografia aparecem impressas referências a medalhas conquistadas num concurso de fotografia em Lins, 1903.



Figura 08 (dir.): Cartão de visita de August Sander: na parte inferior estão impressas figuras de algumas das medalhas arrebatadas em concursos e exposições; na parte superior aparece escrito *Atelier de arte para fotografia e pintura modernas.*

Figura 09 (esq.): Cabeçalho de papel de carta de August Sander: no lado esquerdo estão impressas algumas de suas premiações.



Figuras 10 e 11: Auto-retrato, *Rembrandt*, 28 anos, 1634

Figura 11: Auto-retrato, *Rembrandt*, 53 anos, 1659

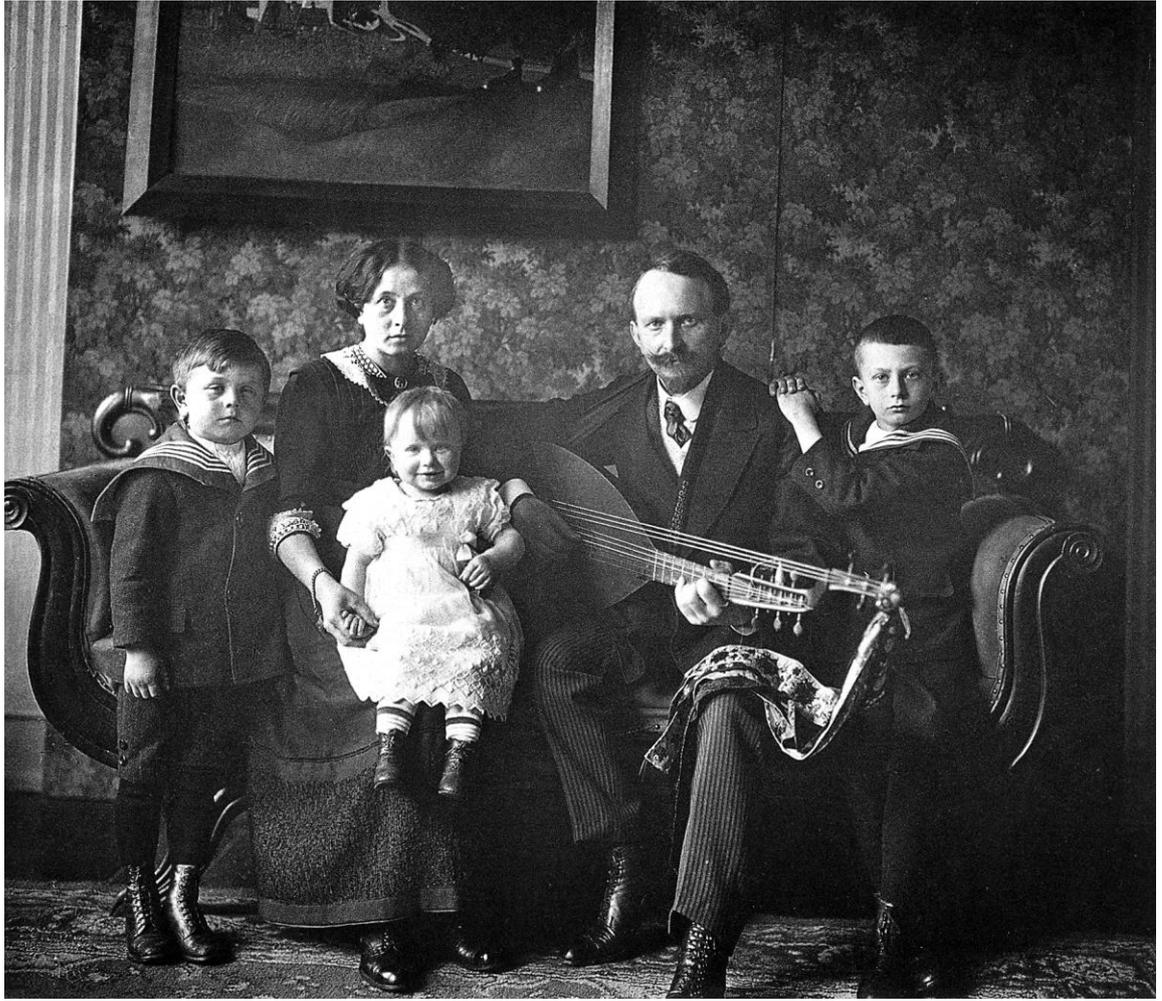
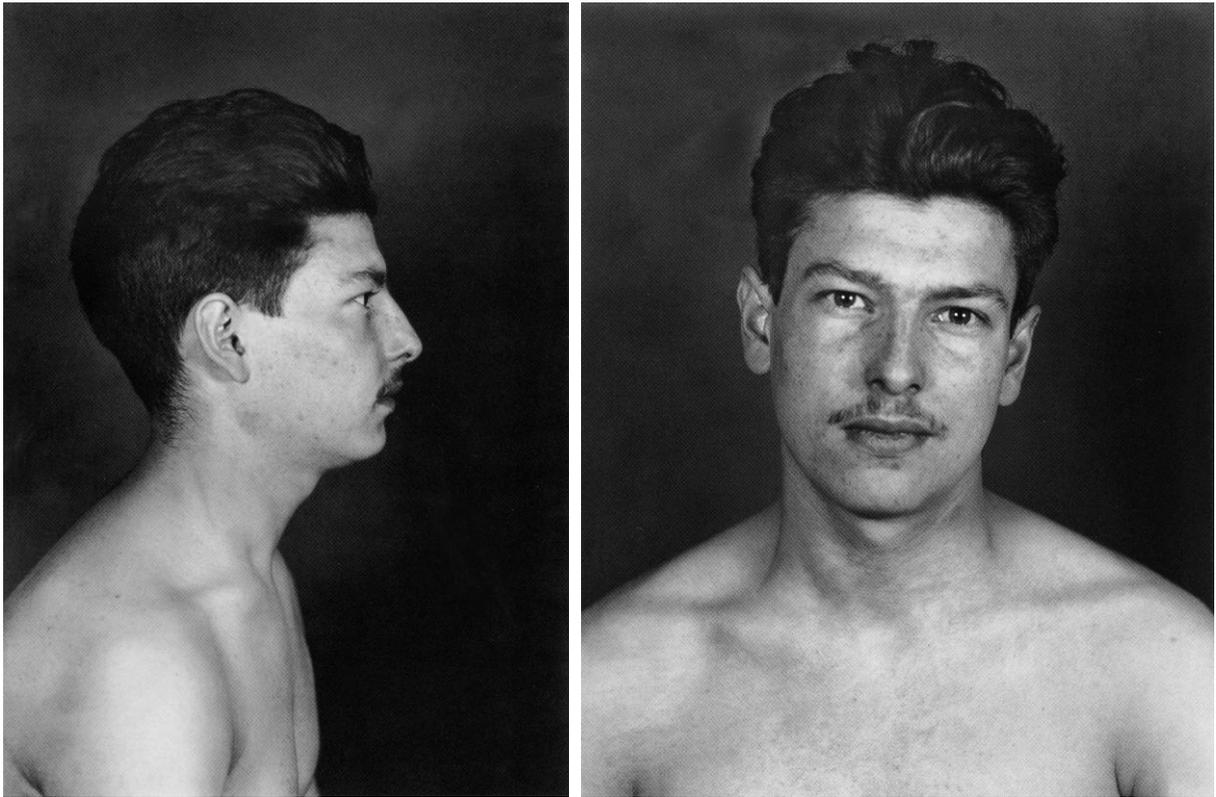


