

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

São Paulo: a cidade-promessa do futuro nas fotografias de Werner
Haberkorn.

Dafner Peixoto Barreto

Trabalho de Graduação Individual para
a conclusão do Bacharelado em
Geografia na Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, sob
orientação do Prof. Dr. Carlos de
Almeida Toledo.

São Paulo
2020

Agradecimentos

São tantos e tantas que preciso agradecer nessa jornada tão longa que eu intuo que vou, inevitavelmente, esquecer de muitos. O meu percurso foi longo e cheio de altos e baixos. Ora mais ativa na leitura, nos grupos de estudo, na escrita, ora distante e travada.

Até chegar aqui foram anos de muita vida vivida fora da universidade: dois filhos e muitos subempregos. Dentro da universidade também passei por muitas experiências, fiz diversas disciplinas fora do departamento de geografia, tive bolsa de pesquisa por um bom tempo, fiz muitos trabalhos de campo. Considero todas essas experiências como minha formação.

Agradeço à galera dos grupos de estudo que contribuíram muito para que as perguntas nunca cessassem. Perguntas que iniciaram-se como um turbilhão no semestre em que eu estava grávida do primeiro filho e fiz a primeira disciplina com o professor Anselmo. Eu saía das aulas meio sem rumo, questionando todo o percurso que eu tinha feito até ali (eu estava no terceiro ano da graduação). Aquele momento foi um divisor de águas na minha trajetória de estudos.

Dali pra frente procurei outros e outras que sempre respondiam com outra pergunta: professora Larissa, professora Amélia, o querido meio mago meio bruxo e também professor Dieter e o querido Carlão que me resgatou. Agradeço a todos vocês por terem sido e ainda serem provocadores, sempre colocando a gente em movimento, nunca com respostas bem acabadas ou grandes teorias que explicam o mundo.

Carlão, agradeço especialmente a você, por não ter desistido dessa orientanda meio torta e irregular. A tua confiança alimentou a minha e aquela frase que você me disse, em um dia qualquer na Usp: “Permita-se errar!” transformou muita coisa aqui dentro de mim. Hoje, na minha narrativa, coloco ênfase nessa frase porque ela me fez pensar por muitos dias e me moveu a tentar. E foi muito bom tentar porque o processo de estudo e de escrita me abriu muitas novas questões e muitos desejos de continuar caminhando neste estudo. Você que me aguarde Carlão!!!

Daniel e Pedro, queridos! Agradeço muito a todos os diálogos, às observações e sugestões. Obrigada pelo tempo dedicado de leitura e por toparem

estar presentes à banca. Foi muito importante pra mim ter vocês nesta banca! Valeu!!!

Me remeto também a uma reflexão de ancestralidade, penso sobre os caminhos das outras mulheres da minha família. Sou da primeira geração dessa família que ingressou na universidade; sou a segunda mulher dessa família a ingressar numa universidade. As outras tantas antes de mim sofreram, passaram fome, migraram em busca de trabalho, morreram cedo. A crítica hoje me faz olhar pra esse passado distante; faço o esforço de entender esta família dentro do contexto de formação desse Brasil absolutamente violento e desigual. Foram muitos esforços desta família e a isso, eu também agradeço.

Agradeço especialmente ao Nado, meu companheiro, companheiro de estudo, de conversa, de casa, de cama, de café da manhã, de batalha. Muito, muito obrigada pelo apoio e por sempre me dizer que eu conseguia, que a fase ruim ia passar. E agradeço especialmente a todas as comidinhas que você preparou nesses 15 anos! O que seria de mim sem a sua comida já que eu fujo da cozinha?

Agradeço aos meus dois filhos, Tiê e Tai, que trouxeram muitos novos desafios, muitas dúvidas, mas que coloriram muitos dos meus dias. Agradeço a todas as brincadeiras e risadas por coisas bobas, me ajudando a não endurecer tanto! Muito importante ir do livro ao chão, das grandes questões às perguntas simples, das abstrações ao choro que precisa ser acolhido.

Apesar de todos os percalços e desvios, este texto foi gestado e parido em meio a todas estas experiências; me sinto feliz. Mas, também me sinto inquieta, novas perguntas se formaram...

Resumo

Este texto pretendeu interpretar algumas fotografias produzidas pelo fotógrafo alemão, Werner Haberkorn, da cidade de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950. Para isso, investigamos como a geografia apropriou-se da fotografia como uma forma de representação dos lugares. Nesse percurso, para ampliarmos o olhar em relação à realidade social do fotógrafo, estudamos algumas fotografias que ele fez do Brasil em uma primeira visita ao país, em 1936, antes de imigrar definitivamente. Discutimos sobre as representações do Brasil nestas fotos, aproximando-as das representações promovidas pelo IHGB enquanto discurso oficial.

Partimos dessas representações para entender a escolha da cidade de São Paulo como o destino do fotógrafo. Analisamos mais algumas fotografias da cidade de São Paulo (1940-1950) buscando compreender as representações da cidade nestas imagens e sua relação com o processo de verticalização e com a atuação profissional de Werner no mercado fotográfico.

Palavras-chave: fotografia; Werner Haberkorn; representação; cidade de São Paulo (1940-1950); IHGB

Sumário

Introdução	6
Capítulo I - “Ver para crer”: geografia e fotografia	8
Capítulo II - São Paulo, a cidade-promessa do futuro	45
Sentidos possíveis das imagens	75
Considerações Finais	78
Bibliografia	82

Introdução

Este texto foi dividido em dois capítulos principais, o primeiro trata das fotografias feitas pelo fotógrafo alemão Werner Haberkorn, em 1936, em sua primeira visita ao Brasil. No segundo capítulo, observamos mais de perto algumas fotos das décadas de 1940 e 1950 da cidade de São Paulo após a imigração do fotógrafo.

No primeiro capítulo, numa aproximação inicial com o tema de estudo, fizemos uma pesquisa sobre a relação entre a ciência geográfica e o uso que esta fazia da fotografia. Especificamente sobre o Brasil, estudamos como a fotografia foi uma linguagem importante nas formas de representação do país pelo IHGB (Instituto Histórico Geográfico Brasileiro) no final do século XIX.

A pesquisa sobre os álbuns de fotografias e exposições produzidos pelo IHGB no final do século XIX e início do século XX nos trouxe a atuação do instituto como uma fonte importante para pensarmos sobre as formas de representação do Brasil à época. Alguns elementos de representação encampados por este instituto estavam presentes também nas fotografias de Werner feitas em sua primeira visita ao Brasil em 1936.

Ao observarmos as fotografias desta viagem foi possível perceber muitas semelhanças entre elas e as fotografias produzidas pelo IHGB. Nestas imagens, o Brasil aparecia como um lugar de natureza exuberante e, ao mesmo tempo, um lugar que se modernizava.

Na biografia de Werner, percebemos a importância dessa representação do Brasil como um destino promissor. Logo após a primeira visita, Werner casa-se na Alemanha e migra definitivamente ao Brasil em 1937, estabelecendo-se na cidade de São Paulo.

Em depoimento dado ao pesquisador Ricardo Mendes em 1987 (citado algumas vezes neste texto), Werner faz menção ao Brasil utilizando justamente expressões que se referem à beleza natural e ao progresso do país. Nesse sentido, foi possível estabelecer uma relação entre as representações das imagens fotográficas e o processo de reprodução social do fotógrafo.

No segundo capítulo, estudamos algumas fotografias de Werner, das décadas de 1940 e 1950, da cidade de São Paulo. Junto às observações das fotos, apresentamos a reprodução da vida do fotógrafo através de uma aproximação com a sua inserção no mercado fotográfico paulistano da época. Para isso, falamos da empresa de serviços fotográficos, a Fotolabor, que ele abriu em 1940, em parceria com o irmão (recém chegado ao Brasil).

A Fotolabor inseriu-se no mercado oferecendo serviços para vários ramos (catálogo de produtos, propaganda, embalagens) e também produzindo cartões-postais. Para esta pesquisa, escolhemos olhar uma série especial de postais em comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo e postais que compuseram um álbum de lembranças da cidade.

Nestes postais, Werner retratou o processo de verticalização e automobilização da cidade e, portanto, registrou as intensas transformações urbanas que ocorriam num momento de industrialização do Brasil. Werner registrou apenas um perímetro restrito da área central da cidade e esse perímetro coincide com a parte que era verticalizada na cidade e com a concentração dos estúdios fotográficos que atuavam na cidade.

Foi possível então, pensar as fotografias não encerradas em si mesmas, mas sim pensá-las enquanto produto de uma determinada sociabilidade. E essa especificidade apareceu na pesquisa a partir da realidade de trabalho do fotógrafo e do contexto histórico da cidade de São Paulo.

O texto vai avançando neste movimento de relacionar as representações nas fotografias de Werner sem perder de vista o contexto histórico no qual ele estava inserido e também a relação entre as representações nas fotografias e o momento histórico brasileiro. Pudemos olhar e pensar as imagens ícones da cidade de São Paulo paralelamente à materialidade e à historicidade destas representações. Dessa forma, evitamos a reificação da imagem fotográfica entendendo que estas não são reflexos das transformações urbanas e econômicas, mas são parte integrante das relações sociais da cidade.

Capítulo I

“Ver para crer”: geografia e fotografia

“Sem palheta sem lápis (...) nem dispêndio de horas e dias, que digo, sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, poderá o viajante enriquecer a sua pasta com todos os monumentos, edifícios e paisagens das longas terras; e o amante mais hóspede nas belas-artes obter por si mesmo o retrato dos seus amores, tão ao natural como o traz debuxado ao coração, e mais natural ainda, porque não lhe faltarão as miudezas mínimas que a vista não alcança e que só a lente lhe poderia revelar”. (descrição do daguerreótipo aos leitores do *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1839)¹

A Geografia consolida-se enquanto ciência moderna e parcelar ao longo do século XIX e sendo assim, dialoga com os pilares que fundamentam tal concepção de ciência: a objetividade, a neutralidade e a precisão. A fotografia, técnica desenvolvida também no século XIX, parecia ser a ferramenta perfeita para os pretensos estudos que ansiavam pela objetividade do mundo. Neste sentido, a fotografia pode ser entendida tanto como produto da modernidade quanto uma linguagem e instrumento formador deste processo e assim conseguimos aproximá-la da história da ciência, entre elas, a Geografia.

Podemos dizer que a fotografia acompanhou o desenvolvimento científico da segunda metade do século XIX sendo muito utilizada pela medicina e pela astronomia, por exemplo. Christina Barboza, pesquisadora e coordenadora do programa de pesquisa em História da Ciência do MAST (Museu de Astronomia e Ciências Afins) deixa claro como a fotografia se utilizou dos conhecimentos científicos e como a ciência se apropriou da fotografia. Segundo ela, nessa relação,

¹ Primeiro anúncio da invenção da fotografia no Brasil feito alguns meses antes da chegada do daguerreótipo ao Rio de Janeiro. Anúncio citado por Boris Kossoy no livro *Hercule Florence. A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2007.

a ideia de fotografar passava por um ideal de registro objetivo e mecânico sem a interferência humana e tal concepção era perfeita para contemplar o discurso científico de neutralidade e objetividade; a fotografia era então, capaz de registrar a natureza de forma objetiva. Christina menciona, como exemplo no campo da astronomia, o projeto *Carte du Ciel* que se iniciou em 1887 e perdurou por várias décadas; um projeto internacional que contava com a atuação de 18 observatórios espalhados pelo mundo (inclusive o Brasil) e consistia em fotografar o céu num esforço de mapear e catalogar a posição de milhares de estrelas. A pesquisadora considera essa e outras expedições astronômicas uma prática científica historicamente determinada que teve seu auge no período compreendido entre 1850 e 1950, e constituiu-se como uma das tarefas centrais dos observatórios, entre eles o Observatório Nacional situado no Rio de Janeiro (BARBOZA, 2019).²

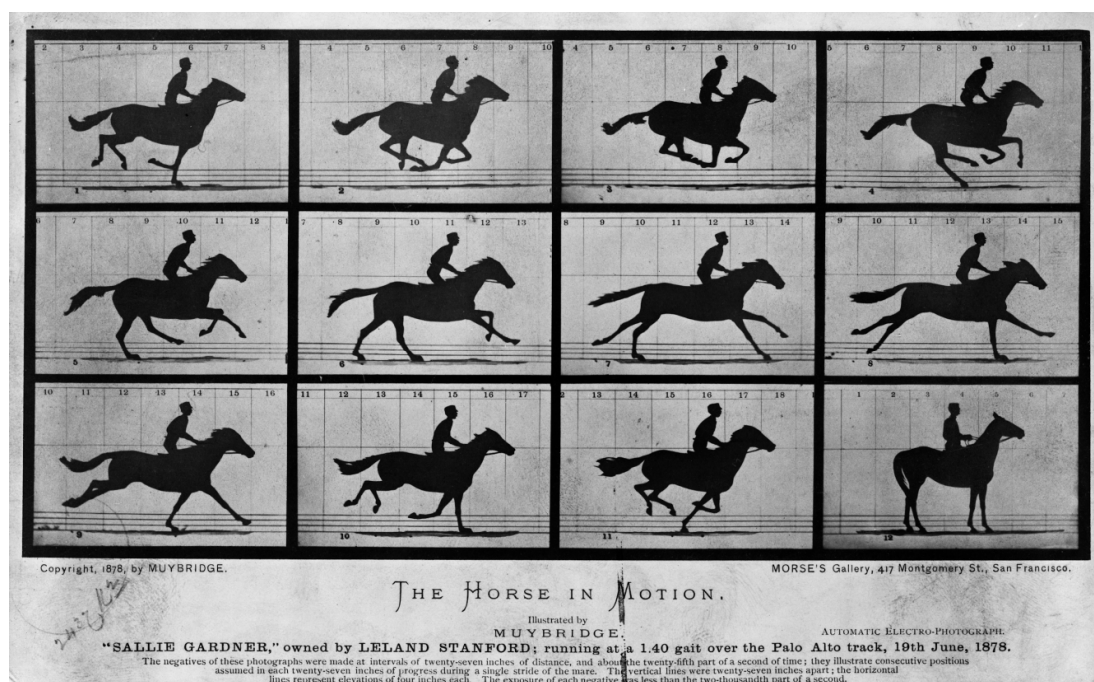
As ciências modernas entusiasmaram-se com tal novidade tecnológica pois enxergavam na fotografia um registro documental confiável capaz de superar a capacidade humana de ver. Sobre isso, vale mencionar a famosa sequência fotográfica feita pelo fotógrafo inglês Eadweard Muybridge em 1878 intitulada “The Horse in Motion”³ (fig.1) onde ele registrou um cavalo em movimento em milésimos de segundos diferentes e assim, foi possível observar que, enquanto galopa, o cavalo fica por um instante com as quatro patas sem tocar o solo. Essa observação

² Apresentação oral feita pela pesquisadora no mês de agosto de 2019 em debate realizado para o lançamento do catálogo “Marc Ferrez: território e imagem” no Instituto Moreira Salles (unidade Paulista situada na cidade de São Paulo). Christina mostrou também, nesta data, a fim de ilustrar a relação da ciência com a fotografia, várias fotos de cientistas que se fotografavam atuando, “praticando a ciência” (fazendo observações astronômicas, por exemplo). Essas fotos contribuíram, segundo ela, para formar e reforçar a imagem do cientista que é capaz de decifrar o mundo e possui os instrumentos para isso, como em exemplo mostrado por ela, de uma luneta com uma câmera fotográfica acoplada.

³ “(...) Em 1872, dois homens influentes nos ramos empresarial e político dos Estados Unidos entraram em desacordo por causa de uma corrida de cavalos. De um lado, estava Leland Stanford, ex-governador da Califórnia, ferrenho defensor de que em determinado momento, durante uma corrida, um cavalo seria capaz de tirar as quatro patas do solo e “flutuar” durante seu galope. Por outro lado, Frederick MacCrellish alegava que isso era impossível. Por mais que eles olhassem atentamente para cada movimento do animal, era inconcebível que chegassem a um acordo. Para pôr um ponto final em qualquer dúvida existente, Leland financiou uma pesquisa de Eadweard Muybridge(...)”

Fonte: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/aposta-em-cavalos-que-ajudou-no-desenvolvimento-do-cinema.phtml>>, acessado em julho de 2020.

só foi possível através do registro da câmera, façanha impossível aos olhos humanos.



Fig

. 1 - Sequência de fotos "The Horse in Motion", feita por Eadweard Muybridge em 1878. ⁴

A fotografia, naquele contexto, foi acompanhada de uma interpretação que pensava a foto como uma representação dotada de objetividade e, assim sendo, capaz de ser um espelho da realidade. A fotografia, assim entendida, servia como forma de prova empírica, de registro da realidade tal qual ela é, reforçando o famoso dito popular: "ver para crer" e, por isso, serviu tão bem às expedições científicas do século XIX. A fotografia substituiu a mão do artista pela máquina de onde emanam as imagens e, através delas, representa o mundo real em detrimento do mundo ideal pintado pelo artista. Isso reforça o uso da fotografia como documento.

Portanto, a fotografia tornou-se uma fonte de documentação central nas expedições científicas que eram tão comuns ao final do século XIX e que pretendiam uma catalogação do mundo, seja do céu, das paisagens, de diversos grupos étnicos,

⁴ Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/The_Horse_in_Motion_high_res.jpg>, acessado em julho de 2020.

dos gêneros de vida. Ela era a linguagem perfeita para tal concepção.⁵ No caso da Geografia, salta aos olhos as expedições que pretendiam registrar as paisagens pois sabemos que a paisagem é um elemento central nos estudos geográficos.

O Brasil, a partir da década de 1850, começou a ser sistematicamente registrado em fotografias de paisagens. Nesse contexto surgiram vários projetos de registros de paisagens, sendo que grande parte deles deram origem aos álbuns de paisagens brasileiras mais famosos da história da fotografia no Brasil, como o dos alemães Revert Henry Klumb e Augusto Stahl e do francês Victor Frond⁶. Em especial, podemos falar também da atuação de outro fotógrafo, o francês Marc Ferrez.

A partir de 1860 Ferrez dedicou-se, de forma quase exclusiva, à documentação do Império Brasileiro, chegando a integrar a Comissão Geográfica e Geológica em 1875 que tinha como objetivo central produzir uma documentação do território brasileiro com fins científicos e geológicos. Nestes registros havia uma busca pelos potenciais recursos minerais que poderiam ser explorados economicamente.⁷ Além disso, Ferrez também fez registros etnográficos, pois ao percorrer o Brasil registrava, além das paisagens e das formações geológicas, os chamados “tipos humanos”⁸ (BRIZUELA, 2012, p. 120).

⁵ No Brasil temos muitos exemplos de expedições que produziram coleções de imagens a fim de registrar as paisagens, os tipos raciais, os hábitos e costumes.

⁶ O alemão Robert Klumb publicou um álbum famoso chamado *Doze horas em diligência: Guia do Viajante de Petrópolis a Juiz de Fora* em 1872, composto por diversas fotografias de paisagens com um relato fotográfico detalhado dos 144 quilômetros da primeira estrada pavimentada do Brasil. O francês Victor Frond produziu em 1861, o que se considera hoje como o primeiro livro de fotografias brasileiro, chamado *Brazil pittoresco*, composto também por várias fotos de paisagem. E o alemão Augusto Stahl também fez muitos registros em imagens de paisagens da cidade de Olinda em 1855 e da construção da ferrovia Recife-São Francisco em 1858. Stahl também publicou um álbum chamado *Memorandum pittoresco de Pernambuco*. (BRIZUELA, 2012, p. 53-54)

⁷ Comentário feito pelo pesquisador Sergio Burgi no mês de agosto de 2019 em debate realizado para o lançamento do catálogo “Marc Ferrez: território e imagem” no Instituto Moreira Salles (unidade Paulista situada na cidade de São Paulo).