Figura 12: August Sander, *Familia Sander*, 1913



Figura 13: August Sander, *Fotógrafo*, 1925 (VI/42/1).



Figuras 14 e 15: Erich Sander, *Prisioneiro político* [Marcel Ancelin], 1943 (VI/44a/8, esq.; VI/44a/7, dir.).

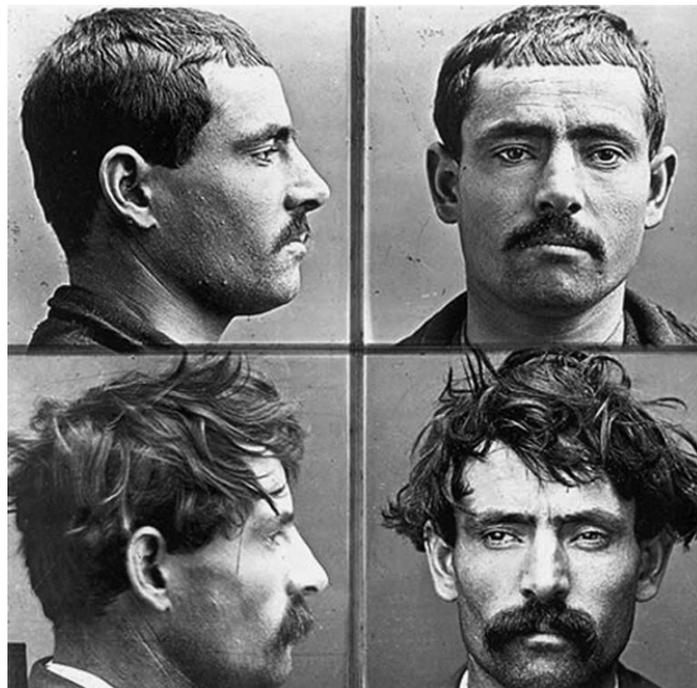


Figura 16: Alphonse Bertillon, *Retrato antropométrico*, Préfecture de Police de Paris, sd.



Figura 17: August Sander, *Perseguida*, aproximadamente 1938 (VI/44/11).