⁸ Eram comuns, ao final do século XIX e início do século XX, fotografias da população brasileira: dos imigrantes, mas principalmente dos povos nativos e dos negros. Estes retratos formaram coleções de imagens que pretendiam formar um arquivo/registro da população. Tais retratos eram sempre racializados e tinham o objetivo de classificar e documentar os tipos raciais ressaltando nas imagens características físicas dos corpos: forma, tamanho, postura, proporção. Eram, portanto, registros antropométricos e tinham a ciência como pressuposto e como finalidade. Podemos pensar estes registros junto aos de paisagens, pois estavam compreendidos no mesmo tipo de uso da técnica fotográfica e tinham um objetivo comum: produzir ciência.

O conceito de paisagem é um dos grandes debates da geografia. Para exemplificar, Pedro Serrer (2018) transcreveu uma citação do geógrafo Pierre Monbeig onde este define, num artigo publicado em 1954 e endereçado aos geógrafos, o estudo da paisagem como a essência da pesquisa geográfica (SERRER, 2018, p. 188). Sobre isso:

“Quer dizer, tanto a paisagem como a fotografia ocupam a mesma posição: são o resultado de um processo social e o ponto de partida de uma investigação. Mas apenas o ponto de partida, porque a pesquisa reduzida à mobilização exclusiva da paisagem está fadada a permanecer na esfera da descrição, não evoluindo para o campo da explicação.” (SERRER, 2018, p. 188)

Aproximar a fotografia à paisagem por seu caráter descritivo significa olhar os elementos concretos visíveis na imagem ou não. Pensar a fotografia como descrição significa pensá-la a partir de seu caráter objetivo, mesmo que se reconheça que a foto não é uma prova de veracidade devido à existência de elementos omitidos na imagem. Apesar de Monbeig reconhecer que a imagem não é capaz de dar conta “do complexo geográfico” pois dela estão omitidas algumas relações, parece desconsiderar as relações sociais que fundamentam a sociedade produtora destas imagens e a especificidade dessa sociedade cuja mediação por imagens se faz necessária.

A autora Tania Rossetto em seu artigo intitulado *Fotografia e Literatura Geográfica - linhas de uma investigação histórica* (2004) faz uma aproximação entre a fotografia e a geografia justamente por este aspecto de registro e documentação da paisagem. Aponta que Alexander Von Humboldt, considerado um dos fundadores da moderna ciência geográfica, passa a inserir, de maneira gradual, métodos científicos às expedições que tinham como finalidade registrar e documentar, principalmente, os novos continentes. Ainda segundo a autora, inicialmente essa documentação estava ligada a um aspecto artístico-literário, que foi sendo substituído por um caráter científico, sendo Humboldt uma figura importante nessa substituição e que demonstrou grande entusiasmo com o registro fotográfico das paisagens (ROSSETTO, 2004, p. 109-110). De acordo com Rossetto, já na primeira publicação de Kosmos em 1845, Humboldt faz uma menção entusiasmada à

fotografia saudando aspectos como “a precisão das sombras” (ROSSETTO, 2004, p. 109).

Outros importantes geógrafos do século XIX são citados pela autora, como Friederich Ratzel e Paul Vidal de la Blache. Ratzel também apontava a contribuição da fotografia à “moderna geografia científica” pela sua capacidade de precisão descritiva (ROSSETTO, 2004, p. 122). La Blache, por sua vez, aproximava a fotografia do conceito de paisagem, um conceito que tornou-se fundamental à geografia regional francesa e que tinha a observação da paisagem como uma centralidade das monografias regionais produzidas na época. A paisagem se constituía, nestas monografias, enquanto síntese da região observada e estudada, e a fotografia, por sua vez, era considerada como um método rigoroso para os registros de observação (ROSSETTO: 2004, p. 127).

Olhar fotos como representações fiéis da paisagem, tirar delas elementos para catalogar e descrever o local estudado parece ter sido o método da geografia francesa clássica. Mas, como citado anteriormente, o empirismo relacionado à fotografia aparece também nas obras dos geógrafos alemães. Somado a isso, não podemos esquecer que o reconhecimento da produção de conhecimento na fotografia estava centralizada nos países hegemônicos, como a França (BARBOZA, ver nota 2). Não à toa, estes países centrais foram os responsáveis pelas principais expedições científicas que pretendiam catalogar o mundo, nos permitindo dizer que visavam registrar (num movimento imperialista) os novos continentes, as terras conquistadas, como uma forma de documentação a fim de exercer controle sobre o território e explorar suas potencialidades.

Nesse sentido, poderíamos arriscar a dizer que para a geografia clássica das metrópoles, a fotografia foi um ótimo instrumento de representação visual pois contribuiu para o controle dos lugares e para a documentação de um território a ser explorado e subjugado.

Foi no contexto das expedições científicas e artísticas que o Brasil se consolidou como um lugar de natureza abundante e quase infinita, essa “(...) natureza se tornou visível na Europa também por causa de sua utilidade como objeto de apropriação colonial” (BRIZUELA, 2012, p. 86). A natureza brasileira, grandiosa e selvagem, foi assim observada e catalogada por alguns grupos de viajantes, naturalistas e artistas, como os da Missão Francesa de 1816, trazidos por

D. João VI. Esse grupo fundou no Brasil a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (que em 1826 passou a chamar-se Academia Imperial de Belas Artes). Começou naquele momento, sob o olhar estrangeiro, uma sistematização sobre as paisagens e a população brasileira, articulando os modos pelos quais o Brasil seria observado, principalmente, pelos europeus. A fotografia teve um papel fundamental na visualização e na divulgação das imagens do Brasil.

Um dos primeiros livros de fotografia publicados no mundo, chamado *Excursions daguerriennes. Vues et monuments le plus remarquables du globe*⁹, de 1842, foi editado justamente em Paris e contava com 112 fotolitografias feitas a partir de daguerreótipos e exibia paisagens e monumentos arquitetônicos, em sua maioria, de domínios do poder imperial francês. Este livro-álbum foi composto justamente por fotografias que “(...) poderiam registrar fielmente terras distantes percorridas por viajantes, trazendo para perto o que era longínquo (...)” (BRIZUELA, 2012, p. 34).

O livro-álbum era uma compilação de paisagens distantes que só puderam ser visualizadas naquela época, em diferentes partes do mundo, porque foram documentadas através da técnica fotográfica e agrupadas em um livro que pretendia dar conta das “vistas e monumentos mais notáveis do globo”. Inclusive, a autora nos conta que D. Pedro II adquiriu um exemplar deste livro e este passou a ser o primeiro item da coleção brasileira de fotografia que, mais tarde, o imperador doou à Biblioteca Nacional.

A fotografia, em sua qualidade mimética e com a possibilidade de ser reproduzida inúmeras vezes, contribuiu para que as imagens de paisagens fossem construídas como uma importante representação visual do espaço. Sobre isso, Brizuela reforça que:

“Aquele álbum de 1842 mostrava que as fotografias podiam tornar o espaço visível de uma maneira sem precedentes, pois, apesar de compartilhar elementos com a pintura e o desenho de paisagem, em termos de visualização do espaço a fotografia se aproximava da geografia e da cartografia. Com sua recusa da subjetividade, as fotografias estavam diretamente ligadas aos mapas, a uma forma objetiva de espacialização, marcada pelas leis do perspectivismo.” (BRIZUELA, 2012, p. 34-35)

⁹ “Excursões daguerrianas. Vistas e monumentos mais notáveis do globo.” (trad.)

A ideia de que as fotografias (principalmente as de paisagem) estavam diretamente ligadas aos mapas por sua característica de representação espacial se desdobra em outros elementos no pensamento da autora Natalia Brizuela. Ela chama os livros-álbuns de álbuns-atlas onde:

“(...) a fotografia ampliou e popularizou as possibilidades da viagem estática, que trazia o mundo para dentro de casa - agora, era possível viajar através de cópias exatas de objetos distantes, reproduções que não eram abstratas como os mapas, tampouco versões subjetivas como desenhos, litografias.” (BRIZUELA, 2012, p. 37)

Através das fotografias dos álbuns-atlas era possível então, viajar pelo mundo, trazer para perto lugares distantes e isso era possível devido à existência de um tipo específico de fotógrafo: o “viajante-fotógrafo”, que tinha como principal objeto de registro as paisagens e percorria algumas partes do mundo a fim de registrá-las. Esses viajantes-fotógrafos poderiam ser homens comuns, sem necessariamente estarem sob a prerrogativa de soberanos e assim, produziam com suas fotografias, visualizações e apropriações leigas do espaço (BRIZUELA, 2012, p. 37).

Apesar destes registros que a autora cita serem produto de homens comuns, não significa que são desprovidos de um olhar colonizador. Inclusive, as paisagens que foram registradas no século XIX, em sua maioria, como a própria autora já havia mencionado, eram domínios imperiais. Além disso, os enquadramentos escolhidos pelos fotógrafos, denunciam aquilo que foi considerado importante de ser registrado, o que era essencial estar no quadro e o que deveria estar excluído dele. A própria imagem nos dá pistas de um modo específico de pensar e olhar, portanto, mesmo que as fotos não tenham sido produzidas a mando de algum soberano, ainda assim nos ajudam a refletir sobre um olhar que foi formado socialmente e que aparece na fotografia através da subjetividade do fotógrafo.

Podemos considerar que tanto a fotografia quanto a cartografia foram (e são) ferramentas visuais de uso da ciência geográfica e que ambas foram muito utilizadas como forma de eliminar o traço artístico nas representações das paisagens. A recusa do traço artístico era uma recusa à subjetividade e uma busca da

objetividade. A fotografia foi incorporada às ciências modernas como uma ferramenta de descrição precisa da realidade e com esse pressuposto fez parte do processo de autoafirmação da geografia enquanto uma ciência moderna. Inclusive, a própria fotografia é uma técnica que nasceu como um produto do processo moderno de racionalização com os avanços da ciência e da razão.

O caráter objetivo da fotografia juntou-se a uma concepção positiva da paisagem reforçando a ideia de que “A paisagem é, portanto, materialidade, como aquela que obtemos com a retirada de uma fotografia. É onde as relações sociais do passado são fixadas. É onde a sociedade se fixa.” (THOMAZ, 2012, p. 522). Ainda nesse sentido, Tatiana dos Santos Thomaz busca em seu artigo encontrar um método que proporcione uma adequada abordagem geográfica na análise de documentos fotográficos. Aponta que as feições visíveis das imagens fotográficas (a paisagem) contribuem para pensar o espaço geográfico, que não se restringe ao que podemos ver (THOMAZ, 2012, p. 517). A autora toma como base as concepções de paisagem do geógrafo Milton Santos que entende, segundo a interpretação dela, a paisagem como o domínio do visível cuja compreensão depende de um processo seletivo de apreensão (Santos, 1988 *apud* THOMAZ, 2012, p. 521).

Ao apontar as ambiguidades das imagens fotográficas no sentido de que a imagem aparenta credibilidade e neutralidade (por um suposto registro da realidade tal qual como ela é) ao mesmo tempo em que não são um espelho do real (pois possuem significados ocultos e implícitos pela intenção de quem a produziu e a depender do contexto onde é veiculada), Tatiana afirma que:

“A evidência documental a qual a fotografia se liga com o real não é prova da verdade do que está representado na imagem. A ‘verdade’ pode ser inventada de acordo com os interesses de quem a utiliza. Nesse sentido, urge a necessidade de estabelecer um método para a utilização da fotografia no conhecimento geográfico, já que ela é fruto de ambiguidades.” (THOMAZ, 2012, p. 538)

Nesta pesquisa não temos a pretensão em encontrar um método adequado ou ideal que dê conta de analisar as imagens fotográficas de forma que seja possível compreender o espaço geográfico. Também não estamos em busca de um método geográfico ou ainda, de um método que produza um conhecimento

geográfico. As ambiguidades não se constituem como um problema a ser superado, pelo contrário, são as ambiguidades que nos auxiliam a desdobrar as contradições entre imagem e realidade, representação e processo sócio-histórico.

A fotografia para Thomaz (2012) possui um caráter de documentação dos fragmentos da realidade. Para a autora os fragmentos são registros parciais da realidade, recortes de uma paisagem que, através da análise do pesquisador, são reconstituídos em uma unidade a fim de alcançar uma compreensão da totalidade, ou seja, do espaço geográfico (THOMAZ, 2012, p. 534).

É fato que a paisagem retratada na fotografia, antes de ser representação é uma experiência concreta; ela existe na realidade. Porém, a realidade não existe em si mesma assim como a paisagem é uma construção. A representação não é efetivamente o real, é um recorte dele, mas foi produzida materialmente por uma sociedade. E a realidade vivida é também permeada pelas representações. A fotografia é a técnica que permitiu o registro e a reprodução desta imagem construída. Mas, a totalidade não é a soma das partes e portanto, não basta reconstituir ou juntar os fragmentos para atingir a realidade; a totalidade é determinada pelo específico assim como a particularidade se universaliza. Uma pergunta importante pode ser: o que a particularidade tem de universal?

Entendemos também que o pesquisador não é o sujeito que através de um método específico consiga observar e decodificar a realidade ou a totalidade. Não temos aqui a intenção de encontrar 'o geográfico' nas imagens ou a geografia das imagens, mas talvez nos aproximarmos das contradições da formação sócio-histórica das imagens que estamos olhando, não esquecendo que ao olharmos o passado estamos fazendo-o com os olhos do presente e assim, tentamos compreender também como o processo se deu, contraditoriamente, do passado até o que nos formou como sociedade. Como o passado não está dado, mas sim está em processo e em relação, as ambiguidades são fundamentais.

Se apenas entendermos as fotografias como registro e memória de um tempo, corremos o risco de fazer um caminho evolucionista, que olha a história progredindo até o momento contemporâneo. Sobre isso Marx nos chama atenção para o fato de que "A chamada evolução histórica descansa em geral no fato de que a última forma considera as formas ultrapassadas como graus que conduzem a ela

(...)” (MARX, 2008, p. 267). Um caminho interessante pode ser buscar entender o que é específico de cada formação sócio-histórica.

A fotografia possui uma “ambiguidade fundamental” (KOSSOY, 2009, p. 33) e isso gerou um debate exaustivo e muito recorrente nos estudos sobre fotografia que se desdobrou em pensar a foto como documento/representação, registro/criação, realidade/ficção. O caráter objetivo da fotografia foi valorizado pela concepção cientificista moderna incorporando-a como ferramenta de pesquisa e foi essa objetividade que causou uma certa rejeição inicial à fotografia no campo da arte. Ao mesmo tempo, a fotografia foi rechaçada devido a sua faceta subjetiva pois esta abria a muitas possibilidades interpretativas e, portanto, não servia como fonte de pesquisa científica. Nesse sentido, ao invés de resolver as ambiguidades ou escolher dar ênfase a um dos pólos, é válido se perguntar qual sociabilidade produziu essas imagens? Em qual sociabilidade ou em qual momento dessa sociabilidade as imagens passaram a ser centrais e a mediar as relações? Retomando a ideia de estudar a especificidade da formação sócio-histórica, vale se questionar que sociedade é essa em que as relações sociais são mediadas por imagens?

Foi o autor Guy Debord em, *A sociedade do espetáculo*, quem chamou a atenção para a importância das imagens e o fato de que “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, 1997, p. 14). A obra foi escrita em 1967 e possui um contexto histórico específico, porém muitos trechos do livro contribuem para pensarmos o processo de mediação social na sociedade capitalista e como as imagens se inserem nessa mediação.

Susan Sontag (2004) aponta para uma sociedade que produz imagens em excesso e valoriza cada vez mais estas imagens e assim, ao invés de vermos a imagem como uma coisa real, a realidade é que passou a se parecer com as imagens:

“Mas o verdadeiro primitivismo moderno não consiste em ver a imagem como uma coisa real; imagens fotográficas dificilmente são tão reais assim. Em vez disso, a realidade passou cada vez mais a se parecer com aquilo que as câmeras nos mostram. É comum, agora, que as pessoas, ao se referirem a sua experiência de um fato violento em que se viram envolvidas - um desastre de avião, um

tiroteio, um atentado terrorista - , insistiam em dizer que ‘parecia um filme’. Isto é dito a fim de explicar como foi real, pois outras qualificações se mostram insuficientes. (SONTAG, 2004, p. 177)

A partir desta reflexão de Sontag, podemos pensar também sobre as fotografias de paisagens pois é muito comum, ao observarmos uma “bela” paisagem ou uma paisagem panorâmica, nos referirmos a ela como: “parece uma foto” ou ainda, “parece uma pintura”. De fato, muitos esquemas da pintura são observados na fotografia; “a fotografia é herdeira dos esquemas estruturantes da pintura” e a naturalização do que é uma boa ou bela imagem de paisagem ou os enquadramentos naturalizados da paisagem na fotografia se remetem, muitas vezes, às estruturas clássicas da pintura (CHIARELLI, 2019).¹⁰ Mas, apesar da referência à pintura, a fotografia não é dependente do fotógrafo, pois por mais que ele intervenha no processo de criação da imagem, o processo em si é automático (óptico-químico) e essa gênese mecânica das imagens resultam em uma nova relação entre imagem e realidade (SONTAG, 2004, p. 174).

E assim, voltamos à ideia anterior, de que atribuímos qualidades de imagem às coisas reais:

“E se também se pode dizer que a fotografia restabelece a mais primitiva forma de relação - a identidade parcial entre imagem e objeto - , agora experimentamos a potência da imagem de um modo muito diferente. A noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir a coisas reais os predicados de uma imagem.” (SONTAG, 2004, p. 174)

¹⁰ Apresentação oral feita pelo pesquisador Tadeu Chiarelli no mês de agosto de 2019 em debate realizado para o lançamento do catálogo “Marc Ferrez: território e imagem” no Instituto Moreira Salles (unidade Paulista situada na cidade de São Paulo). Na ocasião, o pesquisador mostrou como a pintura e a gravura estiveram presentes no surgimento da técnica fotográfica e como a estrutura da pintura pode ser observada nas fotos de paisagens, apontando um processo de naturalização dos enquadramentos destas imagens.

Fotografia como uma nova forma de visionar o Brasil

O papel da fotografia no registro da paisagem e sua proximidade com o registro cartográfico foi explorado por Natalia Brizuela em seu livro *Fotografia e Império. Paisagens para um Brasil Moderno* (2012) onde a autora se propôs a estudar os meios pelos quais o espaço é observado e configurado e a relação desse processo com a formação de um imaginário nacional brasileiro. Sendo assim, o livro tem como objetivo analisar as fotografias de paisagem, embora a autora deixe claro que os retratos também são um importante registro para pensarmos uma mudança radical na visualização do espaço, dedicando inclusive um capítulo inteiro aos retratos fotográficos que representavam os negros escravizados no Brasil.

Desde a chegada do daguerreótipo no Brasil em 1840 até as primeiras décadas do século XX, os principais gêneros fotográficos eram o retrato e a paisagem. No livro *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação (1833-2003)* com direção da historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz e coordenação do historiador Boris Kossoy encontramos análises de muitos retratos e paisagens que compuseram o imaginário brasileiro ao longo do século XIX e XX, e início do século XXI.

A partir da observação das fotos e os respectivos comentários dos autores em cada uma delas, temos a percepção de que no caso dos retratos a artificialidade da cena retratada é mais facilmente perceptível: as vestimentas, a pose dos retratados, o plano de fundo logo denunciam uma imagem construída (uma cena). Já as paisagens aparecem como registro da objetividade, no sentido de que temos a impressão de que o fotógrafo capturou o real. Como se o fotógrafo tivesse armado sua máquina e despretensiosamente tivesse registrado o que via, sem interferência e sem cena construída. As fotos de paisagens podem remeter mais facilmente à ausência de intervenção humana, pois o fotógrafo apenas aperta um botão e registra o que está a sua frente, sem montar uma cena ou construir uma pose; é como se ele não participasse do processo de representação.

Nesse sentido, o fotógrafo seria o sujeito que opera uma máquina capaz de ver o que a vista não alcança, capaz de registrar em imagem detalhes imperceptíveis ao olho humano. Portanto, uma paisagem em imagem fotográfica

parece mais realista e verossímil do que a própria paisagem real, como se a natureza fosse capaz de “imprimir a si mesma” (BRIZUELA, 2012) e por isso mesmo garantiria uma representação autêntica.

O desafio de percebermos as fotografias de paisagem como imagens construídas nos leva, novamente, a um dos debates mais presentes entre aqueles que estudam a foto e a imagem: a condição ambígua da fotografia. A imagem fotográfica nos mostra a verdade ou é uma ficção? Seria uma ficção documental ou uma verdade elaborada? Se pensarmos que a realidade não é um dado da natureza possível de ser apreendida por um pesquisador ou por um fotógrafo que, além de tudo, é capaz de capturá-la numa imagem reproduzível infinitamente, podemos entendê-la como uma construção. E sendo a realidade uma construção, a imagem fotográfica nada mais seria do que uma elaboração.

Os registros fotográficos de paisagens produzidos no Brasil ao longo do século XIX e início do século XX permitem observar como “espaço e território foram figurados, configurados e reconfigurados por meio da fotografia” (BRIZUELA, 2012, p. 17). A autora mergulhou nestes registros para mostrar o papel extraordinário que a fotografia exerceu no processo de representação do Brasil a fim de desenvolver uma imagem da pátria, com seu território próprio, em um esforço de afirmação da nacionalidade brasileira.

Nesse sentido, os mapas, que se tornaram uma forma de representação espacial moderna e precisa, justamente por serem produtos de uma racionalidade científica, mas que exigiam do observador “(...) um processo racional de interpretação a fim de se guiar - e essa talvez não seja a melhor forma de localização para um sujeito moderno” (BRIZUELA, 2012, p. 14). Qual seria então outro tipo de registro do espaço que facilitaria (e até automatizaria) a observação do sujeito moderno? Refletindo sobre as principais formas de representação, nem o desenho nem a pintura poderiam representar o espaço de forma precisa e objetiva pois eram carregados da subjetividade do artista; era necessário algo mais exato. Foi a fotografia, a técnica visual que se sobrepôs à cartografia ao longo do século XIX, capaz de representar o espaço e funcionar como uma alternativa aos mapas:

“A fotografia. Sim, as fotografias tomaram a dianteira quando os mapas começaram a ficar ultrapassados em relação às demandas

da época, com a crença esmagadora na ciência, na razão e na objetividade, e com a necessidade de representações rápidas e realistas que não exigissem decodificação ou conhecimento especializado. A fotografia, técnica que mudou para sempre o conceito de representação, mostrou-se capaz de produzir tanto imagens geográficas com suas visões totalizadoras do espaço, quanto corográficas, com visões parciais, detalhadas”. (BRIZUELA, 2012, p. 14)

A partir desta concepção, as fotografias seriam capazes de garantir uma representação rápida, realista e que não exigiam conhecimento especializado do observador para decifrá-las; eram uma cópia perfeita da realidade. A fotografia foi a técnica que modificou as características de reprodução e representação visual existentes até então e o seu surgimento se relacionou com a necessidade de visionar o espaço de uma forma nova (BRIZUELA, 2012, p. 16).

A garantia de significação rápida e que não dependa de conhecimento especializado não é um consenso. Para o autor Boris Kossoy (2012) as imagens requerem um olhar preparado, que “(...) sem o necessário repertório cultural e bagagem intelectual ou mesmo sem uma determinada relação pessoal com o tema registrado, as imagens pouco significam” (KOSSOY, 2012, p. 22). Porém, o autor dá continuidade a sua problematização admitindo que as imagens fascina e prendem a atenção de quem as observa (KOSSOY, 2012, p. 22).

O interessante é que, independente, de conhecimento específico ou intelectualizado, de um olhar com repertório ou não, a fotografia pode ser reproduzida em larga escala e observada por uma massa de pessoas. Se elas fascina e prendem a atenção como menciona Kossoy é porque chegam aos observadores, comunicam idéias e sensações. Ou ainda, como aponta Brizuela, podem representar uma visão espacial. Portanto, se as imagens podem ser vistas numa escala cada vez mais ampliada, podemos arriscar dizer que contribuem para a formação de um imaginário sobre os lugares, sobre as pessoas, sobre as culturas e assim sendo, fazem parte de um processo de naturalização.

No caso específico do Brasil, a técnica fotográfica atuou como elemento fundamental do projeto de uma nação moderna e tornou-se, inclusive, um dos instrumentos-chave do trabalho do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) que tinha como um dos seus objetivos centrais construir uma “imaginação

geográfica” do território brasileiro, contribuindo para o moderno projeto de Estado-nação (BRIZUELA, 2012, p. 18). O IHGB¹¹ foi fundado em 1838 por um grupo de intelectuais que estavam preocupados em sistematizar e metodizar os documentos históricos e geográficos interessantes à história do Brasil a fim de promover uma reescrita do passado, uma reconstrução da história oficial a partir de uma perspectiva genuinamente brasileira (BRIZUELA, 2012, p. 50-51), já que até aquele momento, consideravam que a história brasileira tinha sido contada a partir de uma perspectiva única, a da Coroa Portuguesa.

Foi sob o governo do imperador D. Pedro II que a fotografia chegou e se consolidou no Brasil. Ao longo do seu reinado, D. Pedro II adquiriu álbuns de fotos, mandou trazer da Europa alguns daguerreótipos e patrocinou fotógrafos a fim de percorrer o Brasil e registrar a paisagem brasileira de forma sistemática. Somado a essa empreitada estava o IHGB que tinha como um dos seus principais objetivos configurar um Brasil e divulgá-lo, “(...) fazendo vir à tona sua verdadeira essência, sua ‘brasilidade’ (...)” (BRIZUELA, 2012, p. 49). O ato de viajar, coletar, organizar, sistematizar, arquivar, reescrever documentos e revisar relatos eram práticas que o IHGB tinha como objetivo a fim de visualizar o Brasil de novas maneiras, maneiras essas que fossem “puras” sem a interferência do olhar do seu colonizador, a coroa portuguesa.

Nesse sentido, o objetivo do IHGB pode ser entendido como uma forma de reinventar o território e inventar a nação. Houve um projeto de implantação de uma civilização nos trópicos e foi o imperador D. Pedro II quem esteve à frente deste projeto civilizatório ao patrocinar atividades do IHGB, bolsas de estudos para o aperfeiçoamento de artistas na Europa (KOSSOY, 2009, p. 74). A recuperação e sistematização de memórias históricas é entendida como um processo de espacialização por Brizuela (2012); uma espacialização que representava os limites do território e a sua nação.

¹¹ “A reunião dos 27 ilustres cavalheiros que inauguraram o IHGB, em uma noite de 1838, ocorreu no Museu Nacional. No ano seguinte o IHGB seria transferido para o Paço Imperial, a convite do futuro imperador, que ainda jovem se tornou patrono do Instituto e resolveu trazer o empreendimento para mais perto da sede do governo. Em 1840, o jovem Pedro, ainda não imperador mas já proprietário de uma máquina de daguerreótipos, começou a frequentar diligentemente as reuniões do Instituto - algumas pessoas chegaram a dizer que sua presença em eventos políticos se eclipsava quando comparada a suas assíduas reuniões no IHGB”. (BRIZUELA, 2012:50)

A coleta de fragmentos do mundo real através da fotografia a fim de classificá-lo ou de explicá-lo ou, ainda mais, sintetizá-lo em imagem, pode ser entendida também como um processo de espacialização no sentido apontado pela autora. As fotografias das paisagens funcionam como uma forma de cartografar o mundo por meio de um inventário de miniaturas da realidade; uma coleção ordenada do mundo que permite que ele seja visualizado.

Sendo assim, a fotografia teve um papel crucial na construção do território nacional e da nação brasileira, um projeto que foi uma das centralidades do IHGB, instituto que criou e divulgou um verdadeiro atlas visual do Brasil, sendo que:

“Não foi um detalhe sem importância que o Instituto também planejasse ‘abrir um curso de história e geografia no Brasil, além dos princípios gerais, para que o conhecimento das coisas da pátria mais facilmente chegue à inteligência de todos os brasileiros. Este ramo de estudos, tão necessário à civilização dos povos, faltava¹²’.
(BRIZUELA, 2012, p. 51)

A capacidade da fotografia em retratar e enquadrar o território e seu caráter de reprodução infinita, bem como o evidente projeto de nação patrocinado por D. Pedro II e encampado pelo IHGB nos permite pensar a fotografia como um instrumento de controle, de domínio e conquista dos territórios. Quando D. Pedro II doou sua coleção de 25 mil fotografias para fundar a seção iconográfica da Biblioteca Nacional em 1889, não só consolidou esse acervo como o grande projeto fotográfico do século XIX como contribuiu também para consolidar as imagens que representavam o Brasil.

Esta representação da nação que delineou também uma pretensa identidade brasileira, impressa nas fotografias imperiais, atravessou o oceano em direção à *Exposição Universal de Paris* em 1889, entre outros itens, num monumental álbum fotográfico chamado *Álbum de vistas do Brasil* e oferecia um Brasil, uma nação, um território ao público estrangeiro. Essa exposição conferiu grande visibilidade às

¹² O objetivo do IHGB citado pela autora nesse parágrafo foi retirado de sua extensa pesquisa sobre o Instituto. Em seu livro, a autora cita diversos fragmentos da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, do ano de 1838, e cita também fragmentos do discurso de Januário da Cunha Barbosa feito no dia de inauguração daquele Instituto que reforçam o objetivo de sistematizar as memórias históricas do Brasil através de práticas que remetem aos cartógrafos e aos naturalistas.

imagens brasileiras, retratando um Brasil “moderno e paradisíaco, (...) precisamente no momento em que o país se movia em direção aos sonhos republicanos” (BRIZUELA, 2012, p. 57).

O álbum¹³ foi composto por diversas imagens do Brasil divididas em três partes: geografia física (limites territoriais, relevo, geologia, clima, fauna e flora), geografia política (história, população, imigração, língua, literatura, etc) e geografia econômica (agricultura, exploração vegetal, mineral e animal, estradas de ferro, etc). Ao observarmos essa estrutura e os respectivos temas, percebemos a presença do método da geografia clássica, que se baseava numa espécie de ficha dos lugares que ia sendo preenchida por um pesquisador entendido como o sujeito que era dotado da capacidade de observar, interpretar e registrar a realidade.

Nesse sentido, podemos dizer que ao final do século XIX, as fotografias tornaram visível o território brasileiro e, de certa forma, deram contorno a ele, não só por uma busca pela brasilidade, mas principalmente para apresentá-lo ao público estrangeiro.

As fotografias brasileiras ofereciam então um Brasil ao exterior, organizavam o espaço da nação em paisagens, construíam um país de natureza paradisíaca e, ao mesmo tempo, um país onde os centros urbanos estavam se consolidando e se expandindo. Tanto os naturalistas (na primeira metade do século XIX) quanto o IHGB (principalmente a partir da segunda metade do mesmo século) moldaram a forma como o território brasileiro era visualizado pelas elites urbanas.

Estas imagens deram forma, principalmente, ao imaginário estrangeiro sobre a nação brasileira. Essa produção era justamente destinada à apresentação do país ao exterior, além de um projeto da elite brasileira em busca de encontrar e forjar uma brasilidade. Porém é importante observar que esse imaginário (forjado e oferecido pela elite brasileira da época ao exterior) “tratava-se de incorporar e dominar a natureza visando a edificação de uma nação civilizada (européia) nos trópicos” (KOSSOY, 2009, p. 74) pois foi formado sob o olhar do estrangeiro, dada a realidade de que muitos dos primeiros fotógrafos no Brasil eram imigrantes recentes

¹³ O álbum reunia imagens sobre o Brasil e foi editado em forma de anexo ao livro *Le Brésil* de E. Levasseur. Apesar de integrado à obra de Levasseur, as imagens formam um conjunto autônomo, contendo folha de rosto independente. (KOSSOY, Boris, 2009, p. 89-90).

e, em sua maioria europeus. Podemos inclusive apontar uma “(...) estética de representação padronizada, calcada nos moldes europeus” (KOSSOY, 2009, p. 78).

A visão estereotipada dos fotógrafos europeus coincide com o discurso da elite nacional. A historiadora Vivian Wolf Krauss (2013) aponta que os álbuns de vistas urbanas e as Exposições Universais encomendados pelo governo brasileiro “(...) funcionavam como formas de divulgação das ‘potencialidades brasileiras’ em negociações com bancos estrangeiros e/ou países interessados nos contratos de migração.” (KRAUSS, 2013, p. 20).

A necessidade em construir uma representação com símbolos de progresso existia também como forma da elite apresentar um Brasil que se afastava do seu passado escravista e, portanto, retrógrado e atrasado. Havia um objetivo em apresentar um país que se modernizava e, portanto, que vivia o oposto do atraso.

A representação da nação no Brasil pode ser entendida como consequência de uma perspectiva de fora para dentro. Mesmo que a intelectualidade brasileira e o IHGB estivessem à frente dessa construção, seus olhares remetiam a uma visão eurocêntrica. Temos aqui um movimento contraditório: a busca de uma brasilidade amparada em estereótipos do mundo civilizado europeu. É o que Boris Kossoy chamou de “espelho civilizado europeu” (KOSSOY, 2009, p. 83):

“Quando o europeu viajante aportava neste trópicos, já chegava predisposto a registrar imagens significativas para o imaginário coletivo eurocêntrico: acionava estereótipos que acabariam por se tornar elementos de identificação do ‘nacional’ do outro.” (KOSSOY, 2009, p. 83).

Podemos compreender as imagens fotográficas como parte do processo de construção de uma aparência. As fotos representam um discurso e, no caso que aqui estamos estudando, trata-se de um discurso que dá contornos à nação. O nacionalismo é um exemplo de “(...) uma aparente totalidade social (...) que oculta uma disparidade entre a realidade social objetiva e a representação subjetiva desta mesma realidade(...)” (ZACARIAS, 2018. p. 39).

Portanto, construir uma identidade nacional é escamotear o real processo de reprodução da vida material. A representação e a aparência da realidade são elementos fundamentais para esse ocultamento.

Werner Haberkorn: um viajante-fotógrafo-explorador?

A imagem abaixo retrata o fotógrafo alemão Werner Haberkorn em sua primeira viagem ao Brasil em 1936 a bordo do navio que o trouxe, o navio Jamaïque.



Werner Haberkorn a bordo do navio Jamaïque, navio que o trouxe pela primeira vez ao Brasil em 1936.
Autoria: Werner Haberkorn.

O retrato revela a pose. Werner em pé, na proa do navio, uma mão no bolso e a outra apoiada nas roldanas da embarcação. O contexto da foto nos mostra que ele posou para a câmera: o navio está atracado; subir na proa e ficar num nível mais alto do que o nível do chão foi uma escolha. Ele olha para a câmera do alto da proa

do navio que o trouxe para uma terra distante e sonhada, o Brasil. Destino sonhado e intencional pois, segundo Ricardo Mendes (2014)¹⁴ Werner visita o Brasil em 1936 já considerando a possibilidade de migrar devido à origem judaica de sua família ameaçada naquele momento pela ascensão do nazismo na Alemanha. Sua postura parece descontraída na imagem: ele olha para a câmera e sorri, as roupas são despojadas, o dia provavelmente estava ensolarado.

A pose nos parece familiar, a impressão é a de que já vimos outras imagens de homens numa pose semelhante. Seria uma pose de explorador? Ou de um viajante desbravador? Ou ainda, uma pose de turista?

Brizuela (2012) nos chama a atenção para o fato de que ao longo da história da moderna cultura visual existiram diversas representações em imagens onde o posicionamento do corpo retratava o homem como um explorador. Nesse sentido, a autora fala da possibilidade da “fotografia como citação” (BRIZUELA, 2012, p. 197, nota 2).

Sendo assim, ao olharmos para a imagem de Werner temos uma sensação de familiaridade. Werner seria um viajante-fotógrafo-explorador? Não o típico explorador do século XIX, geralmente representado vestindo botas longas, chapéu, jaleco, com uma bolsa a tiracolo (que armazenava cadernos de anotações, mapas, objetos coletados). Mas, um outro tipo de explorador, com vestimenta mais moderna, que ao final do século XIX passou a ganhar importância e reconhecimento: o fotógrafo.

Os fotógrafos poderiam ser então concebidos como um “novo tipo de explorador” (BRIZUELA, 2012, p. 150) que utilizavam a fotografia como forma de representação precisa do que era visto nas terras distantes. Ao observarmos estritamente a fotografia, não podemos afirmar que Werner Haberkorn seja um explorador, não há elementos na imagem que comprovem tal afirmação. Mas talvez, o mais interessante não seja a veracidade, mas sim o fato dele parecer ser um viajante-explorador na imagem.

O sujeito que opera a câmera e, portanto, aquele que escolhe o que vai estar no enquadramento é o fotógrafo. É ele quem delimita a imagem: decidi o que vai

¹⁴ Ricardo Mendes se debruça sobre a trajetória do fotógrafo até sua efetiva migração para o Brasil em 1937. Analisa também a trajetória da empresa fundada por Werner no Brasil. Cf. MENDES, Ricardo. *A Fotolabor como modelo de negócio* In *Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn* (2014).

aparecer e o que será cortado, a câmera nada mais é do que um “instrumento de poder” (KOSSOY, 2012, p. 22).

Nessa primeira viagem Werner visitou as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro e deu início aos seus primeiros registros fotográficos no Brasil. As imagens das duas cidades foram agrupadas em dois álbuns de fotografias. O álbum que agrupa as fotos da cidade carioca recebeu o título de “a cidade mais bonita do mundo” e tal denominação já denuncia as impressões do fotógrafo. Estas imagens foram utilizadas em palestras pelo fotógrafo ao retornar à Alemanha. Tais palestras tinham o intuito de explorar o Brasil como uma sugestão de destino a outros judeus que desejavam sair da Alemanha, como o próprio Werner explicita em entrevista concedida ao pesquisador do Arquivo Histórico de São Paulo Ricardo Mendes¹⁵:

“A primeira vez que visitei o Brasil foi em 1936. Eu ainda era um fotógrafo amador. Fiquei aqui um mês e meio e tirei fotografias em São Paulo e no Rio de Janeiro, registros da vida, das fábricas, das ruas e paisagens. Tinha esse negócio de Hitler e, na Alemanha, todo mundo queria emigrar, então a gente procurava para onde ir. Eu vim pra cá para conhecer o país, fiz as fotos e com elas realizei palestras na Alemanha duas ou três vezes explicando como era o Brasil. Isso foi em 1936. No ano seguinte, eu voltei definitivamente para viver aqui.” (HABERKORN, 1987)

Nesta pesquisa bibliográfica não foi encontrado nenhum registro das palestras mencionadas por Werner nem o porquê o país foi o destino escolhido para tal investida. Palestras que tinham como objetivo propagandar o Brasil e assim incentivar a migração. As imagens davam a possibilidade de tornar visível e de aproximar uma terra que era distante, longínqua. Ao fotografar o Brasil para, mais tarde, utilizar essas imagens em palestras de estímulo à migração, podemos dizer que Werner se aproxima da postura de um explorador que registra, documenta, torna visível.