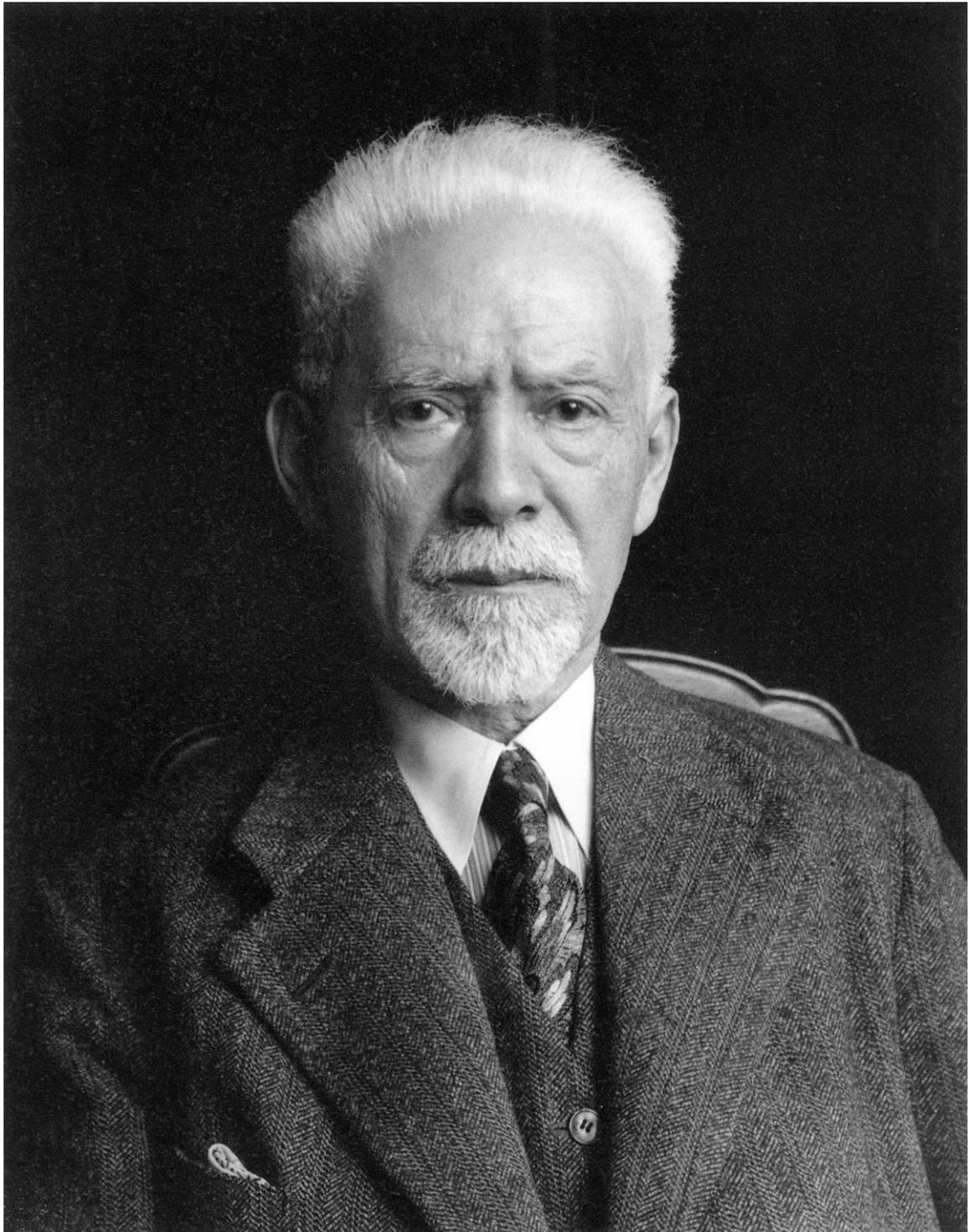


Figura 18: August Sander, *Perseguido*, aproximadamente 1938 (VI/44/12).



Figura 19: August Sander, *Boêmios*, entre 1922-1925 [Willi Bongard e Gottfried Brockmann] (VI/42/2).

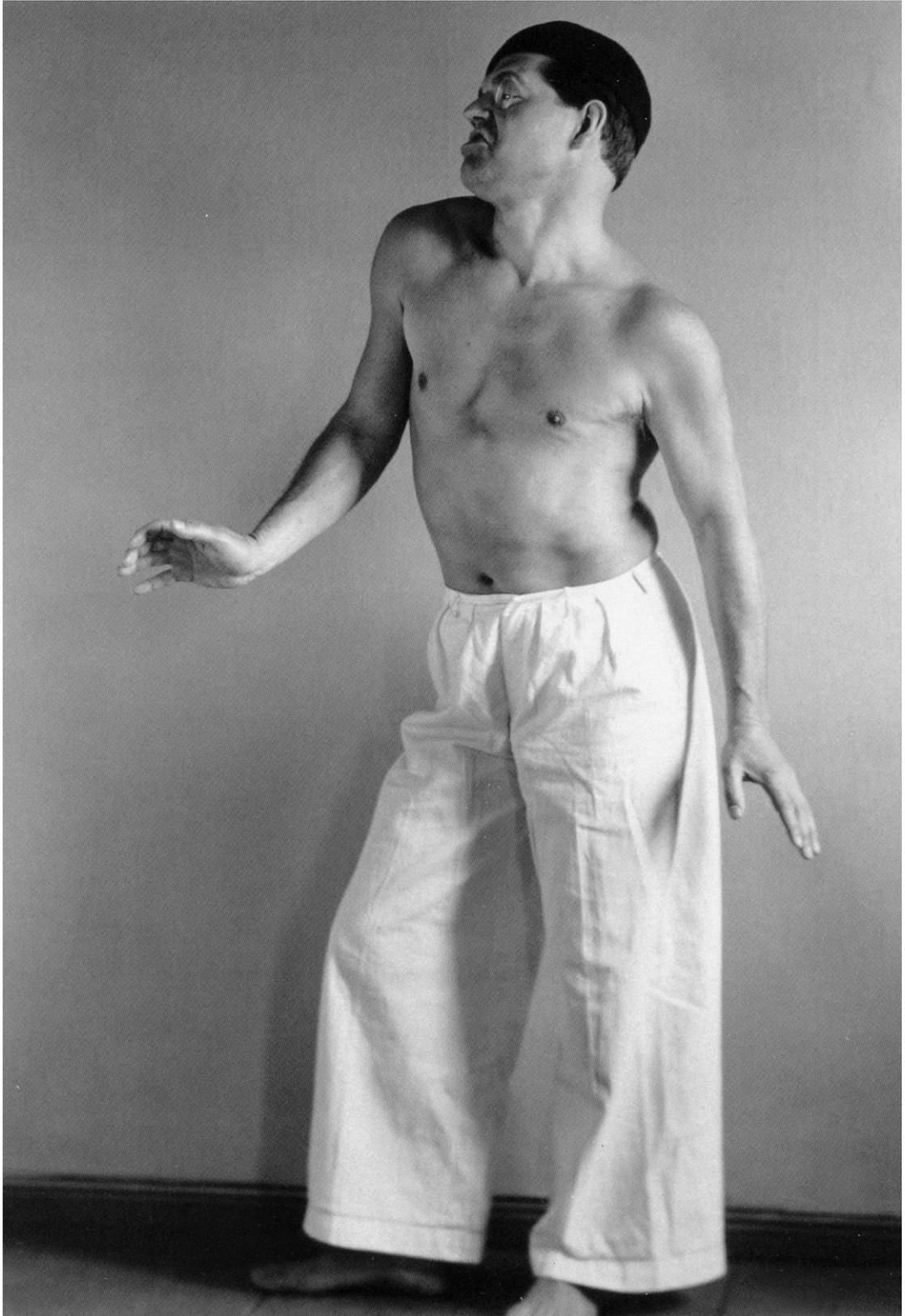


Figura 20: August Sander, *Raoul Hausmann como dançarino*, 1929 (VI/42/3).

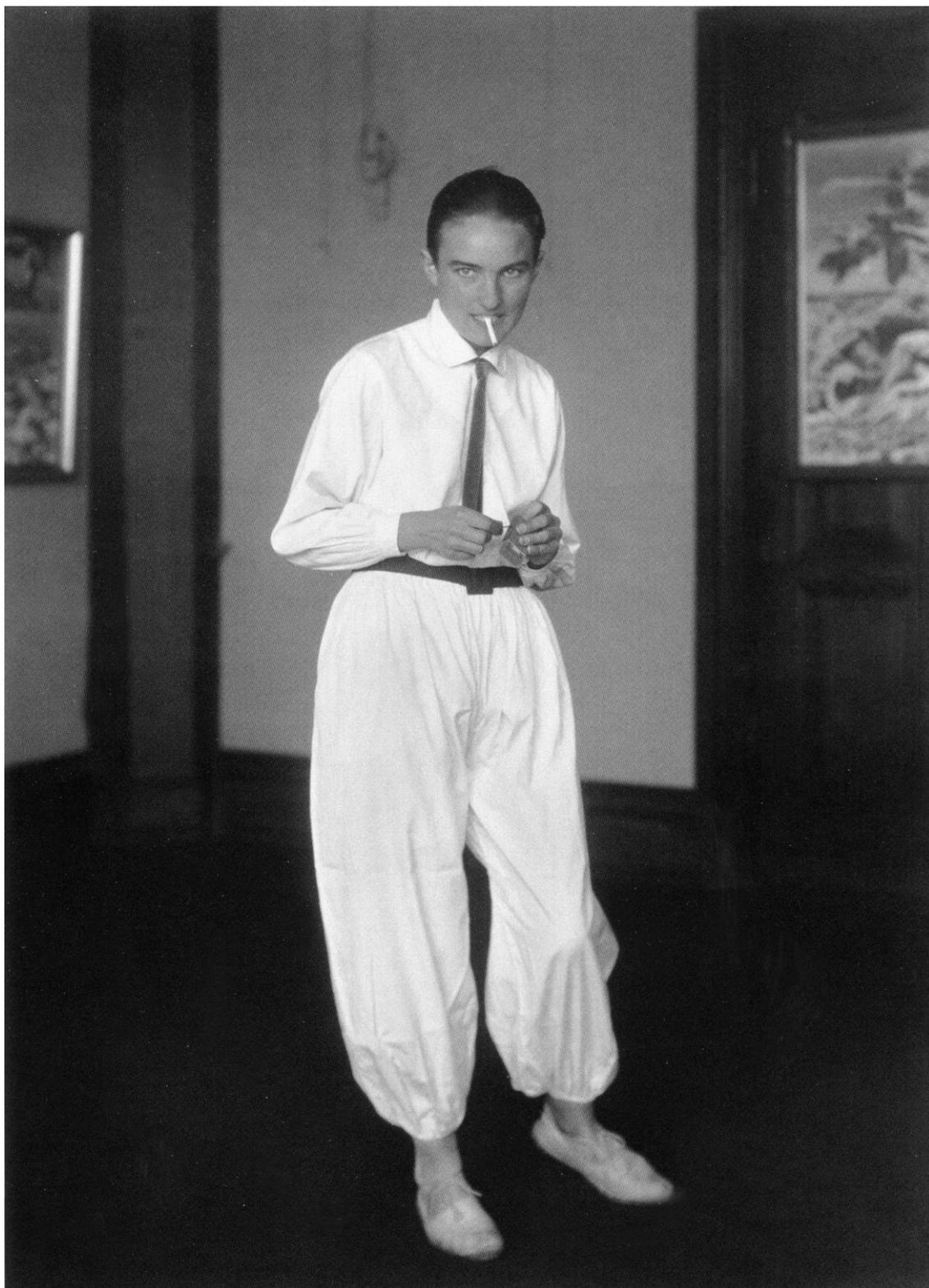


Figura 21: August Sander, *Mulher de um pintor*, 1926 (III/16/12).