¹⁵ Em 1987, Werner já com 80 anos, concedeu uma entrevista ao pesquisador Ricardo Mendes quando este atuava como coordenador da Equipe de Pesquisas em Fotografia do Centro Cultural São Paulo. A entrevista, gravada em fita cassete, na casa do entrevistado à Alameda Casa Branca na capital paulista, contém 60 minutos de depoimento do fotógrafo relatando como foi sua chegada ao Brasil, o início da empresa, os processos fotográficos que utilizava, etc. Nesta pesquisa não tivemos contato com a entrevista na íntegra, mas sim com trechos citados em aspas na publicação *Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn*.

Apesar da ausência de informações e registros específicos sobre as palestras mencionadas pelo fotógrafo, podemos apontar dois aspectos importantes que surgem desse contexto: a migração e a origem judaica do fotógrafo.

Werner nasceu em 1907 na Alta Silésia, território alemão que hoje é a cidade de Myslowice na Polônia e pertencia a uma família de origem judaica em boa situação financeira, proprietária de uma fábrica de cigarros. Em 1930 Werner formou-se em engenharia com especialização em mecânica de aviões e trabalhou por algum tempo na empresa Junkers¹⁶. Ainda como fotógrafo amador, Werner registrava em fotografias suas viagens pela Europa e com as imagens confeccionava álbuns¹⁷ que ainda hoje estão em posse da família. Algumas dessas fotos estão reproduzidas no livro *Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn* (2014); são fotos de cidades como: Paris, Bordeaux, Antuérpia, Lisboa e Praga, revelando “(...) o interesse do fotógrafo pela foto de paisagem, em especial pela cena urbana” (MENDES, 2014, p. 27).

A ascensão do nazismo na Alemanha acirra a realidade da família e, rapidamente, Werner casa-se em janeiro de 1937 e, já em meados de junho e julho do mesmo ano, o casal migra para o Brasil. A decisão de migrar pode aparecer como uma escolha individual e subjetiva, porém sabe-se que o fenômeno das migrações pouco é explicado pelas subjetividades do “sujeito-migrante” (HEIDEMANN, 2010, p.22). O processo migratório deve ser entendido enquanto fenômeno da história social concreta que, em processos violentos expulsa as pessoas de suas terras natais¹⁸ (HEIDEMANN, 2010). No caso específico de Werner, a coerção que caracterizou a violência do processo existiu devido ao contexto nazista que ascendia na Alemanha e ameaçava sua família.

Junto à questão do processo migratório é inevitável então pensarmos a origem judaica do fotógrafo e também localizá-la no contexto brasileiro. Sobre isso

¹⁶ Junkers (1895-1969) era uma empresa alemã fabricante de aviões que após a morte de seu fundador, Hugo Junkers em 1936, passou a servir a LuftWaffe - a aeronáutica de guerra nazista. (FEDER, 2018, p. 535)

¹⁷ A esfera burguesa foi fundamental para a constituição da fotografia moderna e os álbuns de fotografias que as famílias burguesas guardavam em suas casas, com os registros das viagens e dos momentos em família, são um fenômeno que representava muito bem essa relação.

¹⁸ Neste texto o geógrafo Heinz Dieter Heidemann deixa claro que tanto as migrações contemporâneas quanto as do passado não são resultado de um progresso civilizatório ou de motivos subjetivamente escolhidos (HEIDEMANN, 2010, p.21).

recorremos à tese de doutorado de Leonardo Feder¹⁹ que se propôs a estudar a obra de cinco fotógrafos alemães (entre eles, Werner Haberkorn) que, em razão de ligações com o judaísmo, foram obrigados a se refugiar no Brasil após a ascensão do nazifascismo em seu país de origem. O autor estava em busca de rastrear um olhar judaico nas imagens fotográficas produzidas no Brasil por estes fotógrafos e, para isso, aproximou o que ele chamou de olhar judaico de um olhar estrangeiro.

Para Feder (2018) estes cinco fotógrafos carregam uma visão judaica em razão de um olhar de exilado advindo de uma identidade híbrida alemã-brasileira-judaica (FEDER, 2018, p. 3-4) e é possível encontrar elementos dessa identidade nas fotografias.

Werner Haberkorn (fotógrafo ao qual vamos nos debruçar nessa pesquisa) está entre os fotógrafos imigrantes estudados por Feder (2018):

“No caso brasileiro, o começo da produção fotográfica de autores judeus ou ligados ao Judaísmo remonta aos anos 1940, a partir da prática realizada pelo refugiados que vieram ao Brasil desde os anos 1930, fugidos de uma Europa onde grassava o antissemitismo, à beira do Holocausto nazista (...)” (FEDER, 2018, p. 15).

Ainda segundo Feder, não consta na historiografia a atuação expressiva de fotógrafos judeus durante o século XIX e primeiras décadas do século XX no Brasil (FEDER, 2018, p. 15). O final da década de 1930 e a década de 1940 são os momentos em que os migrantes judeus passaram a compor a cena da fotografia brasileira, como por exemplo os cinco fotógrafos estudados por Feder (2018); são eles: Alice Brill, Hildegard Rosenthal, Werner Haberkorn, Peter Scheier e Hans Gunter Flieg. Podemos ainda citar outros na mesma condição que migraram no mesmo período (especialmente entre 1936 e 1942): Eric Hess, Kurt Klagsbrunn, Thomaz Farkas.

Segundo Maurício Lissovsky (2013), esse período compreendido entre 1920 e os anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial é:

“(...) uma zona de sombra na história da fotografia brasileira. (...) Uma lacuna que só recentemente começa a ser preenchida com

¹⁹ Tese de doutorado intitulada *Rastreado olhares judaicos: as obras de fotógrafos alemães em exílio no Brasil*. Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Árabes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2018.

algumas pesquisas acadêmicas, uns poucos livros e a recuperação e organização de escassos acervos. Um esquecimento que corresponde a toda uma geração de fotógrafos, oriundos da Europa Central, que vêm dar ao Brasil na condição de refugiados ou imigrantes que procuram escapar da crise econômica e da perseguição política ou racial. Os fotógrafos que protagonizaram este capítulo esquecido nunca formaram um movimento. Espalharam-se pelo país, trabalhando como autônomos, abrindo seus próprios estúdios ou prestando serviços a órgãos públicos. Ao contrário de franceses como Jean Manzon, Marcel Gautherot e Pierre Verger, cuja integração e o reconhecimento veio mais cedo, a grande maioria destes alemães, austríacos, húngaros e lituanos permanece praticamente ignorada.” (LISSOVSKY, 2013, s.p.)²⁰

No caso específico de Werner, que aqui nos interessa, Feder (2018) encontra nas imagens urbanas que o fotógrafo produziu (depois de imigrar definitivamente ao Brasil e se estabelecer na cidade de São Paulo) uma utopia de sociedade baseada no progresso e na modernização; uma cidade ideal (FEDER, 2018, p. 587). Para o autor, as fotos revelam um olhar europeu, mas não qualquer um, mas o olhar do imigrante que busca superar o trauma do desenraizamento e, ao mesmo tempo, almeja o sucesso profissional através do trabalho para, finalmente atingir o paraíso (FEDER, 2018, p. 546-547).

Feder (2018) também recorre a alguns episódios bíblicos (como o da Torre de Babel) para analisar algumas fotos. Neste texto, o processo migratório e a origem judaica de Werner não serão temas aprofundados, pois nosso objetivo não foi encontrar um olhar semita nas imagens, mas sim buscar aproximar as representações das fotos de Werner com o contexto histórico brasileiro.

De qualquer forma, a tese de Feder contribuiu para pensarmos a realidade social do fotógrafo no contexto de sua imigração para o Brasil e também alguns enquadramentos e técnicas que Werner utilizava para fotografar e que ainda eram incipientes no Brasil. Além disso, a política brasileira voltada aos imigrantes de origem judaica foi um dos focos da tese, contribuindo para pensarmos a complexidade do contexto em que Werner imigrou para o país.

²⁰ Artigo publicado pelo pesquisador na revista digital *Ícônica* em 2013. Disponível em:: <http://www.iconica.com.br/site/kurt-klagsbrunn-fotografo/> Acessado em dezembro de 2020.

O Brasil: paradisíaco e moderno

Werner não se parecia com um explorador típico do século XIX e suas primeiras fotos do Brasil foram tiradas já na década de 30 do século XX. Porém, quando olhamos atentamente às imagens produzidas por ele, reconhecemos alguns temas que foram muito centrais na representação do Brasil ao longo do século XIX e, por isso inclusive, fazem parte da história da fotografia no Brasil.

As temáticas registradas pela fotografia naquela virada de século e que contribuíram para a construção da nacionalidade no Brasil eram basicamente: cenas de progresso material, grandes obras que enfatizavam os avanços da técnica, transformações urbanas, industrialização, exaltação da natureza (vegetação exuberante das matas, formações geológicas, acidentes geográficos), além das paisagens que tornaram-se “símbolos da nacionalidade como o Pão de Açúcar” (KOSSOY, 2009, p. 80-81). Essas temáticas são facilmente identificáveis nas imagens produzidas por Werner em 1936 e são ratificadas pelo título dado por ele ao álbum que compilava as fotos do Rio de Janeiro: “a cidade mais bonita do mundo”.²¹ A seguir veremos uma sequência de algumas destas fotos²².

As fotos feitas na cidade de São Paulo durante essa mesma viagem se perderam; na bibliografia estudada não foi apontado o que aconteceu com o álbum da cidade paulista. No texto introdutório do livro *Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn*, escrito pelos pesquisadores Bruna Callegari e Rafael Buosi, há um palpite de que o álbum se perdeu nas palestras ministradas por Werner para a comunidade judaica alemã.

²¹ Informação citada por Ricardo Mendes em seu artigo intitulado *A Fotolabor como modelo de negócio*, artigo que compõe o livro *Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn*.

²² Todas as imagens de Werner aqui reproduzidas foram retiradas do livro *Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn*.



Morro do Corcovado. Rio de Janeiro, 1936. Autoria: Werner Haberkorn.

A foto acima foi tirada na cidade do Rio de Janeiro e mostra o Morro do Corcovado que ocupa o centro do quadro. No topo do morro é possível ver a silhueta do Cristo Redentor que aparece sem detalhes e bem discreta, o que nos mostra que a fotografia foi tomada à grande distância. Apesar do Cristo aparecer bem pequeno (quase um pequeno traço na imagem), ele interage com céu: está no alto, distante do chão, em destaque no topo do morro como se tocasse o céu. Parece estar distante de onde a vida acontece, porém de um ponto de vista privilegiado.

As palmeiras que aparecem nas laterais esquerda e direita da imagem foram enquadradas de tal forma que parecem possuir a mesma altura do morro; o jogo de escala na foto nos transmite essa percepção. No primeiro plano da imagem, vemos uma mata, e esta mata se estende pelo morro que está no último plano (percebemos a presença da mata subindo o morro devido à textura na imagem pois a foto é em preto e branco). Por fim o céu: que nos oferece o contorno do desenho do morro através do contraste entre a parte mais clara (o próprio céu) da imagem e a mais escura (o morro); o céu completa a moldura. Outro elemento importante é a ausência de pessoas na composição da imagem, o que não nos permite ter um referencial de escala mais próximo daquilo que conhecemos (o corpo humano).

A ausência da figura humana contribui para que as palmeiras pareçam enormes e reforcem um certo aspecto monumental da fotografia. A imagem coloca à nossa frente uma fotografia de natureza paradisíaca, quase sem a interferência humana (a não ser pela escultura do Cristo e pela presença das palmeiras, uma espécie exótica).

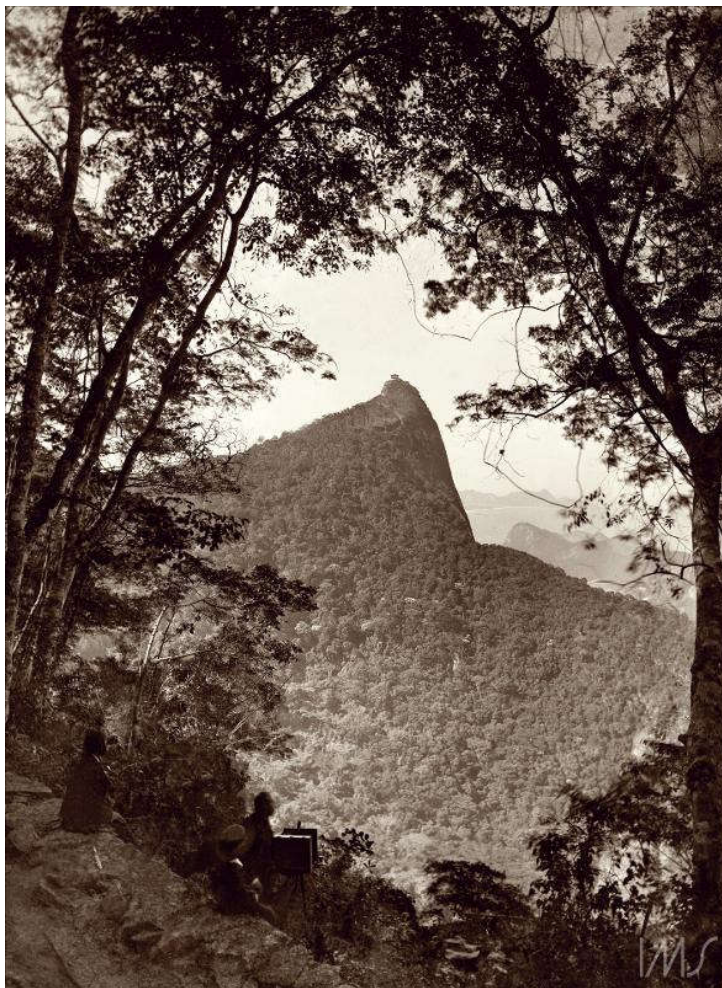
A composição como um todo já nos remete às típicas representações do Brasil do século XIX: a natureza, o desenho da geomorfologia, a imponência do morro e também das palmeiras. Os dois elementos que se destacam na imagem: o Morro do Corcovado e a palmeira-imperial foram muito reproduzidos em imagens.

O Morro do Corcovado aparece não só em fotografias mas também em pinturas do século XIX quando havia uma insistente representação da beleza exuberante da geomorfologia do Rio de Janeiro.

A palmeira-imperial foi tão reproduzida, tanto em sentido literal (encontramos muitos exemplares desta espécie em diversas cidades espalhadas pelo Brasil) quanto em imagem, que se tornou um símbolo do imaginário brasileiro. A Palma Mater, nome dado à primeira palmeira plantada no Brasil em 1810 a mando de D. João VI foi trazida pela Coroa Portuguesa contrabandeada das Ilhas Maurício. Depois de plantada foi rebatizada de palmeira-real e, mais tarde, palmeira-imperial. Em pouco tempo, a árvore brotou em muitos cantos da cidade do Rio de Janeiro e foi escolhida para compor a alameda de entrada do Jardim Botânico (RJ) em 1842.

A fim de exemplificar como este tipo de representação já era comum muito antes dos registros feitos por Werner, segue uma fotografia de Marc Ferrez²³, um importante fotógrafo que foi fundamental para a construção da representação visual do Brasil no século XIX, principalmente do Rio de Janeiro. Marc Ferrez iniciou suas atividades profissionais em 1867 e, a partir de 1875, passou a ser o principal fotógrafo do Rio de Janeiro, realizando uma obra única de registro da paisagem urbana e natural da então capital do país.

²³ “Nascido em 1843 no Rio de Janeiro, Marc Ferrez, filho de franceses, registrou meio século de transformações ocorridas no país. Do Império à República retratou eventos históricos e projetos emblemáticos de reconhecimento do território e da modernização do país. Nas últimas duas décadas de sua vida experimentou a fotografia em cores e dedicou-se ao negócio do cinema, ao lado dos filhos, tornando-se um dos principais distribuidores e difusores da nova arte no Brasil. Após residir na França de 1915 a 1922, com um curto intervalo no Brasil em 1920, faleceu no Rio de Janeiro em 1923”. Fonte <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/76160>>, acessado em dezembro de 2020.



Morro do Corcovado (RJ), 1886. Autoria: Marc Ferrez ²⁴

A semelhança entre as duas imagens é impressionante, mesmo separadas no tempo por cinco décadas. O enquadramento do Corcovado como elemento que ocupa o centro da fotografia é nítido nas duas fotografias.

Há algumas diferenças entre elas: na fotografia de Werner não há a presença de figuras humanas e, na imagem produzida por Ferrez, o Cristo Redentor ainda não havia sido construído.

Na foto de Ferrez, a figura humana é fundamental pois trata-se do registro da imagem do fotógrafo operando a máquina. Outras duas pessoas aparecem na

²⁴ Fonte <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4772>>, acessado em dezembro de 2020.

imagem e, apesar de não ser possível afirmar, podemos apostar que seriam ajudantes do fotógrafo. Essa era uma prática muito comum na época, pois as câmeras não eram muito portáteis e exigiam uma pequena equipe para realizar o deslocamento até o local desejado para o registro.

A foto abaixo é um registro da praia de São Conrado no Rio de Janeiro, praia que é acompanhada pela Avenida Niemeyer. A avenida não aparece na imagem e o enquadramento escolhido não dá nenhuma pista de que exista uma avenida na orla da praia. A imagem nos remete a uma praia deserta. É possível identificar uma construção à esquerda do quadro, mas está tão incorporada à natureza do entorno que não se destaca na imagem.



Praia de São Conrado (RJ), 1936. Autoria: Werner Haberkorn

As formas rochosas ao longo da praia, os morros e a interação destes elementos com o mar são os elementos centrais nesta fotografia e reforçam a imagem de natureza virginal e de extrema beleza; a natureza brasileira como um paraíso.

Na próxima fotografia observamos o morro do Pão de Açúcar e ao fundo o Morro do Corcovado. A foto foi tirada de dentro do navio Massilia que levou Werner

de volta à Europa. O primeiro plano da imagem nos garante que ela foi feita da perspectiva de quem estava dentro do navio, pois é visível a estrutura da embarcação. Esta estrutura forma uma moldura para a paisagem que ocupa os outros planos da imagem.



Baía de Guanabara com vista para o Morro do Pão de Açúcar e, ao fundo, o Morro do Corcovado. Rio de Janeiro, 1936. Autoria: Werner Haberkorn.

Visualizamos o Morro do Pão de Açúcar em destaque, imponente. No centro do quadro, nos últimos planos da fotografia, vemos o Cristo sobre o Morro do Corcovado bem distantes do fotógrafo. Podemos observar construções na orla da praia também distantes do clique da foto. Os morros (Pão de Açúcar e Corcovado) são vistos a partir do ângulo de visão de quem estava se afastando da Baía de Guanabara.