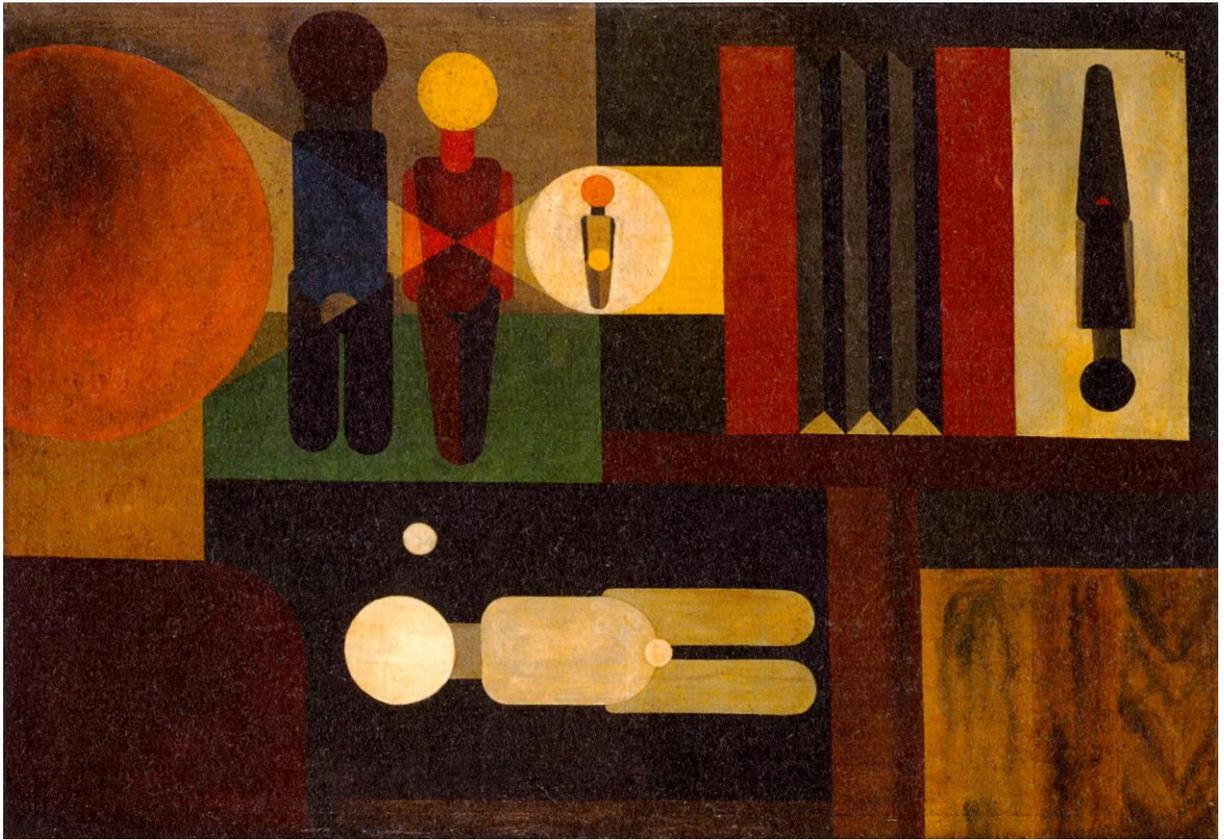


Figura 22: F. W. Seiwet, *Mural para um fotógrafo*, 1922, óleo sobre madeira, 110 x 154,5 cm.



Figura 23: August Sander, *O padeiro*, 1928 (II/8/19).



Figura 24: Otto Dix, *O vendedor de fósforos I*, 1920, óleo e colagem, 142x166cm.

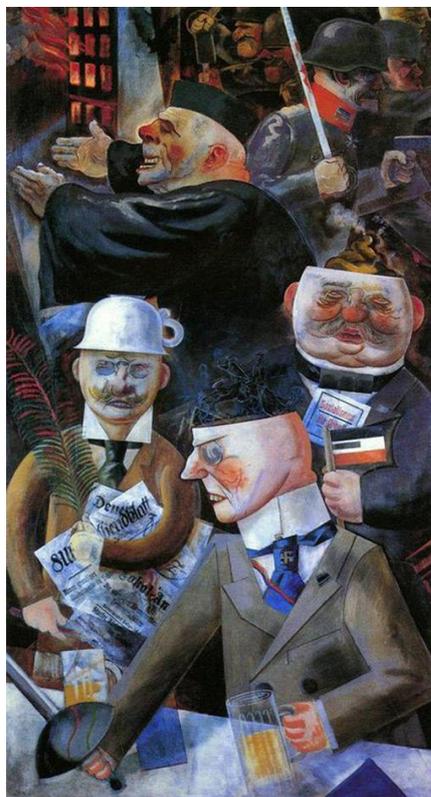


Figura 25: George Grosz, *Os pilares da sociedade*, 1926, óleo sobre tela, 200x108cm.



Figura 26: Käthe Kollwitz, *Memorial para Karl Liebknecht*, 1919, xilografura.

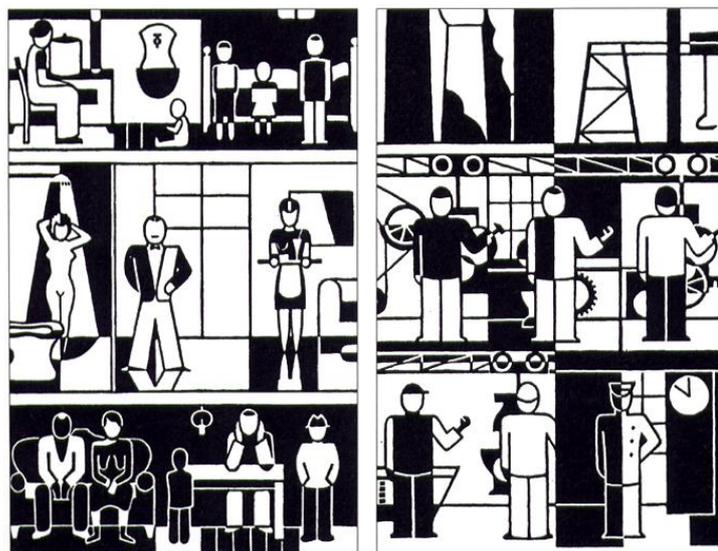


Figura 27: Gerd Arntz, *Imóvel de habitação e Usina*, da série *Doze casas de uma época*, 1927, litografia.

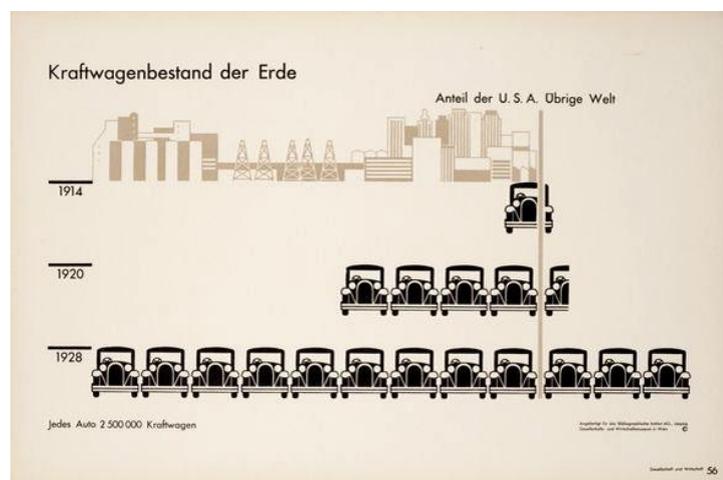
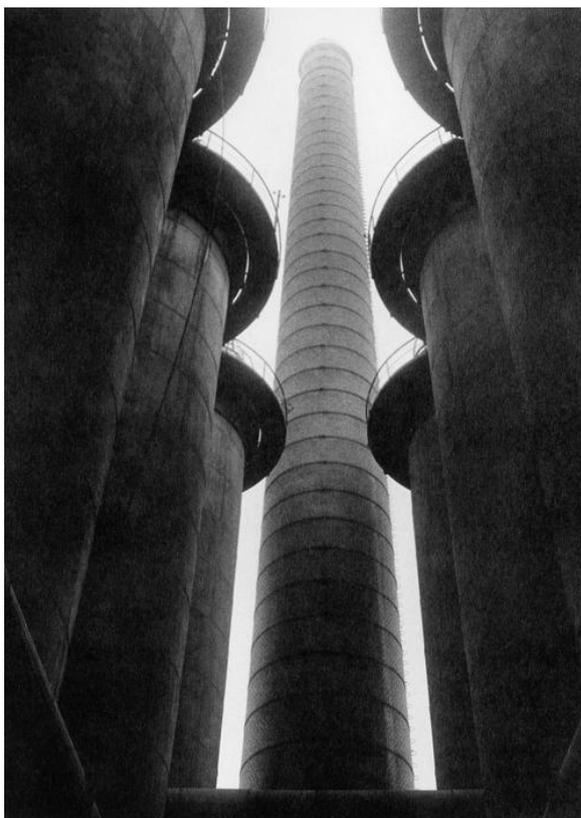


Figura 28: Gerd Arntz, *Posse de carros no mundo*, 1930.



Figuras 29 (esq.): Albert Renger-Patzsch, *Chaminé vista de baixo*, Lubeck, 1928.

Figuras 30 (dir.): Albert Renger-Patzsch, *Intersecção de vigas de uma ponte em Duisburg Hochfeldt*, 1928.

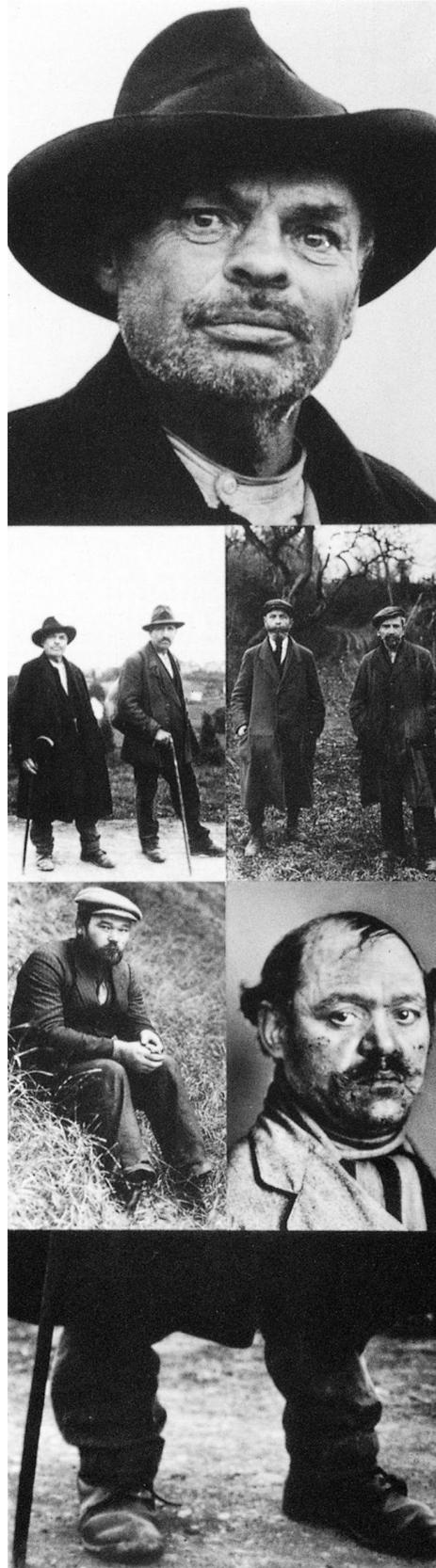


Figura 31: August Sander, *O homem*, 1928, da série *Estudos: o ser humano*.



Figura 32: Helmar Lerski, *Mulher faxineira* [*Putzfrau*], 1928-1930.



Figura 33 (alto): Erna Lendvai-Dirksen , *Criança germânica*, s.d., do livro *Unsere Deutschen Kinder*, 1941.
Figura 34 (baixo): *Camponesa da região do Rauhe Alb*, antes de 1930, do livro *Das deutsche Volksgesicht*, 1932.