Quando olhamos essa imagem somos tomados novamente por uma sensação de familiaridade. Reconhecemos essa paisagem, talvez vista de outros ângulos. A fotografia de Werner registrou uma das *vistas*²⁵ mais retratadas por pintores no século XIX e, depois, por fotógrafos: a Baía de Guanabara (RJ), “(...)

²⁵ *Vistas* era o outro nome dado às paisagens no século XIX.

retratada incontáveis vezes, como metonímia do Brasil (...)” (BRIZUELA, 2012, p. 29). De fato, ao estudarmos a história da representação no Brasil ou ainda, a história da fotografia brasileira, nos deparamos com várias imagens da Baía de Guanabara com o imponente Morro do Pão de Açúcar.

As fotografias de paisagem são uma marca na história e na representação do Rio de Janeiro. Desde os primeiros relatos sobre a Baía de Guanabara, artistas viajantes do século XVIII e início do XIX já retratavam em desenhos, pinturas e gravuras sua singular localização, incrustada entre o mar e as montanhas. A geomorfologia carioca e a sua geografia começaram a compor a iconografia da então capital brasileira.

A seguir, outra fotografia de Marc Ferrez com grande semelhança ao enquadramento escolhido por Werner. Esta semelhança ratifica a importância da representação da Baía de Guanabara na produção de imagens do Brasil.



Entrada da Baía de Guanabara (RJ) com Morro do Pão de Açúcar ao fundo, 1885. Autoria: Marc Ferrez.²⁶

²⁶ Fonte: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/69529>>, acessado em dezembro de 2020.

Werner, quase certo, já havia visualizado alguma imagem que representava aquela mesma baía, aquele mesmo morro, pois o pai de Werner, Otto Haberkorn, era um admirador da fotografia e, seu irmão Geraldo (que também migrou para o Brasil) atuava na área da fotografia na Alemanha. Geraldo, antes de imigrar para o Brasil, especializou-se em fotografias coloridas. Portanto é possível que a fotografia tenha sido presente na formação de Werner. Além disso, se considerarmos que a Europa recebeu diversas imagens que representavam o Brasil, tanto em álbuns-atlas quanto nas Exposições Universais, não é difícil imaginar que Werner teve contato com essas representações e que, portanto, foi formado através delas.

Nas duas fotos a seguir, a composição muda, visualizamos duas imagens que retratam a paisagem urbana do Rio de Janeiro.



Rua D'Ouvidor, centro do Rio de Janeiro, 1936. Autoria: Werner Haberkorn.



Avenida Rio Branco, região central do Rio de Janeiro, 1936. Autoria: Werner Haberkorn.

Na imagem da esquerda, tirada à rua D'Ouvidor, rua da região central da cidade do Rio de Janeiro, observamos uma típica rua de comércio denunciada pela quantidade de letreiros e placas comerciais aglomeradas. Há um vai e vem de pessoas: mulheres com pastas e bolsas a tiracolo, homens de terno e chapéu. A impressão que temos é de uma rua movimentada, com grande fluxo de pessoas. As diversas fachadas comerciais, uma atrás da outra, nos remetem também ao movimento: movimento do comércio. A rua D'Ouvidor também foi muito registrada por Marc Ferrez no final do século XIX. Ao consultar o acervo digital da biblioteca fotográfica do IMS²⁷ (Instituto Moreira Salles) encontramos algumas imagens desta rua feitas por Ferrez em 1890.

Na imagem à direita vemos a Avenida Rio Branco, uma avenida que cruza o centro da cidade do Rio de Janeiro. A avenida estava movimentada: vários carros ocupam o quadro e dividem o espaço da rua com alguns transeuntes. Um homem parece observar o trânsito de veículos a fim de atravessar para o outro lado. Outra pessoa, no plano intermediário da foto, caminha junto aos carros. A avenida é plana e larga, possui dois sentidos para o fluxo de veículos divididos por um canteiro central arborizado e iluminado por postes de luz elétrica.

A arborização está presente também nas laterais da avenida, junto às calçadas. Vemos uma sequência de construções em cada um dos lados da avenida e, no último plano da imagem (para onde parece convergir a fotografia), vemos um prédio que denuncia o início de um processo de verticalização.

Nestas duas últimas imagens vemos então o espaço urbano: trânsito de carros, prédios, as fachadas aglomeradas dos comércios, vai e vem de pessoas, as avenidas largas. Visualizamos a representação de um espaço movimentado e dinâmico, com elementos que remetem a uma ideia de progresso e modernidade. A fotografia parece reforçar a ideia de que a modernidade é identificável através da observação da materialidade da realidade. Ou seja, as imagens remetem a uma cidade moderna porque visualizamos elementos concretos da cidade: carros, prédios, comércios. Mas, a modernidade não é apenas uma expressão fenomênica,

²⁷ O Instituto Moreira Salles (IMS) é uma instituição sustentada pela família Moreira Salles e que tem como principal objetivo preservar e difundir um acervo composto por fotografias, música e literatura brasileira. O acervo de fotografia conta com cerca de 2 milhões de imagens que documentam o século XIX e o século XX.

Fonte: < <https://ims.com.br/sobre-o-ims/> >, acessado em dezembro de 2020.

é antes de tudo um processo, o processo de modernização. E o processo de modernização é contraditório, reproduz positivamente uma materialidade entendida como moderna (os carros, prédios, etc) e dotada de progresso, mas também produz o seu oposto (aquilo que aparentemente não é moderno).

A pergunta é: quais elementos concretos da realidade Werner escolheu fotografar? Quais paisagens ele selecionou para representar o que era o Brasil? O que era interessante mostrar sobre o país a fim de convencer algumas famílias de que aqui era um lugar interessante e promissor para migrar e estabelecer uma vida? As imagens mostram justamente uma perspectiva positiva da realidade; não parece haver contradição nas imagens produzidas pelo fotógrafo. O Brasil aparece como uma terra de promessas; promessas de futuro.

Werner usou as fotografias como forma de revelar o Brasil àqueles desejavam imigrar. Conhecemos a intenção dele ao fazer os registros fotográficos: a necessidade em mostrar o Brasil como um território interessante e com futuro promissor. Não é à toa que ele escolheu São Paulo e Rio de Janeiro: os dois grandes centros urbanos da época. O Brasil tropical e de exuberante beleza e, ao mesmo tempo, as cidades promissoras com estilo de vida urbana próximo ao estilo europeu estavam naquelas fotografias. As imagens mostravam o que era interessante ser visto, o que seria capaz de estimular a vinda dos imigrantes, o que fazia do Brasil um destino possível.

Ao observarmos as imagens aqui reproduzidas e que Werner produziu em sua primeira visita ao Brasil em 1936, percebemos diversos elementos que compunham as representações do território brasileiro ao longo do século XIX. Principalmente na segunda metade daquele século, o Brasil foi representado por imagens que retratavam um país de natureza exuberante e paradisíaca, um paraíso tropical, de florestas densas e terras vastas, mas também um país que vivia um intenso processo de urbanização: as cidades estavam em franco crescimento e passavam por significativas reformas urbanas. Havia uma insistência em mostrar os processos de urbanização e cenas que representavam o domínio da natureza pela técnica (por exemplo: instalação de trilhos de trem, ferrovias em difíceis localidades como a Serra do Mar, etc).

A extensa reprodução em imagens das paisagens urbanas ao final do século XIX representavam um esforço em “(...) desfazer aquela visão do Brasil como um

país atrasado social e moralmente (...)” (KOSSOY, 2009, p. 95), afinal o sistema econômico brasileiro, baseado na força de trabalho escravo, era um passado extremamente recente. Portanto, era fundamental naquele momento reverter essa imagem de país escravocrata para uma imagem mais adequada à ideia de civilização e progresso.

Muitas foram as imagens que contribuíram para compor esse imaginário sobre o território brasileiro, um imaginário que ainda hoje ressoa na maneira como pensamos e visualizamos o que era o Brasil. Os elementos daquele Brasil paradisíaco e moderno são perceptíveis nas fotografias produzidas por Werner. Portanto, apesar das imagens terem sido registradas já nas primeiras décadas do século XX, percebemos a influência da típica representação brasileira do século XIX.

Nesse sentido, podemos dizer que através das fotografias de Werner percebemos a forma como o Brasil foi representado na Europa; as imagens nos dão pistas da perspectiva historicamente construída. Apesar de não haver registros escritos sobre o motivo pelo qual Werner escolheu o Brasil como destino para, mais tarde, fazer propaganda na Alemanha, temos as imagens como um registro do que o fotógrafo considerou relevante mostrar.

As fotografias do Rio de Janeiro que Werner produziu e que observamos nas últimas páginas são representações da paisagem. As paisagens são uma construção humana, lugares construídos para serem vistos. As fotografias de paisagem são também produto de um observador humano e de sua subjetividade. Portanto, embora a fotografia pareça ser desprovida das armadilhas da subjetividade (ideia muito bem incorporada pelo discurso cientificista, como já mencionamos) e que essa concepção tenha sido tão bem incorporada ao nosso olhar, a paisagem que ela representa é um enquadramento. Este enquadramento representa a visão de um sujeito organizada por uma técnica, a técnica fotográfica. E o sujeito pode ser pensado como o próprio fotógrafo e, ao mesmo tempo, como a sociabilidade moderna capitalista.

O Brasil retratado nas imagens de Werner é um país que não revela suas contradições. As imagens que ele aqui produziu representam um país promissor. Mas, se apenas ficarmos com as imagens como referência, corremos o risco de desconsiderar a política brasileira da época em relação aos judeus imigrantes.

Segundo a autora Maria Luiza Tucci Carneiro (2001 *apud* FEDER, 2018) um ideário antijudaico foi propagado por parte significativa dos políticos, militares, diplomatas e burocratas durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930 - 1945) e assim alguns estereótipos foram reforçados pelo governo e por parte da grande mídia, como o de que os judeus eram gananciosos, usurpadores e exploradores de mão-de-obra e de riqueza nacional (CARNEIRO, 2001 *apud* FEDER, 2018, p. 18). Tal concepção era ratificada pela emergente classe média burguesa brasileira que temia a concorrência comercial. Esses princípios antissemitas levaram o Estado Novo a “(...) barrar concessões de visto de entrada de indivíduos de ‘origem étnica semítica’ ou de imigrantes apátridas, com a famigerada Circular Secreta nº 1127 , expedida em 1937, pelo Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty)”. (CARNEIRO, 2001 *apud* FEDER, 2018).

Olhar o Brasil através das imagens da primeira viagem de Werner (em 1936) é reconhecer um Brasil que vinha sendo construído desde o século XIX, um Brasil que necessitava mostrar ao mundo que se civilizava. Por isso, elas são importantes de serem observadas, mas sem esquecer que as fotos são contraditórias. Não utilizá-las somente pelo seu caráter documental é uma saída para escapar de um unívoco fotográfico que esmaga as ambiguidades.

Reconhecer o Brasil como paradisíaco nas imagens é reconhecer a construção de um país paradisíaco e não enxergar as imagens como prova desse paraíso. Sendo assim, olhar o contexto em que foram produzidas as imagens faz-se fundamental. Portanto, quando falamos das políticas antissemitas do governo Vargas simultaneamente às imagens produzidas por Werner, isso não invalida as imagens, mas sim contribui para que possamos observar as contradições. Contribui para olharmos as fotografias de Werner como uma forma de representação da realidade e nos ajuda a perceber um discurso sobre essa mesma realidade que se apresenta nas fotos.

Capítulo II

São Paulo, a cidade-promessa do futuro



Cartão de Natal da Fotolabor. Fotomontagem da década de 1980. Trem bala atravessa o centro de São Paulo.²⁸

A imagem acima trata-se de uma fotomontagem, provavelmente produzida em 1980, por Werner Haberkorn para um cartão de Natal.²⁹ Na imagem, um trem-

²⁸ Imagem reproduzida no livro *Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn*.

²⁹ Cartão de Natal produzido e comercializado por sua empresa Fotolabor. Junto aos calendários e cartões postais, estes cartões comemorativos compunham boa parte dos produtos que eram

bala atravessa o centro de São Paulo. Sob o trilho do trem, carros circulam e parecem estar em alta velocidade. Essa sensação nos é transmitida ao observar a imagem devido ao efeito reproduzido na foto que, provavelmente, foi produto de uma longa exposição do filme fotográfico ocasionada por um tempo maior de abertura do obturador da câmera. Através desta longa exposição, o deslocamento dos carros é registrado e isso confere muito movimento à fotografia. No último plano da imagem, visualizamos um conjunto de edifícios do Vale do Anhangabaú: edifícios Martinelli, Altino Arantes e Banco do Brasil.

Esta fotomontagem é muito exemplar da visão que encontramos ao observar as fotografias de Werner da cidade de São Paulo. Ele “(...) sentia-se fortemente atraído pelos avanços da modernidade, dos meios de transporte, da construção civil e da comunicação. Dedicou-se a documentar essas transformações (...)” (CALLEGARI *et al.*, 2014, p. 10). O fotógrafo era um entusiasta do progresso e das técnicas e, a fotomontagem, claramente, nos transmite essa visão de alguém que registra as imagens do presente, mas que aponta para o futuro.

Nesse sentido, ao observarmos as fotografias de São Paulo de Werner, as quais vamos nos debruçar mais à frente, não nos deparamos estritamente com o “resquício de uma experiência” (BRIZUELA, 2012, p. 155). É claro que a fotografia possui também esse papel, o de registrar um instante e uma experiência, mas as fotografias de São Paulo, produzidas por Werner nas décadas de 1940 e 1950, chamam atenção pela apologia ao processo de urbanização que estava em curso e que, portanto, somente se realizaria no futuro.

Werner retratou os elementos da paisagem urbana que ratificavam um ideal de progresso industrial e urbano pautado em: melhorias técnicas, no processo de verticalização, no processo de expansão do centro, na chegada dos automóveis, e negou aqueles que, na aparência, não eram modernos. Mas, a modernidade produz também

“(...) ruínas que são o resultado da devastação empreendida pelo progresso e pela máquina do industrialismo e do capitalismo; são a outra face dessa máquina. (...) Logo, as ruínas não são apenas os restos de alguma coisa, mas um dos emblemas da modernidade.” (BRIZUELA, 2012, p. 154-155)

vendidos anualmente pela empresa. Os cartões comemorativos geralmente não eram datados, podendo assim ser revendidos no ano seguinte.

As ruínas não são então apenas os restos ou o resíduo de algo, seguindo o pensamento da autora Natalia Brizuela, mas são parte do processo de modernização; o outro lado do progresso industrial. Porém, no caso das fotografias que aqui serão estudadas, não observamos as ruínas, mas sim imagens que positivavam um ideal de progresso pautado nas transformações urbanas, como a verticalização e a automobilização. Nos deparamos, através das fotografias de Werner, com promessas do futuro e a fotomontagem que abre este item reforça esta perspectiva.

Werner se apaixonou por São Paulo logo em sua primeira visita, em 1936. Achou a cidade um ótimo refúgio para uma Europa em clima de guerra, um lugar de oportunidades onde seria possível construir uma vida nova. Voltou para Mislowitz, na Alemanha, onde morava, e começou a fazer palestras sobre essa descoberta para seus conterrâneos. Queria convencer vizinhos, parentes e amigos a se mudarem para cá. “Ele mostrava as fotos e dizia que o Brasil era um lugar ensolarado, bonito, de progresso”, conta seu filho Ernesto Haberkorn, hoje com 76 anos.³⁰

A fala de Werner, reproduzida por seu filho, corrobora com a nossa perspectiva de que as imagens produzidas pelo fotógrafo em 1936 representavam um Brasil de grande beleza natural mas, ao mesmo tempo, “um lugar de progresso” e que, portanto, oferecia perspectivas para uma vida nova e promissora.

Werner Haberkorn migrou definitivamente para o Brasil e estabeleceu-se em São Paulo em 1937 com a esposa (um ano depois da primeira visita) e, depois veio seu irmão, Geraldo, com quem fundou em 1940 uma empresa chamada Fotolabor. Werner morava no chamado Centro Novo, área que estava em expansão entre o Vale do Anhangabaú e a Praça da República e que, nas décadas de 1940 e 1950 concentrava boa parte da vida social da cidade, como cinemas, museus e restaurantes, além de escritórios e serviços (MENDES, 2014, p. 34).

Geraldo, seu irmão, especializou-se na Alemanha em produção de fotografias coloridas obtidas pelo sistema Bermpohl, um sistema que estava prestes a ser

³⁰ Depoimento coletado pelo pesquisador Ricardo Mendes e apresentado em seu artigo: *A Fotolabor como modelo de negócio* (2014).

superado por outras técnicas mais sofisticadas. Além do conhecimento da técnica de reprodução colorida, chegou ao Brasil com uma máquina de fotocópias trazida da Alemanha. Foi neste contexto que os dois irmãos abriram a Fotolabor, uma empresa familiar, numa das principais vias da cidade de São Paulo naquela época, a avenida São João. A localização da empresa era muito privilegiada pois estava em meio aos grandes escritórios de empresas e de serviços.

A máquina de fotocópia foi um ótimo investimento inicial pois apenas uma outra empresa oferecia o serviço de reprodução de documentos em toda a cidade de São Paulo. Portanto, quase não existia concorrência. Já, em relação às reproduções coloridas de fotografias, logo novas tecnologias foram adotadas e o sistema utilizado pela empresa de Werner e Geraldo ficou obsoleto. Além disso, com o avanço da Segunda Guerra, vários materiais fotográficos passaram por problemas de fornecimento e a importação no Brasil ficou prejudicada.

A Segunda Guerra também trouxe questões referentes à origem judaica do fotógrafo. Muitos profissionais, assim como Werner, sofreram restrições de circulação impostas pelo governo brasileiro: “Um número expressivo de profissionais da área de fotografia, em boa parte constituído por imigrantes de primeira geração, fica sujeito a essa fiscalização (MENDES, 2014, p. 34). O impacto destas restrições promove uma mudança significativa na vida de Werner e sua família:

“Dissabores como esse são então rotina para os refugiados judeus. Para Werner, a viagem não fora apenas uma fuga. Era uma porta fechada para o passado. Com a mulher, Werner se converte ao catolicismo. Ao novo núcleo familiar conseguem agregar, em 1939, seus sogros, bem como um irmão de Luise (*a esposa*).” (MENDES, 2014, p. 34, grifo meu)

Mais tarde, outros membros da família de Werner e de sua esposa conseguem migrar para o Brasil. Werner teve dois filhos, ambos nascidos no Brasil, e que, quando mais velhos, trabalharam na empresa do pai.

Uma pergunta importante é: quem é esse fotógrafo que migra para o Brasil e se estabelece no Centro Novo, uma das áreas mais valorizadas da cidade na época? Como este imigrante europeu (de origem judaica, que sai de seu país fugindo da guerra e da perseguição nazifascista) se insere na sociedade paulistana, considerando que ele chegou ao Brasil já em condições de abrir uma empresa? Ao

estudarmos sua biografia percebemos que ele não foi um imigrante que chegou ao Brasil, especificamente na cidade de São Paulo, na condição de trabalhador operário e, em pouco tempo abre, em parceria com o irmão, uma empresa própria, a Fotolabor.