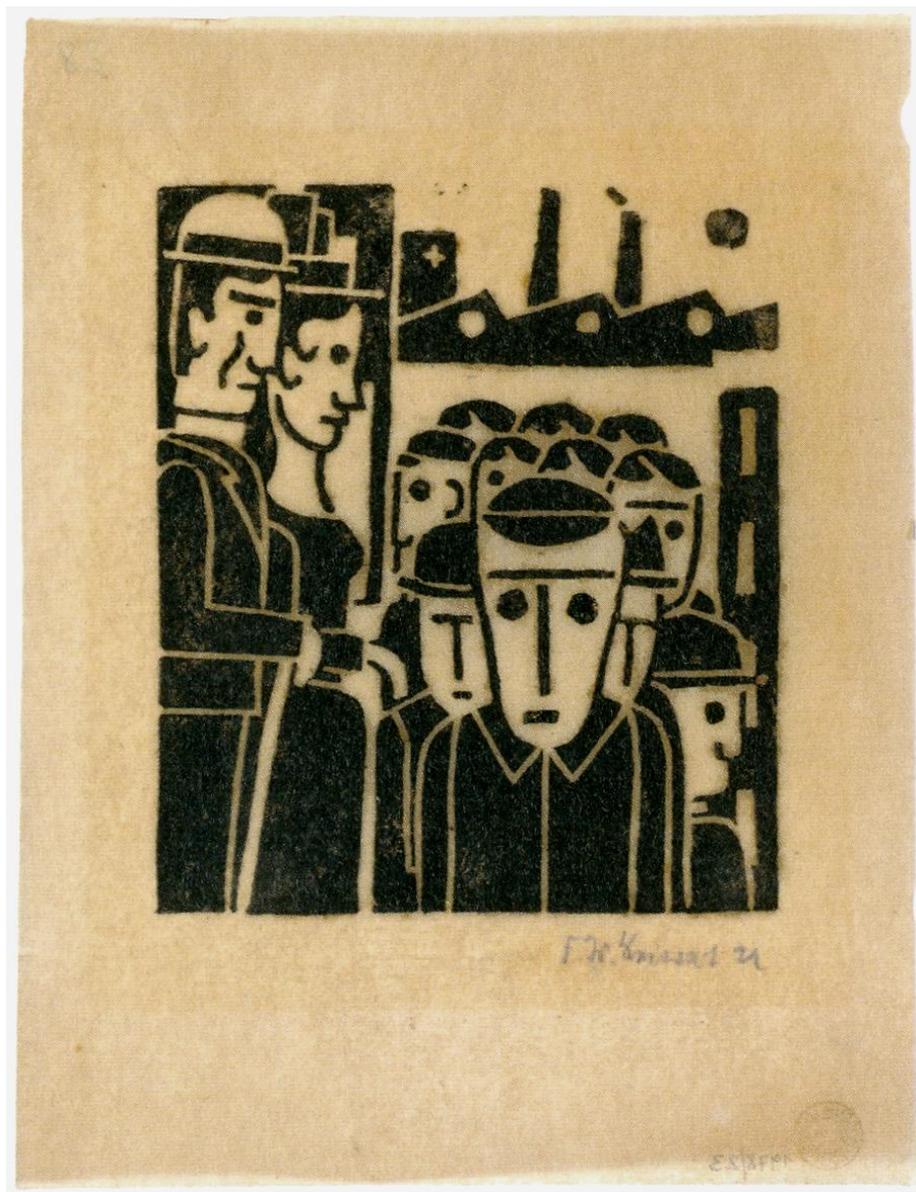


Figura 35: Franz Wilhelm Seiwert, *Burgueses e desempregados*, 1922, impressão linóleo.



Figura 36: Franz Wilhelm Seiwert, *O mundo do trabalho*, 1932, aquarela preparatória para o vitral do *Kunstgewerbemuseum Köln* (Museu de Artes Aplicadas de Colônia), de 40x60 cm.



Figura 37: August Sander, conjunto dos retratos do *Porta-fólio arquetipal* (esquerda para direita, a partir de cima): *O homem ligado a terra*, 1910 [I/ST/1]; *O filósofo*, 1913 [I/ST/2]; *O revolucionário*, 1925 [I/ST/3]; *O sábio*, 1913 [I/ST/4]; *A mulher ligada a terra*, 1312 [I/ST/5]; *A filósofa*, 1913 [I/ST/6]; *A revolucionária*, 1912 [I/ST/7]; *A sábia*, 1913 [I/ST/8]; *Mulher de inteligência avançada - intelectual*, 1914 [I/ST/9]; *Casal de camponeses – rigor e harmonia*, 1912 [I/ST/10]; *Casal de camponeses – rigor e harmonia*, 1912 [I/ST/11]; *A família e as gerações*, 1912 [I/ST/12].



Figura 38: August Sander, *Estivadores*, 1929 (II/10/8).



Figura 39: August Sander, *O grande industrial*, 1927 (II/9/6).



Figura 40: August Sander, *Vendedor turco de ratoeiras*, 1929 (VI/38/1).



Figura 41: August Sander, *Débil mental*, 1924 (VII/45/8).



Figura 42: August Sander, *Matéria*, 1925 (VII/45/ 15).