Sobre estas diferentes condições de inserção no mercado de trabalho paulistano, recorremos ao mestrado de Vivian Wolf Krauss³¹ que estudou, entre outras coisas, a formação do mercado fotográfico paulistano e a inserção de Werner e da Fotolabor neste mercado. KRAUSS (2013) afirma que Werner se insere numa leva de profissionais que viveram o momento de formação de uma classe social que tentava afastar-se da condição de trabalhador operário:

“Os imigrantes europeus dos anos de 1920 e 1930 procuraram se ocupar no comércio, prestação de serviços e profissionais liberais, afastando-se o quanto podiam dos trabalhos que se aproximassem da condição proletária. A fotografia, nesse contexto, configurava um dos trabalhos autônomos e, principalmente, *não proletários* aos quais os imigrantes europeus com conhecimentos técnicos podiam se dedicar. (...) Fotógrafos e proprietários de estúdios fotográficos se diferenciavam do proletariado por realizarem um trabalho autônomo (simultaneamente criativo e manual), e por sua educação/cultura européias (...). O modelo de negócio adotado pelo *Fotolabor* e pelos demais estúdios paulistanos (pelo menos até 1960) foi uma das estratégias dessa dinâmica de diferenciação das ‘classes médias’ em relação ao proletariado.” (KRAUSS, 2013, p. 101, grifos da autora)

As condições da empresa de Werner e sua inserção no mercado fotográfico são importantes para pensarmos também nas imagens produzidas por ele. Além disso, outro questionamento importante é qual sociedade ele estava inserido e que estava produzindo estas imagens?

O nome da empresa, Fotolabor, carrega alguns significados interessantes. Labor é a palavra de origem latina que designa trabalho. Numa primeira interpretação mais superficial, podemos apontar para um significado mais literal: fotolabor como o trabalho com fotografias. Mas, como veremos mais à frente no texto, outras inferências podem ser pensadas a partir deste nome.

³¹ Mestrado apresentado ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas em 2013 sob o título *Laboratório, Estúdio, Ateliê. Fotógrafos e ofício fotográfico em São Paulo (1939-1970)*.

A ideia do “trabalho com fotos” pode remeter à prática específica de Werner no mercado fotográfico, justamente porque ele não produzia suas fotos para o circuito da arte. A Fotolabor era uma empresa de fotografias industriais e comerciais, portanto o objetivo final de sua produção era a comercialização. Sobre isso:

"Praticando uma fotografia funcional e sem vaidades, Werner deixou uma obra ainda pouco conhecida por estudiosos ou críticos da imagem no Brasil. Sua fotografia nunca ambicionou os espaços consagrados para as artes plásticas. Ao contrário, ela sempre esteve inserida na dinâmica comercial e industrial da cidade." (CALLEGARI, 2015, p. 4)

Outra inferência possível à ideia de labor era o próprio contexto de reprodução social no qual Werner e a Fotolabor estavam inseridos: a cidade de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950. Uma sociedade que passava pelo processo de industrialização e de verticalização no espaço urbano.

Fotolabor, a empresa

Em 1940, em parceria com o irmão Geraldo, Werner Haberkorn fundou a empresa Fotolabor. Como já mencionamos antes, a localização era privilegiada pois o Centro Novo concentrava a vida social e comercial da cidade e, concentrava também, os escritórios e empresas de profissionais liberais, como a agência norte-americana Thompson³², a primeira agência de publicidade internacional a se instalar no Brasil em 1929 e que utilizava os serviços da Fotolabor desde 1945.

Importante lembrar que, no decorrer do século XX, e principalmente a partir de 1940, a fotografia foi se popularizando cada vez mais e foi ampliando sua participação na sociedade de consumo de massa que estava se estabelecendo.

A consolidação da sociedade de consumo em São Paulo e sua relação com o campo profissional fotográfico paulistano entre 1939 e 1970 foi também objeto de estudo do mestrado da historiadora Vivian Wolf Krauss em 2013.

O jornalismo e a publicidade passaram a utilizar de forma massiva a imagem fotográfica em suas mídias. Podemos lembrar das revistas ilustradas como a Life nos EUA e a revista Cruzeiro³³ aqui no Brasil. Sobre isso:

“Foi nesse período que revistas como *O Cruzeiro* e jornais como *O Estado de São Paulo* passaram a ser sustentados pela verba de publicidade e não mais pela venda em banca. A partir dessa década verifica-se a utilização cada vez maior de fotografias em periódicos e em anúncios publicitários.” (KRAUSS, 2013, p. 21)

Uma outra modalidade, muito importante que estava se consolidando, surge como um campo a ser explorado pela Fotolabor, a fotografia industrial. Sobre isso:

“Werner não adota o modelo de estúdio de retrato como atividade central, ao contrário de vários de seus vizinhos que também dividiam essa função com tarefas eventuais para a indústria ou o comércio. Não explora também o importante segmento de retrato de formatura,

³² A empresa norte-americana JW Thompson é considerada uma das maiores agências de publicidade que já existiu. A empresa chegou ao Brasil em 1929 e foi a primeira agência internacional de publicidade a se instalar no país. Foi pioneira na inserção da fotografia em anúncios publicitários. Fonte: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/3o-encontro-2005-1/JW%20Thompson.doc>

³³ A revista *O Cruzeiro* foi “(...) importante veículo de disseminação e consolidação de uma cultura visual fotográfica moderna no país.” (KRAUSS, 2013, p. 28)

que permitiu que alguns profissionais constituíssem grandes equipes de atendimento. O retrato não parece lhe interessar profissionalmente. (...) A fotografia técnica o atrai.” (MENDES, 2014, p. 36)

Para Mendes (2014), a modalidade do retrato não interessou ao fotógrafo, mas podemos pensar que esta aparente escolha estava diretamente relacionada ao mercado da fotografia. Muitos fotógrafos, alguns já bem renomados, possuíam estúdios de retrato e ofereciam este tipo de serviço. Portanto, a concorrência deveria ser grande neste ramo. Sendo assim, podemos pensar que a rejeição aos estúdios de retratos representava uma busca de posição no mercado da fotografia e, não necessariamente uma escolha por afinidade do fotógrafo. Vivian Krauss (2013) mostrou em sua pesquisa que Werner e a Fotolabor fizeram parte do mercado fotográfico paulistano em 1940, justamente quando este mercado estava em expansão pois a fotografia estava sendo inserida no circuito jornalístico, publicitário, industrial e de arquitetura (atividades para além da produção tradicional dos retratos).

Werner trouxera da Alemanha uma câmera Leica com duas ou três objetivas, mas em seguida precisou trocar esse conjunto por uma câmera com corpo de madeira pois a Leica não era adequada à fotografia técnica. “O mercado exigia essa atualização, embora os custos altos e as dificuldades de importação fossem permanentes.” (MENDES, 2014, p. 39).

As principais atuações da Fotolabor eram: reproduções de documentos, ampliações, fotografias para indústria e comércio, propaganda e catálogos de produtos para empresas de diferentes perfis, fotocópia de plantas, etc. É a este tipo de fotografia que se atribui a qualidade de fotografia industrial. Werner era um profissional polivalente³⁴ pois atuava no mercado dedicando-se a mais de um gênero fotográfico. Vivian Krauss localiza Werner juntamente aos outros fotógrafos da época que atuavam na cidade de São Paulo nas décadas de 1930 e 1940:

³⁴ Vivian Krauss classifica em seu mestrado a Fotolabor como uma empresa que seguia o modelo de negócios da “não-especialização” (KRAUSS, 2013, p. 96)

“A atuação desses fotógrafos esteve ligada ao surgimento de novos gêneros fotográficos resultantes das transformações da sociedade paulistana das décadas de 1930 e 1940: a fotografia industrial, de arquitetura, de publicidade e de eventos surgiram na cidade no mesmo momento em que a industrialização, a construção civil e o mercado consumidor cresciam exorbitantemente. A década de 1940, quando o trabalho de fotógrafos de estúdio começou a ser requisitado para essas atividades (e, os serviços de muitos outros profissionais estarão envolvidos nessa produção), é um período crucial na metropolização da antiga *vila* e na consolidação do caráter industrial e de serviços da cidade.” (KRAUSS, 2013, p. 25, grifo da autora)

Em meados da década de 50, a Fotolabor cresceu e ampliou sua mão-de-obra para 40 funcionários e expandiu também o estúdio, abrindo uma segunda filial à rua General Osório (entre a Avenida Rio Branco e a rua Santa Ifigênia).

A seguir foto da fachada da Fotolabor³⁵:



Fachada da Fotolabor, 1957. Estúdio localizado à Rua General Osório. Em frente à porta, Werner Haberkorn e sua equipe de trabalho.

³⁵ Imagem reproduzida no livro *Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn*.

Nesta segunda filial, Werner montou um estúdio especializado em fotografar produtos. O estúdio possuía 300 m² e possibilitava fotografar produtos de maior porte, como os conjuntos de sofá, poltronas e mobiliários em geral.

Os catálogos de produtos para setores da indústria e do comércio geravam uma boa parte do fluxo de produção das fotografias da empresa. Para alguns segmentos, como o de móveis e de objetos de decoração, o catálogo era uma ferramenta fundamental para a exibição de produtos aos clientes e, por isso, este serviço era muito requisitado. Sobre isso:

“Entre os clientes, estão as indústrias de cerâmica voltadas para a produção utilitária de aparelhos de jantar e complementares, indústrias de brinquedos, como a Trol, e fornecedores de materiais de escritório como a Kartro. Clientes como esse último, por exemplo, com equipes de vendas de até 60 profissionais, necessitam de catálogos com centenas de artigos, o que exige a cada ano milhares de cópias fotográficas. (...) O atendimento a agências de publicidade é um segmento importante para a empresa. Garante uma demanda contínua com a prestação de serviços a empresas sem estúdio ou sem laboratório.” (MENDES, 2014, p. 43)

Na sequência, uma fotografia do estúdio da Fotolabor especializado em fotografias industriais à rua General Osório:



Estúdio fotográfico da Fotolabor utilizado para fotografar produtos para catálogo.

Acervo do Museu Paulista - USP.³⁶

³⁶ Imagem reproduzida no livro *Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn*.

Ao observarmos esta fotografia, a centralidade da imagem nos chama a atenção. Trata-se de uma foto que registra os bastidores de uma fotografia de catálogo. O motivo central da imagem não é uma pessoa ou uma paisagem, é uma poltrona. Observamos toda uma estrutura para registrar um objeto, uma mercadoria. O estúdio é preparado para criar um ambiente ideal para fotografar o objeto e obter os melhores ângulos; a melhor imagem do produto, aquela capaz de incentivar a compra.

Os catálogos de produtos representam uma das formas de apropriação da fotografia pela indústria de consumo de massa e têm como finalidade exibir as mercadorias em sua melhor performance, sua melhor aparência.

Uma das formas utilizadas no senso comum para referir-se à aparência das coisas é falar sobre o design delas. De fato, o design pode referir-se à estética das coisas, mas refere-se também à preparação das instruções para a produção dos bens manufaturados. Os dois sentidos não devem ser separados se entendermos que o design surgiu em um determinado estágio da história do capitalismo e foi fundamental para a formação de uma sociedade consumidora. Sobre isso, FORTY (2007) deixa claro que:

“Pode ser tentador separar os dois sentidos e tratá-los como de maneira independente, mas isso seria um grande equívoco, pois a qualidade especial da palavra *design* é que ela transmite ambos os sentidos, e a conjunção deles em uma única palavra expressa o fato de que são inseparáveis: a aparência das coisas é, no sentido mais amplo, uma consequência das condições de sua produção.” (FORTY, 2007, p. 12)

Nesse sentido, a aparência dos objetos não está deslocada do processo produtivo e o design é um dos elementos que impulsiona as inovações na indústria (que podemos chamar de desenvolvimento das forças produtivas) e a capacidade em vender novos produtos. O design de objetos não existe “(...) para dar expressão à criatividade e à imaginação do designer, mas para tornar os produtos vendáveis e lucrativos.” (FORTY, 2007, p. 13).

A fotografia de catálogo é utilizada então para enaltecer a mercadoria e, com isso, torná-la um “objeto de desejo” (FORTY, 2007) ao consumidor. A Fotolabor

produziu muitos catálogos de produtos diversos: mobiliário, utensílios em geral, rádios, televisores, vitrolas, cachimbos, canivetes, brinquedos, etc.

Abaixo uma reprodução de cartão de propaganda da própria empresa Fotolabor, na década de 1980. O cartão reforça a ideia de que para as vendas, uma boa fotografia fazia toda diferença.



Cartão de propaganda da Fotolabor.

Werner comenta, especificamente, sobre esse tipo de fotografia que realizava:

“A fotografia é uma excelente maneira de se demonstrar um produto, porque como podemos fotografar de diversos ângulos, podemos ver se a peça está bonita ou não. É uma verdadeira aula para o design industrial. A fotografia em si é uma grande ferramenta para ajudar a criar novos desenhos, pois permite ver coisas que não eram vistas antes. O visual. Uma peça fabricada não é só para ser usada, ela também deve ser bonita. Um ferro de passar, eu vejo hoje, tem uma forma completamente diferente do que ele tinha na minha juventude. E me parece que isso é uma coisa do design. O ferro agora é compacto, é diferente. É claro, depende também da facilidade de produzir e se querem fazer uma coisa barata ou não. Também tem a ver com a moda. A fotografia industrial, a meu ver, serve pra isso.” (HABERKORN, 1987)³⁷

³⁷ Depoimento em entrevista concedida ao pesquisador Ricardo Mendes do Arquivo Histórico de São Paulo. Ver nota 17.

Esse depoimento de Werner traz alguns aspectos importantes para nossa discussão. O primeiro aspecto é sobre as peças precisarem ser bonitas e não somente úteis. Isso reforça a ideia de que as mercadorias não são consumidas apenas pela sua utilidade:

“Se o único propósito de uma xícara fosse servir de suporte para líquidos, poderia muito bem haver um único design, mas as xícaras têm outros usos: como artigos de comércio, servem para criar riqueza e satisfazer o desejo dos consumidores de expressar seu sentimento de individualidade, e é da conjunção desses objetivos que resulta a variedade de designs.” (FORTY, 2007, p. 22)

Sobre a utilidade das coisas, Marx nos chama a atenção logo nos primeiros parágrafos do *Capital* quando inicia a sua investigação através da análise da mercadoria:

“A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da fantasia, não altera nada na coisa. Aqui também não se trata de como a coisa satisfaz a necessidade humana, se imediatamente, como meio de subsistência, isto é, objeto de consumo, ou se indiretamente, como meio de produção.” (MARX, 1996, p. 165)

O outro aspecto é sobre a utilização da fotografia como uma excelente técnica para a demonstração de produtos. Werner salientou como a fotografia era uma técnica fundamental para a observação do design e do visual das mercadorias, pois a foto mostrava o produto em vários ângulos. Podemos aproximar essa concepção daquela que a ciência moderna se apoiava para firmar as fotografias como registros do real. Um dos entusiasmos dos cientistas era justamente o fato da fotografia ser capaz de registrar o que os olhos humanos não são capazes de observar. Esse caráter objetivo da fotografia aparece também na afirmação de Werner quando ele afirma que a foto era capaz de registrar os produtos de vários ângulos e permitir ver se a peça estava bonita ou não. A foto, neste sentido, mostrava detalhes que passavam despercebidos à visão humana; era somente através da fotografia que o visual da peça poderia ser visto e assim, o design poderia ser repensado ou ratificado.

Além do caráter objetivo da fotografia, podemos também relacionar as fotos de catálogo ao caráter subjetivo, pois as peças eram fotografadas muitas vezes recriando um ambiente em estúdio (como as fotos de sofás e poltronas que recriavam o ambiente do lar ou do escritório, por exemplo) ou eram fotografadas em toda sua diversidade de formas e tipos (como os utensílios em geral). Essa recriação de ambientes do cotidiano e a apresentação de uma enorme diversidade de formas do mesmo produto satisfazem o desejo dos consumidores em expressar sua individualidade (como afirma Adrian Forty na citação logo acima) e a isso podemos atribuir o caráter subjetivo.

Além dos catálogos, a atuação em fotografia comercial da Fotolabor incluía também fotos de propaganda para pequenos e médios clientes que solicitavam fotografias das fachadas dos comércios e o videoposter, que era uma novidade à época e servia como uma nova forma de suporte publicitário. O videoposter era um pôster fotográfico e iluminado por trás deixando a foto em destaque.

Podemos pensar tanto as imagens dos catálogos como as imagens publicitárias (em revistas ou nos video pôsteres) como fotografias feitas com a finalidade de vender mercadorias e este tipo de fotografia foi fruto do desenvolvimento da sociedade de consumo (KRAUSS, 2013, p. 104).

A empresa Fotolabor atuou no mercado fotográfico paulistano por cinco décadas: de 1940 a 1990. Nos primeiros anos da década de 1990, a empresa encerrou suas atividades e um dos principais motivos foi o desenvolvimento das máquinas de impressão e reprodução das fotografias. As novas tecnologias possuíam um alto custo que a empresa não conseguiu acompanhar; as máquinas que a Fotolabor possuía não reproduziam com a mesma qualidade e nem na mesma quantidade.

A cidade em exibição: o cartão-postal

“O postal é uma fotografia que vende”

Werner Haberkorn, 1987.³⁸

Ao final do século XIX as técnicas fotográficas já estavam bem evoluídas e permitiram uma popularização da fotografia principalmente devido às possibilidades de reprodução de muitas cópias a partir de um mesmo negativo. Aconteceu também o aperfeiçoamento das técnicas de impressão capazes de reproduzir imagens em diversos formatos, possibilitando a produção de rótulos de bebidas e remédios, confecção de cartazes de propaganda, de revistas, etc.

O consumo de massa da fotografia tornou-se acentuado:

“(…) quando, em 1888, o fotógrafo George Eastman passou a comercializar seu mais novo invento: a Kodak. Esse primeiro aparelho fotográfico portátil, por ele chamado de *instantâneo*, continha um rolo de filme que permitia fazer até 100 imagens. Desde então, as imagens fotográficas tornaram-se objeto de comercialização em larga escala.” (BORGES, 2011, p. 58, grifo da autora)

A Kodak foi uma empresa muito importante no ramo fotográfico pois inovou o jeito de produzir fotografia com a invenção, em 1888, da primeira câmera portátil e de preço acessível. Adriana Martins Pereira (2019)³⁹ conta que essa câmera custava 25 dólares à época e foi lançada sob o slogan: “Você aperta o botão e a gente faz o resto”. O slogan ratifica a portabilidade da câmera e a facilidade em fotografar e também traz à tona o incentivo que a empresa empreendeu à fotografia amadora que tinha como objetivo a popularização das câmeras fotográficas e, conseqüentemente, a incorporação nas pessoas comuns, do hábito de registrar os momentos cotidianos e familiares (PEREIRA, 2019).

³⁸ Fala de Werner em depoimento ao pesquisador Ricardo Mendes em 1987. op. cit.

³⁹ Adriana Martins Pereira apresentou sua pesquisa intitulada “*Leve uma Kodak consigo*”: fotografia amadora e modernidade no Rio de Janeiro no Seminário *Fotografia moderna? Fragmentos de uma história (Brasil, 1900-1960)* no Instituto Moreira Salles em agosto de 2019.

Nesse contexto da expansão da fotografia e do que Boris Kossoy chamou de a “(...) era da imagem multiplicada para o consumo de massa” (KOSSOY, 2009, p.63) surgiu também o cartão-postal fotográfico, um produto que era altamente comercializável. Os cartões-postais tornaram-se um grande sucesso e estavam atrelados às práticas burguesas de colecionar imagens-miniaturas:

“O empreendimento dos cartões-postais levou, em pouco tempo, muitos fotógrafos e pequenos empresários a investir na produção e comercialização de vistas de paisagens, de cenas da vida rural e urbana, de monumentos históricos e de lugares que, por razões diversas, iam se tornando cada vez mais objeto do desejo e das viagens de lazer da burguesia.” (BORGES, 2011, p. 59)

Na virada do século XIX para o XX, segundo VINHA (2001), o cartão postal passa a ser usado como souvenir: divulga feiras de exposição de novos produtos industriais, serve como lembrança de uma cidade visitada e passa a ser utilizado como elemento importante no turismo pois serve como propaganda de um local, usando o poder de sedução da imagem para despertar o desejo. Os postais do tipo “Lembrança de ...” junto à imagem de algum local característico são típicos dessa época.

“Foram produzidos cartões-postais com todos os temas possíveis e imagináveis, desde as tradicionais paisagens, os monumentos, as novas obras arquitetônicas, as remodelações urbanas, como também pessoas famosas, acontecimentos sociais, rostos, nus, automóveis, trens, aviões, navios, flores, e tudo o que a imaginação do editor permitisse.” (VINHA, 2001, p. 5)

Tivemos também a chegada da Kodak no Brasil com a abertura da primeira filial brasileira em 1920; essa chegada revolucionou a história da fotografia no país. As fotos passaram a fazer parte das propagandas, principalmente em revistas, que até 1920 só eram vistas em revistas estrangeiras. Além de se firmar como uma das maiores empresas no ramo fotográfico, a Kodak contribuiu para a formação de uma cultura em relação à fotografia. Alguns slogans da marca no Brasil foram muito significativos e marcaram alguns períodos com direcionamentos claros sobre o uso da fotografia, segundo a pesquisadora Adriana Martins Pereira (2019).

Adriana discute ainda dois slogans importantes da Kodak no Brasil: “Leve uma Kodak consigo” e “Se a memória falha, a Kodak recorda”. Estes slogans apontavam para um ideal de memória que estava sendo construído, onde a fotografia permitiria acessar a memória dos dias felizes e ver o passado e, portanto, equivalia a viver de novo o momento registrado (PEREIRA, 2019, ver nota 41). Os slogans citados estimulavam o amplo consumo das máquinas fotográficas portáteis e também o ato de consumir e colecionar fotografias. A memória também é um aspecto frequentemente discutido quando o assunto é fotografia; não é à toa que a Kodak investiu nesse discurso.

A fotografia, entendida como um recorte espacial e uma interrupção temporal, confunde-se com a memória, levando Kossoy a afirmar que “Fotografia é memória.” (KOSSOY, 2009, p. 132). De fato, as fotografias contribuem para pensarmos o passado, mas não para rememorar, numa espécie de reconstituição evolutiva da história, mas sim no sentido ativo da história.

Werner estava justamente neste contexto aqui no Brasil: de expansão dos catálogos de publicidade (como já mencionamos anteriormente), dos cartazes iluminados e também dos cartões-postais. Como o mercado da fotografia industrial era muito sazonal, a Fotolabor produziu muitos cartões-postais para complementar a sua atuação no segmento da comercialização de fotos. Sobre isso, Werner comentou:

“Foi em 1942 ou 1943 que nós começamos a fazer esse negócio de cartão-postal. A empresa tinha um certo vazio de serviço sempre no final do ano, quando a fotografia industrial para catálogo de produtos era escassa. Precisávamos preencher esse vazio com outras coisas, então passamos a fabricar cartões-postais. Eram postais de cidades, hotéis, estâncias, esse tipo de coisas.

O Colombo foi o primeiro que fez postais fotográficos, nós fomos os segundos. O velho Colombo já fazia há mais tempo, e nós fizemos igual ao dele. Nós dois fomos, aqui, os únicos que produziram postais fotográficos naquela época. Depois, quando o cartão-postal começou a ser feito em offset, surgiram muitas firmas. Perto de 1960, encerramos a fabricação de postais, pois já não conseguíamos produzi-los com a mesma qualidade e quantidade dos concorrentes.” (HABERKORN, 1987).⁴⁰

⁴⁰ Depoimento em entrevista concedida ao pesquisador Ricardo Mendes do Arquivo Histórico de São Paulo. op. cit. Ver nota 17.

A empresa Foto Postal Colombo (também situada no centro de São Paulo) a qual Werner se refere em seu depoimento, foi uma das fortes concorrentes da Fotolabor no mercado fotográfico da época, mais especificamente no ramo de cartões-postais. A Fotolabor tornou-se:

“(...) uma das mais importantes editoras de cartões-postais da cidade de São Paulo. Nas décadas de 1940 e 1950, produziu e fez circular milhares de cartões-postais que mostram a efervescência da cidade que crescia vertiginosamente. Hoje, graças a essas fotografias é que podemos, comparativamente, entender melhor a transformação urbana processada no período.” (JUNIOR, 2014, p. 187)

A seguir vamos analisar alguns cartões-postais produzidos por Werner em sua empresa Fotolabor. Não seria possível aqui analisar todas as séries de postais do fotógrafo pois foram muitas tiragens. Grande parte destes postais e também a maior parte das fotografias de Werner, fazem parte, desde 1995, do acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo em coleção que leva o nome do fotógrafo. Também compõe essa coleção os documentos que registraram o cotidiano de trabalho da empresa: recibos de pedidos e pagamentos, relação de clientes, finalidade dos pedidos, registro de produções, etc. Com este tipo de documentação foi possível recompor a trajetória profissional de Werner e também o modelo de negócio adotado por ele (e que era comum no mercado fotográfico da época).⁴¹

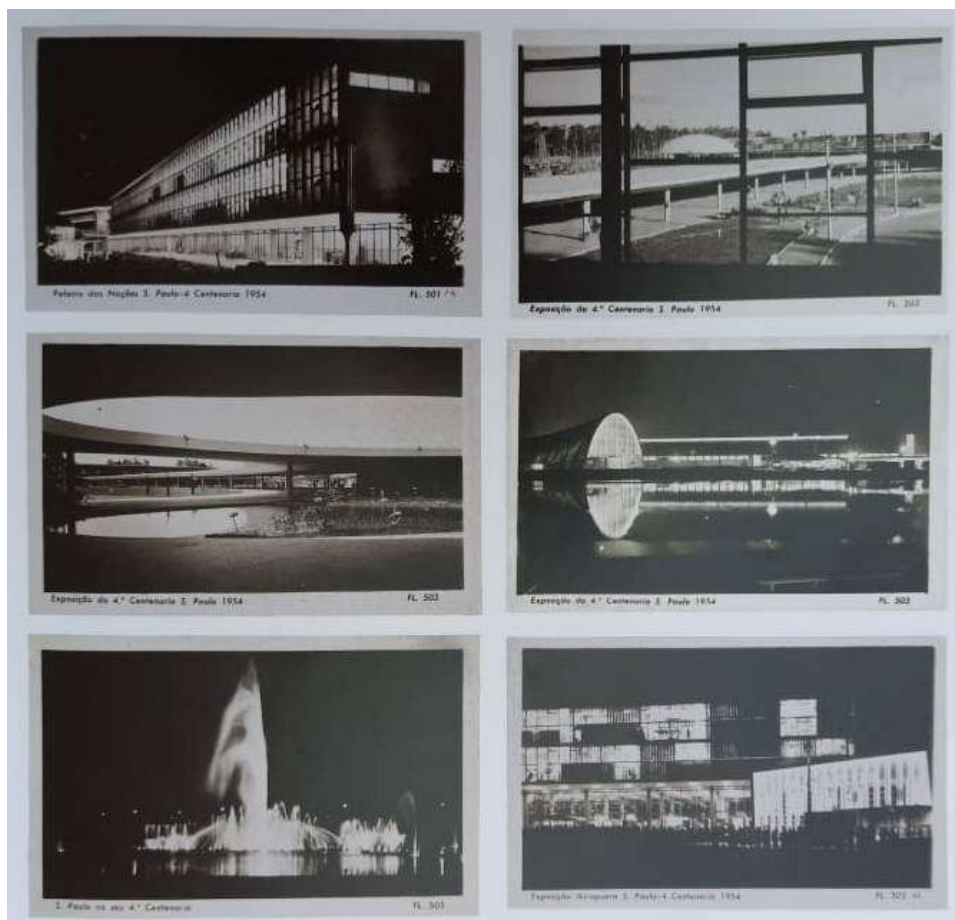
⁴¹ Sobre isso estudamos e já apresentamos aqui o artigo *A Fotolabor como modelo de negócio* de Ricardo Mendes e o mestrado da historiadora Vivian Wolf Krauss *Laboratório, Estúdio, Ateliê. Fotógrafos e ofício fotográfico em São Paulo (1939-1970)*.

Série especial comemorativa do IV Centenário de São Paulo

A seguir veremos algumas reproduções de cartões-postais comemorativos do IV Centenário da cidade de São Paulo.



Postais do Parque do Ibirapuera da série especial em comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo. Autoria: Werner Haberkorn.



Postais do Parque do Ibirapuera da série especial em comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo. Autoria: Werner Haberkorn.

Todos os cartões-postais desta série retratam o Parque do Ibirapuera. A idealização deste parque na região do bairro do Ibirapuera remonta aos anos 1920, mas somente em 1951, a prefeitura da cidade de São Paulo iniciou as construções com um projeto do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. Além dos oito pavilhões, lagos, alamedas e da famosa marquise que une todos os pavilhões, o parque abrigou também a Bienal de Arte de São Paulo. O Parque do Ibirapuera foi inaugurado oficialmente em 1954, como um presente para a cidade em seu IV Centenário.

O IV Centenário festejou os 400 anos de fundação da cidade de São Paulo e foi marcado por desfiles, queima de fogos, inauguração da nova Catedral da Sé, além dos eventos que se estenderam por todo o ano: exposições, festivais, congressos, torneios esportivos, etc. A historiadora Tânia Regina de Luca (2011)

estudou os discursos que fizeram parte da festa do IV Centenário na cidade de São Paulo. Sobre a comemoração, a autora faz importantes considerações em relação ao Parque:

“O grande palco dos acontecimentos foi o Parque do Ibirapuera, cuja área pertencia à prefeitura e quase não dispunha de benfeitorias no início dos anos 1950. Entretanto, marcos que acabaram fazendo parte da identidade paulista estavam em vias de construção na região: O Monumento Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932, entregue ao público em 9 de julho de 1955, e o Monumento às Bandeiras, esculpido em granito por Victor Brecheret, cuja inauguração parcial deu-se em janeiro de 1953. Segundo texto produzido pela Comissão do IV Centenário⁴², a construção do Parque do Ibirapuera - ‘um dos maiores centros do gênero no mundo, duradouro na sua construção de cimento e aço, e indestrutível na beleza e harmonia de suas linhas’ - deveria permanecer como ‘um marco das homenagens dos paulistas aos quatrocentos anos da cidade.’ (LUCA, 2011, p. 7)

Ao observarmos este conjunto de postais da Fotolabor percebemos justamente a importância do registro da arquitetura dos edifícios do parque. Em apenas três postais conseguimos observar pessoas na imagem, mas mesmo quando elas aparecem, não são elementos fundamentais na composição da imagem. Claramente observamos um culto às formas arquitetônicas, à dimensão e à amplitude dos edifícios. O motivo central destes postais eram os edifícios, por isso as pessoas não são importantes na imagem.

Abaixo, reproduzimos, de forma ampliada, dois postais da série apresentada para possibilitar olhar alguns detalhes. A primeira é uma imagem na qual Werner registrou o ambiente interno do prédio da Bienal de Arte de São Paulo:

⁴² Esta Comissão foi instituída pela prefeitura da cidade de São Paulo, em 1951, para centralizar a tarefa de organizar os festejos do IV Centenário (LUCA, 2011, p. 6).



Vista interna do prédio da Bienal de Artes de São Paulo, edifício pertencente ao conjunto do Parque do Ibirapuera. Autoria: Werner Haberkorn, 1954.

Esta fotografia é muito exemplar no sentido do qual mencionamos antes: o registro e o culto da forma arquitetônica; as pilastras de sustentação que se entrecruzam nos pisos do pavilhão compõem a textura central da foto.

Observamos também na série de postais algumas fotografias noturnas e percebemos como a iluminação dos prédios ressalta as suas formas e, o contraste produzido por pouca e muita luz nas imagens, reforça ainda mais as formas. A imagem do chafariz, por exemplo, foi tirada de uma maneira que apaga todo o entorno e ressalta as fontes de água iluminadas conferindo-lhes um certo ar de monumentalidade.

O texto, citado mais acima, da Comissão do IV Centenário referindo-se ao Parque do Ibirapuera corrobora com o mesmo discurso que identificamos nesta série de postais da Fotolabor: um discurso que reforça um ideal de grandeza, chamando o parque de “maior centro do gênero no mundo” e faz referência ao cimento e ao aço como elementos duradouros das construções do parque, mas que, ao mesmo tempo seriam capazes de conferir uma beleza indestrutível às formas. Percebemos

claramente um discurso de apologia ao progresso que apareceu naquele contexto da comemoração do aniversário da cidade, não só nos postais da Fotolabor, mas também em propagandas e anúncios publicitários que incorporaram o mesmo discurso.⁴³ A indústria e o comércio associaram suas atividades e produtos à data comemorativa.

Ainda sobre isso, LUCA (2011) cita a homenagem feita pela revista de maior circulação no país à época, O Cruzeiro, em edição especial para o aniversário de São Paulo em 1954:

“São Paulo ingressa no seu IV Centenário destituída apenas do título de capital geográfico-política do Brasil. Porque no mais guarda todas as primazias. É a capital econômica, pela pujança de sua produção. É a capital artística, porque lá se ensaia o melhor teatro do País, lá se faz o melhor cinema que está nos projetando no cenário internacional; a sua arquitetura é a mais moderna e a mais bonita. É a cidade mais limpa, a de melhor trânsito, a dos maiores arranha-céus, a dos mais luxuosos cinemas. Por isso tudo é que São Paulo comemora com grandes festejos a sua data quadricentenária.” (LUCA, 2011, p. 11)

Abaixo reproduzimos, de forma ampliada, mais um postal, da série especial do IV Centenário:

⁴³ Tânia Regina de Luca cita diversas propagandas que usaram a palavra “moderno” para vender roupas, perfumes, eletrodomésticos, bebidas, etc. “Nesses anúncios, invariavelmente, lia-se: ‘O Brasil festeja com São Paulo quatro séculos de vida, trabalho e progresso social. Estamos a sua espera.’” (LUCA, 2011, p. 8)



Imagem aérea do Parque do Ibirapuera em 1954 para postal da Fotolabor.
Autoria: Werner Haberkorn

A imagem aérea do Parque Ibirapuera mostra toda a área construída do parque e seu entorno. É possível observar as avenidas que formam eixos centrais na disposição dos bairros. O entorno revela uma cidade que ainda não havia sido tomada pelo processo de verticalização, pelo contrário, a maior parte das construções são baixas. A área do parque é muito grande e, portanto, configurou-se como uma grande transformação do bairro. A vista aérea nos permite ver em destaque a forma da marquise que liga os pavilhões e também a forma arredondada de um dos edifícios, a Oca do Ibirapuera.

A grandiosidade do parque e a escolha de uma arquitetura moderna e arrojada demonstram como o projeto do parque tinha como objetivo construir um marco, não só nas comemorações do IV Centenário, mas um marco que “(...) perpetuasse a grandeza do IV Centenário de São Paulo.” (LOFEGO, 2004, p. 76).

A série especial de postais da Fotolabor em Comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo foi apenas uma das dezenas de publicações impressas à época. Ao comentar sobre os álbuns comemorativos, Krauss mostrou que a representação da cidade nessas publicações se alicerçava em noções abstratas que

articulavam à espacialidade urbana noções de modernidade, progresso e trabalho (KRAUSS, 2013, p. 22).

Postais do Álbum de Lembranças de São Paulo

Abaixo reprodução da capa de um dos álbuns produzidos pela Fotolabor. Este tipo de álbum, o álbum de lembranças era muito comum e a Fotolabor produziu alguns deles, não só de São Paulo, mas de cidades litorâneas como Santos e também do Rio de Janeiro. Aqui, vamos observar um álbum de lembranças de São Paulo em 1954:



Álbum de cartões-postais da cidade de São Paulo em 1954.⁴⁴

Selecionamos apenas alguns postais deste álbum pois muitos deles registraram o mesmo tema apenas com pequenas variações de enquadramento. A

⁴⁴ Reprodução do livro *Fotolabor: a fotografia de Werner Haberkorn*. op. cit. Neste livro é possível consultar outros álbuns produzidos pela Fotolabor.

repetição e a insistência das temáticas fotografadas é uma característica das séries de postais da cidade de São Paulo, praticada não só pela Fotolabor, mas em outras séries de postais produzidas por outros estúdios que eram contemporâneos à empresa de Werner⁴⁵.

Abaixo uma fotografia tirada à Avenida São João na década de 1950. Werner tirou muitas fotografias da Avenida São João pois além da avenida ser uma das localidades que passava pelo processo de verticalização, era também o endereço do primeiro estúdio da Fotolabor.



Avenida São João, década de 1950. Autoria: Werner Haberkorn.

Nesta foto visualizamos a avenida e todo seu movimento: circulação dos automóveis e bondes, circulação de pedestres (alguns atravessando a avenida, outros aglomerados esperando o bonde - à esquerda do quadro, outros caminhando

⁴⁵ Sobre isso: Vivian Wolf Krauss demonstrou em seu mestrado como os postais da Fotolabor eram muito parecidos com os postais da Foto Postal Colombo; muitos repetem exatamente o mesmo enquadramento e só é possível diferenciá-los pela assinatura do estúdio que geralmente acompanha o postal.

nas calçadas e entre carros). Observamos diversas fachadas comerciais deixando claro que a avenida não se tratava de um local residencial, mas sim comercial. No plano médio da foto vemos construções baixas e de arquitetura mais antiga, mas a foto converge para a imagem de três importantes edifícios da época: Banco do Brasil, Altino Arantes e Martinelli.

Em relação aos pedestres, é importante observar que, a grande maioria estava caminhando em sentido contrário à posição tomada pelo fotógrafo (a maioria está de costas para ele), mas há uma mulher, vestida elegantemente, que caminha em direção a ele. Por ser a única que está caminhando na direção do fotógrafo e, em sentido contrário a todo o restante, ela se destaca na imagem. O destaque desta figura também acontece porque ela ocupa, mais ou menos, o centro do quadro e está no primeiro plano da fotografia. Não sabemos quem é esta mulher (não há referência a ela na bibliografia estudada) e se a posição dela foi combinada antes do clique da foto ou se foi acidental. Mas, nossa análise da foto independe de saber com exatidão estas informações, mais importante é perceber a imagem produzida.

Podemos arriscar dizer que uma mulher branca, elegantemente vestida no centro do quadro, pode fazer alusão à classe média burguesa paulistana. Ao olharmos esta mulher caminhando em direção ao fotógrafo (o que produz um efeito de que ela caminha também em nossa direção), nossos olhos são prontamente levados à grandeza dos três edifícios que estão no último plano, mas centralizados na foto. Podemos estabelecer uma conexão entre esta mulher e os prédios, talvez numa alusão ao sentido de progresso; uma conexão entre ela (sujeito) e as possibilidades abertas pela chamada modernidade.

Abaixo, fotografia da Avenida Nove de Julho:



Avenida Nove de Julho. Autoria: Werner Haberkorn.