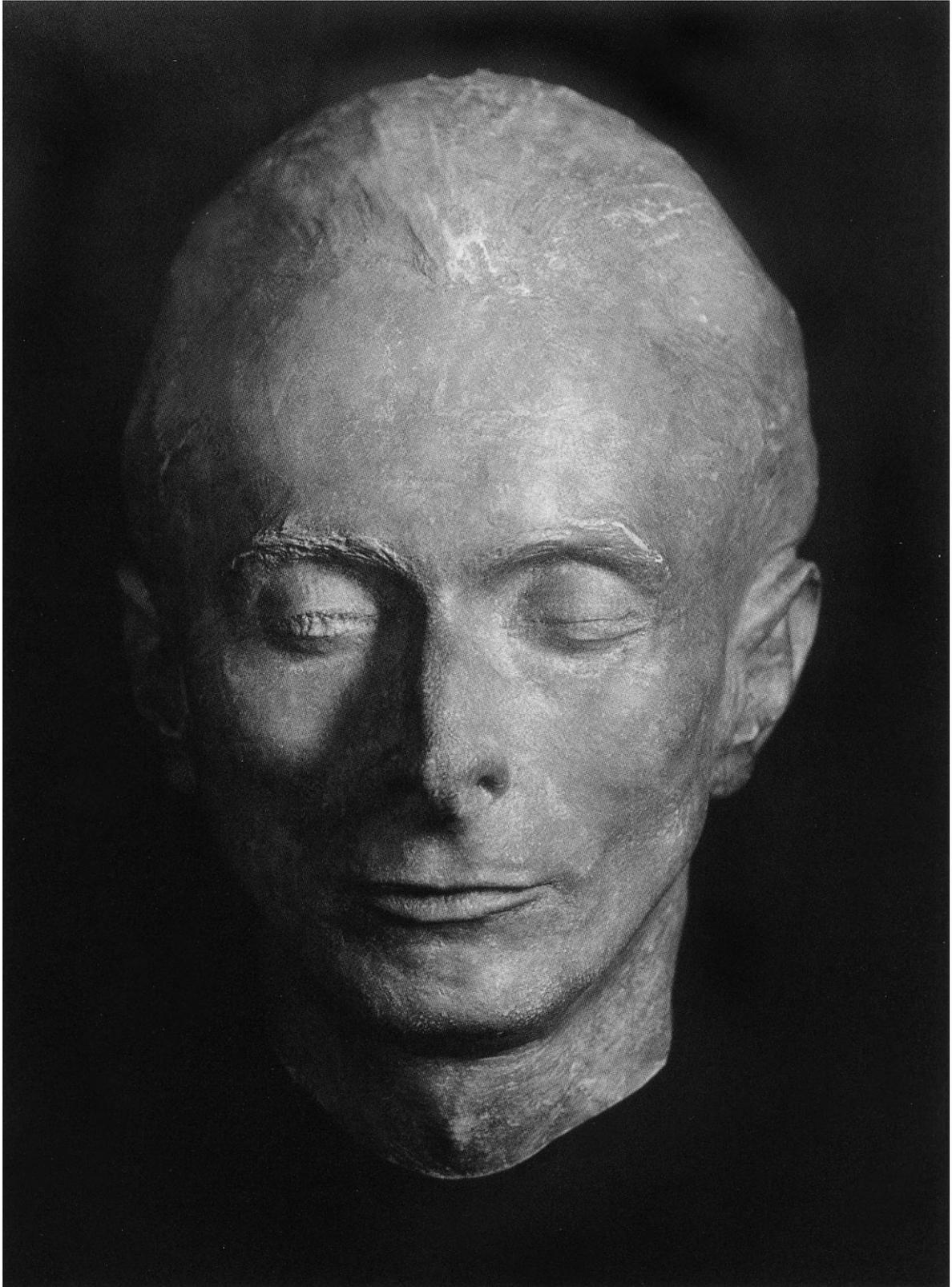


Figura 43: August Sander, Máscara mortuária de Erich Sander, 1944 (VII/45/ 16).



Figura 44: August Sander, *Gymnasiast*, 1926 (VI/40/4).



Figura 45: August Sander, *Barman*, 1928 (VI/41/12).



Figura 46: August Sander, *O filósofo*, 1913 (I/ST/2).



Figura 47: August Sander, *Feirante*, 1930 (III/14/11).

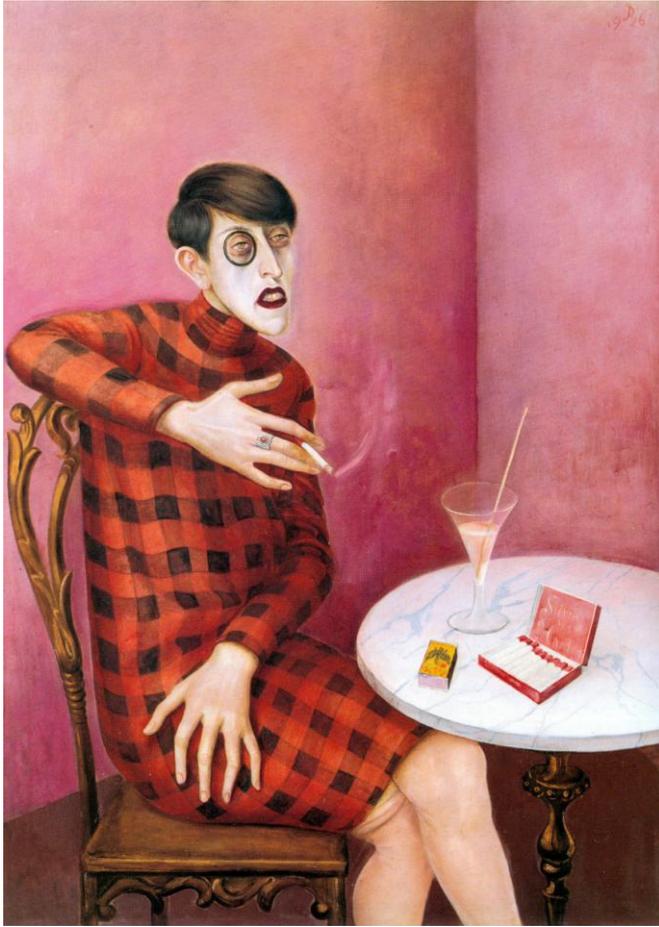


Figura 48 (dir.): August Sander, *Secretaria da Radio-difusora da Alemanha Ocidental de Colônia*, 1931 (III/17/19).

Figura 49: Otto Dix (esq.), *Retrato da jornalista Sylvia Von Harden*, 1926. Óleo sobre madeira, 121x89cm



Figura 50: August Sander, *Vendedor de fósforos*, 1927 (IV/27/9).



Figura 51(alto): Otto Dix, *Os pais do artista II*, 1924.

Figura 52(baixo): August Sander, *Burgueses da pequena cidade de Monschau*, 1926 (I/6/6).



Figura 53: August Sander, *Atores de cinema*, 1934 (V/30/4).

MÍDIA DIGITAL COM AS IMAGENS