Nesta foto observamos a Avenida Nove de Julho, que também foi representada repetidamente pela Fotolabor em outros postais inclusive em sua fase de implementação. A imagem é tomada por dois elementos: os automóveis circulando pela avenida e o conjunto de prédios que acompanham toda a extensão e delimitam a avenida. De novo, a sensação é a de que a foto converge num aglomerado de edifícios pois estes avançam para além da linha do horizonte.

A avenida Nove de Julho fez parte de um grande processo de transformação urbana iniciada pelo prefeito da cidade de São Paulo à época, Prestes Maia⁴⁶. Esta transformação foi consequência do Plano de Avenidas idealizado por Prestes Maia e

⁴⁶ Francisco Prestes Maia, engenheiro civil, arquiteto e professor da Escola Politécnica por 10 anos, exerceu a função de prefeito de São Paulo em duas ocasiões: de 1938 a 1945 e de 1961 a 1965.

previa, entre outros objetivos, a reformulação do sistema viário com a abertura de avenidas, alargamento de ruas e formação de um anel viário (LIMA, 2014, p. 65). A Avenida Nove Julho foi uma das avenidas que foram abertas a partir deste plano, mudando e reestruturando o espaço urbano da cidade.

Abaixo uma fotografia sob o Viaduto do Chá:



Estacionamento de automóveis sob o Viaduto do Chá. Autoria: Werner Haberkorn.

Nesta fotografia observamos diversos carros estacionados sob o Viaduto do Chá. É possível também observar alguns comércios, mas não há como negar que a centralidade da imagem são os carros dispostos em sequência. Conseguimos observar algumas pessoas, mas são poucas e não interferem no sentido geral da foto; caso ali não estivessem, não fariam diferença na imagem. Nesse sentido, a fotografia sugere que a circulação da cidade era dominada por carros e não por pessoas. Podemos relacionar também esta imagem com a realidade da sociedade de consumo de massa que está se formando na época.

Os carros estacionados em sequência nos remetem à enxurrada de mercadorias nas cidades que nos remete ao advento da lógica industrial. A sequência de carros também faz referência à reprodutibilidade e à serialização, que

são características fundamentais da modernidade e que aparecem tanto em referência aos automóveis (enquanto mercadorias) quanto em referência às próprias fotografias (que também estavam no auge da sua reprodutibilidade técnica) (SCHIAVINATTO, 2019)⁴⁷. Reprodutibilidade e serialização são elementos que aparecem em muitas imagens desta época, marcada pelo processo de industrialização.

⁴⁷ Trecho de fala da pesquisadora Iara Schiavinatto em apresentação oral de sua pesquisa intitulada *Entre Valérios: imagens de uma modernidade feita* no Seminário *Fotografia moderna? Fragmentos de uma história (Brasil, 1900-1960)* no Instituto Moreira Salles em agosto de 2019.

Sentidos possíveis das imagens

Depois de observar os postais fotográficos aqui reproduzidos percebemos uma cidade representada, insistentemente, através de imagens que registraram o processo de verticalização, automobilização e de grandes transformações do espaço urbano da cidade de São Paulo. A cidade nos postais da Fotolabor aparece como o local da indústria, do automóvel, dos prédios e, de maneira geral, não encontramos um registro das pessoas. Qual vantagem o fotógrafo tem em retirar as pessoas das suas fotografias?

A ausência de pessoas nos leva à reflexão de que, ao não representar a população, Werner não estava preocupado com as questões sociais. As fotos dos prédios reforçam também um aspecto geométrico e “o aspecto geométrico como tema central das fotografias reforçam um ideal de progresso e modernização pois trata-se de um aspecto de ordenação” (LISSOVSKY, 2019)⁴⁸

A imagem de uma cidade grandiosa, progressista e moderna foi cada vez mais apropriada por um discurso ufanista sobre a cidade de São Paulo e essa construção de discurso foi considerada por LUCA (2011) como uma “construção de natureza ideológica” (LUCA, 2011, p. 6). Para KRAUSS (2013), considerar o discurso do progresso e do moderno como ideologia faz parecer que são como:

“(...) um conjunto de ideias rarefeitas que paira sobre a cidade lhe conferindo um ‘ar metropolitano’, na verdade possui a consistência do arranha-céu, que é visto efetivamente pelos transeuntes do centro e reproduzido à exaustão pelas imagens fotográficas. A ideologia do progresso não paira no ar: ela tem concretude e depende de suportes materiais para se disseminar - seja ele o papel fotográfico, o cartão-postal, a página de revista ou o álbum de lembranças. Depende, portanto, da constituição do campo profissional da fotografia, campo este que permite melhores ou piores condições de produção, importação e comércio de fotografias e produtos fotográficos. Depende das condições e relações em que estão envolvidos os fotógrafos. Numa relação dialética, o trabalho destes

⁴⁸ Trecho de fala do pesquisador Maurício Lissovsky em apresentação oral de sua pesquisa intitulada *De olhos modernos: a fotografia na Era Vargas e a obra getuliana* feita no Seminário *Fotografia moderna? Fragmentos de uma história (Brasil, 1900-1960)* no Instituto Moreira Salles em agosto de 2019.

profissionais institui uma determinada concepção de cidade (a da cidade como metrópole, moderna, verticalizada) e a dinâmica interna da cidade sujeita a atuação dos fotógrafos.” (KRAUSS, 2013, p. 108-109)

Neste sentido foi importante trazermos a esta pesquisa os vestígios do trabalho de Werner e as práticas da Fotolabor no mercado fotográfico, num esforço de tentar compreender as imagens da cidade de São Paulo veiculadas pelos postais e, ao mesmo tempo, as condições de trabalho e de reprodução social que estes mesmos postais representam.

Para pensarmos as condições de reprodução social de uma sociedade que reproduz em imagem, sistematicamente, apenas determinadas regiões da cidade, recorreremos novamente à KRAUSS (2013):

“O mesmo se dá com as fotografias da Coleção Werner Haberkorn. O centro urbano, entendido como o triângulo (ruas Direita, São Bento, Quinze de Novembro) e localizações circunvizinhas (Vale do Anhangabaú, Parque D. Pedro II e Praça da República), se tornou uma metonímia da cidade e a renovação de sua área construída - predominantemente verticalizada - passou a ser o símbolo do ‘progresso’ e da metropolização que diferenciava São Paulo das demais capitais estaduais do Brasil. O ‘progresso’ era apresentado na produção visual paulistana desse momento como um fim em si, visualmente mensurável pela verticalização da cidade (...)” (KRAUSS, 2013, p. 106-107)

A área do centro representada nas fotografias de Werner era também o local de concentração dos comércios e serviços, mas também do próprio mercado fotográfico. Sobre isso: “O ‘centro’ representado nos cartões-postais e álbuns de lembranças não era apenas o lugar das instituições bancárias, do comércio e do poder público. Era também um pólo de concentração dos estúdios fotográficos.” (KRAUSS, 2013, p. 109). Neste sentido, é interessante perceber como as imagens que circulavam na cidade naquele momento, registraram apenas uma parte dela, mas ganharam uma importância de representação que pareciam ser uma síntese da cidade de São Paulo. A cidade parecia resumida a um amontoado de prédios e automóveis.

Precisamos também nos lembrar que os cartões-postais são mercadorias que necessitam sensibilizar o público a comprá-los e isso é fator determinante para a escolha do que será fotografado e transformado em postais. Maria Eliza Linhares Borges (2011) nos lembra que:

“(...) os cartões-postais jamais oferecem imagens-sintoma do feio e do desagradável. A expressão parece um *cartão-postal* sempre se refere a um ideal de belo (...). Encantar o olhar do observador, celebrar um imaginário que remeta a um mundo guiado pelas noções positivas de progresso e civilidade sempre foram as principais funções sociais dos cartões-postais. (...) Não por acaso, os prédios públicos e as construções arquitetônicas esteticamente mais arrojadas foram os principais alvos dos produtores dos cartões-postais.” (BORGES, 2011, p. 60)

Esta reflexão nos leva a um questionamento: se os postais são mercadorias produto de uma sociabilidade pautada na produção e consumo de mercadorias, seria a cidade representada também uma mercadoria? Para Carvalho (2008) neste período da década de 1950, na cidade de São Paulo, construiu-se “(...) uma representação da cidade como mercadoria a ser consumida, representação esta integrante de uma estratégia urbana de promoção do consumo, que produziu o que conhecemos como sociedade de consumo.” (CARVALHO, 2008, p. 179)

Considerações Finais

Este é um texto inacabado. Partindo deste pressuposto, não seria possível redigir uma conclusão para ele. Ficamos então com algumas considerações acerca do que foi estudado e com alguns aspectos que foram possíveis de serem identificados conforme nos aproximamos do tema e conforme o processo de estudo foi acontecendo. Na verdade, o processo de escrita e de reflexão abriu vários caminhos possíveis de interpretação da realidade.

Observar as fotografias produzidas por Werner antes e depois de imigrar ao Brasil contribuiu para reconhecermos alguns elementos de representação, num primeiro momento, do Brasil e depois, da cidade de São Paulo.

Pensar sobre fotografias do passado nos coloca uma questão: como pensá-las, não esquecendo que estamos fazendo esse movimento partindo das nossas concepções do presente e tomando o cuidado para não usá-las, num movimento de explicação evolutivo, como justificativa da condição do presente.

Outro questionamento importante (e desdobramento do anterior) é se as fotografias do passado nos servem apenas como um documento para rememorar um tempo pretérito ou se, mais interessante seria, olhá-las num sentido ativo da história, abrindo possibilidades de interpretação e compreendendo que a história não é um dado, mas existe em processo e em relação e, nesse sentido, está em disputa.

Como nos lembra Susan Sontag (2004): “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento - e, portanto, ao poder.” (SONTAG, 2004: p. 14). Apesar da fotografia ser uma captura do mundo e da experiência, ela nos coloca em relação e a essa relação que este texto esforçou-se para estar atento.

Compreender as condições sociais de imigração do fotógrafo Werner Haberkorn foi fundamental para pensarmos quem era este sujeito, europeu, refugiado, que buscou o Brasil como destino possível. As primeiras fotos, por ele produzidas em 1936, saltaram aos olhos por estarem repletas de elementos que faziam parte do discurso da elite brasileira do final do século XIX, apresentado neste texto através das produções do IHGB.

No depoimento dado pelo fotógrafo ao pesquisador Ricardo Mendes (citado diversas vezes nesta pesquisa), Werner menciona que o Brasil era um lugar belo e de progresso. São exatamente essas duas representações do Brasil que o IHGB se esforçou para afirmar. A natureza exuberante e o progresso (exibido insistentemente em imagens de trens, ferrovias, pontes, túneis, cidades) eram formas de afastar o Brasil de seu passado recente: escravista e colonial. Para Maurício Lissovsky (2019), a modernidade no Brasil precisava ser mostrada como central mesmo sendo periférica. Por que? Talvez porque o Brasil precisasse se inserir num novo momento deste processo: a industrialização.

Em *A sociedade do espetáculo* Guy Debord menciona o processo pelo qual a sociedade moderna invade espetacularmente a superfície social das regiões subdesenvolvidas mesmo quando a base material ainda está ausente (DEBORD, 1997, p. 38). Se entendermos “base material ausente” como a materialidade que está em processo de estabelecer-se, podemos dizer que o discurso moderno e modernizador já está presente nesses lugares enquanto o processo de produção da vida material moderna está se formando como totalidade.

No caso das fotografias da cidade de São Paulo aqui estudadas, o discurso modernizador é muito presente, mas não porque a base material estava ausente, mas estava em processo. E, neste processo, o discurso das fotografias se espalha pelas revistas ilustradas, pelos catálogos, pelos cartões-postais, pelos álbuns de cidades.

Neste sentido, analisar algumas fotografias do IV Centenário da cidade de São Paulo, foi fundamental pois além de registrarem transformações concretas no espaço urbano da cidade, se espalharam pelas propagandas, pelas revistas e jornais, pelos postais e assim cumpriram uma função de exibir a cidade de São Paulo como modelo do desenvolvimento a ser seguido por outras cidades do interior do estado.

Abaixo uma fotografia de Werner que contribuiu para as reflexões deste texto:



Escadaria do Viaduto Santa Ifigênia. Ao fundo, em destaque, o edifício Altino Arantes. Autoria: Werner Haberkorn.

Um homem desce as escadarias do Viaduto Santa Ifigênia. Não é possível ver as feições do homem, ele está na parte de sombra da fotografia. Em destaque, na parte iluminada da fotografia, vemos o edifício Altino Arantes, um símbolo da

cidade de São Paulo reproduzido em muitas fotos de Werner e de diversos fotógrafos da época. O contraste de escala entre o edifício e as outras construções mais baixas parece ser um dos efeitos escolhidos na foto. A escala entre o homem e o edifício também chama a atenção.

A identidade do homem na escadaria não é importante, mais importante é a presença onipotente do edifício, ocupando toda a parte iluminada da fotografia. A foto parece sugerir uma relação entre o sujeito e o edifício. As formas da estrutura da escadaria promovem um movimento de ascensão à foto, uma ascensão que acompanha a altura do edifício.

A historiadora Vânia Carneiro Carvalho faz uma reflexão sobre as fotografias da cidade de São Paulo na década de 1950 e sua relação com a sociedade de consumo que estava se formando naquele momento. Apesar da pesquisadora não ter analisado especificamente esta fotografia em sua dissertação de mestrado, o excerto abaixo faz uma reflexão que apresenta o cerne da foto:

“Subjacente à lógica de mercado, que precisa encontrar unidades de equivalência para a troca, está a capacidade de abandonar imaginariamente os critérios estratificantes de discriminação e adotar como plausível a igualdade de chances do indivíduo, localizado em qualquer ponto da rede social. As imagens da verticalização, do crescimento, da profusão, ou mesmo a linearidade biológica do desenvolvimento urbano e pessoal fazem da cidade uma rica metáfora da possibilidade de ascensão social, mensurável segundo o acúmulo (e exibição) de bens, num espectro que vai do corpo do trabalhador ao edifício arranha-céu.” (CARVALHO, 1995, p. 192)

Bibliografia

BARBOZA, Christina. Apresentação oral feita pela pesquisadora em debate realizado para o lançamento do catálogo “Marc Ferrez: território e imagem” no Instituto Moreira Salles. São Paulo: agosto de 2019.

BORGES, Maria Eliza Linhares. História & Fotografia. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

BRIZUELA, Natalia. Fotografia e Império. Paisagens para um Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BURGI, Sergio. Apresentação oral feita pelo pesquisador em debate realizado para o lançamento do catálogo “Marc Ferrez: território e imagem” no Instituto Moreira Salles. São Paulo: agosto de 2019.

CARVALHO, Vânia Carneiro & LIMA, Solange Ferraz de. Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954). São Paulo: Mercado de Letras, Fapesp, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro. Do indivíduo ao tipo: as imagens da desigualdade nos álbuns fotográficos da cidade de São Paulo na década de 1950. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995.

CHIARELLI, Tadeu. Apresentação oral feita pelo pesquisador em debate realizado para o lançamento do catálogo “Marc Ferrez: território e imagem” no Instituto Moreira Salles. São Paulo: agosto de 2019.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FEDER, Leonardo. Rastreado olhares judaicos: as obras de fotógrafos alemães em exílio no Brasil. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

FORTY, Adrian. Objetos de desejo. São Paulo: Editora CosacNaify, 2007.

HEIDEMANN, Heinz Dieter. Deslocamentos populacionais e mobilidade fictícia: a razão fetichizada do migrante e do seu pesquisador. In: SILVA, Sidney Antônio da. (org.) Migrantes em contextos urbanos: uma abordagem interdisciplinar. Manaus: EDUA, 2010.

JUNIOR, Rubens Fernandes. Os cartões-postais da Fotolabor. In: CALLEGARI *et al* (org.). Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn. São Paulo: Editora Líquido, 2014.

KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

-----; **SCHWARCZ, Lilia.** (org.) Um olhar sobre o Brasil. A fotografia na construção da imagem da nação (1833 - 2003). São Paulo: Editora Objetiva, 2012.

-----, Hercule Florence. A descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Edusp, 2007.

-----, Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: IMS, 2002.

KRAUSS, Vivian Wolf. Laboratório, Estúdio, Ateliê. Fotógrafos e ofício fotográfico em São Paulo (1939-1970). Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

LIMA, Solange Ferraz de. A cultura metropolitana nas fotografias de Werner Haberkorn. In: CALLEGARI *et al* (org.). Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn. São Paulo: Editora Líquido, 2014.

LISSOVSKY, Maurício. Kurt Klagsbrunn, fotógrafo. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/kurt-klagsbrunn-fotografo/> Acessado em dezembro de 2020.

-----, *De olhos modernos: a fotografia na Era Vargas e a obra getuliana* feita no Seminário *Fotografia moderna? Fragmentos de uma história (Brasil, 1900-1960)*. In: SEMINÁRIO FOTOGRAFIA MODERNA? FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA (BRASIL, 1900-1960), 2019, SÃO PAULO: IMS.

LOFEGO, Silvio Luiz. IV Centenário da cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro. São Paulo: Annablume, 2004.

LUCA, Tania Regina de. São Paulo no século XX: segunda metade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: POIESIS, 2011.

MARX, Karl. Contribuição à crítica da economia política. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

-----, O Capital. São Paulo: Abril Cultural, 1996.

MENDES, Ricardo. A Fotolabor como modelo de negócio. In: CALLEGARI *et al* (org.). Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn. São Paulo: Editora Líquido, 2014.

PEREIRA, Adriana Martins. “Leve uma kodak consigo”: fotografia amadora e modernidade no Rio de Janeiro (1900-1950). In: SEMINÁRIO FOTOGRAFIA MODERNA? FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA (BRASIL, 1900-1960), 2019, SÃO PAULO: IMS.

ROSETTO, Tania. Fotografia e Literatura Geográfica - linhas de uma investigação histórica. In COSTA, E.B.; JUNIOR, D.F.V.; STEINKE, V.A. (org.) Geografia e Fotografia. Apontamentos Teóricos Metodológicos. Brasília: LAGIM - Laboratório de Geoiconografia e Multimídias da UNB, 2014.

SCHIAVINATTO, Iara. *Entre Valérios: imagens de uma modernidade feita no Seminário Fotografia moderna? Fragmentos de uma história (Brasil, 1900-1960).* In: SEMINÁRIO FOTOGRAFIA MODERNA? FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA (BRASIL, 1900-1960), 2019, SÃO PAULO: IMS.

SERRER, Pedro. Estudo sobre as imagens fotográficas da Chapada Diamantina. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras,

THOMAZ, Tatiana dos Santos. Geografia e fotografia: relação entre paisagem, espaço e imagem. Revista Espaço & Geografia, Vol. 15, 2012.

VINHA, Adriana Maria Corazza Navarro. Cartão-postal: Cem anos de retrato da cidade de São Paulo (1897-1997). Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. No espelho do terror: jihad e espetáculo. São Paulo: Elefante, 2018

Sites

imagem cavalo

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/The_Horse_in_Motion_high_res.jpg>, acessado em julho de 2020.

Fonte: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/aposta-em-cavalos-que-ajudou-no-desenvolvimento-do-cinema.phtml>>, acessado em julho de 2020.

<https://ims.com.br/>

<http://brasilianafotografica.bn.br/>

Artigo

Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/kurt-klagsbrunn-fotografo/> Acessado em dezembro de 2020.

Artigo Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/3o-encontro-2005-1/JW%20Thompson.doc>