

O livro perdido de Sander: A Fotografia, o vestir e a identidade no período entre guerras¹.

José Afonso da SILVA JUNIOR²
Universidade Federal de Pernambuco, Campus Recife, PE.

Resumo

Neste texto, abordamos o trabalho “Homens do Século XX” do fotógrafo Alemão August Sander (1876-1964). Tendo sido fotografado a mais de 80 anos, a obra, pode ser ressignificada como um conjunto de fotos abertas a novas interpretações. Destarte, sobre o vestir nos anos 1910 a 1930 e o consoante papel do traje na construção normativa e arquetípica que norteia a obra de Sander. Tendo como ponto de partida o conceito de obra aberta (ECO); revisitamos o contexto social e político, a concepção epistemológica de sociedade em torno de tipos ideais (WEBER); e os vínculos entre o vestir, a construção do sujeito tipificado e a fotografia documental. Neste sentido, busca-se interpretar de modo a não reduzir o trabalho de Sander a um livro de modas ou modos. Ao contrário, indicamos que esse olhar adensa a importância do trabalho do fotógrafo como referencial visual do período entre guerras.

Palavras-chave: Fotografia documental, retrato, vestimenta, identidade, pós-guerra.

1. Apresentação.

“Na fotografia não existem sombras que não se possam iluminar”
– August Sander.

Em a “Obra Aberta”, livro originalmente publicado em 1962, Umberto Eco trabalha uma série de ensaios tendo como tema a indeterminação das poéticas, tanto em literatura, como em artes plásticas e música. No momento da sua primeira publicação, a arte europeia assistia o fechamento de um ciclo iniciado com as vanguardas das décadas de 1920 e 1930, oferecendo como resultado à proliferação de obras de arte abertas com relação à forma, convidando o intérprete a participar ativamente na construção final do objeto artístico. Essa perspectiva, é sublinhada por Eco (1989) na introdução da segunda edição³ de modo bastante preciso. Destarte, emergem três perspectivas da interpretação, a saber:

- Toda obra de arte é aberta porque não comporta apenas uma interpretação;
- A "obra aberta" não é uma categoria crítica, mas um modelo teórico para tentar explicar a arte contemporânea;

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor/ Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Univ. Federal de Pernambuco, PPGCOM-UFPE. Contato: zeafonsojr@gmail.com

³ Publicada no Brasil pela primeira vez em 1989.

- Qualquer referencial teórico usado para analisar a arte contemporânea não revela suas características estéticas, mas apenas um modo de ser dela segundo seus próprios pressupostos.

Essa perspectiva mira os aspectos de intencionalidade presentes na constituição de uma obra que tem como premissa ser aberta na sua organização e apresentação formal. Mas sobretudo, que contempla a possibilidade de uma certa acumulação, seja por observações distintas, seja por ferramental epistemológico e cognitivo que permitam interpretações mais densas. Em *Limites da Interpretação*, de 1990, o foco de Eco continua ligado à questão da “abertura” interpretativa, porém deslocado:

Trinta anos atrás (...) eu me preocupava em definir uma espécie de oscilação ou de equilíbrio instável entre iniciativa do interprete e fidelidade à obra. No correr desses trinta anos, a balança pendeu excessivamente para o lado da iniciativa do intérprete. O problema agora não é fazê-la pender para o lado oposto e, sim, sublinhar uma vez mais a ineliminabilidade da oscilação. (ECO, 2004. P. XXII)

De certo modo, Eco atenta para a necessidade metodológica de lançar um olhar para os pressupostos, ou seja, os elementos de intencionalidade presentes do discurso articulatório da obra em questão.

Procurando alinhar com o corpus selecionado para análise deste texto, no caso o trabalho *Homens do Século XX*, do fotógrafo alemão August Sander, é pertinente observar que para além do sentido conceitual de obra aberta, há, ainda, segundo Eco, uma segunda ordem de obras que podem ser denominadas "abertas": aquelas que são determinadas quanto à forma, mas indeterminadas quanto ao conteúdo. Assim, poder-se-ia dizer que a abertura interpretativa reside em um efeito: a combinatória de signos que perfazem a estrutura da obra, que, evocando diversos repertórios, permitem ao intérprete fazer na fruição as mais diversas conjecturas. Destarte, a obra, mesmo que acabada em si, tem uma estrutura que pede constantemente ao intérprete a construção de sentido. A participação através de uma interpretação ativa, avança, portanto, ao menos potencialmente, o potencial de cada obra.

Em 1929, August Sander publica *Antlitz der zeit* (Rostos de uma Época). Trata-se, em certa medida, de uma versão mais compacta, do que seria *Menschen des 20. Jahrhundert* (Homens do Século XX). Esta primeira abordagem presente em *Rostos de uma Época*, consistia em uma seleção de 60 retratos organizados conforme classificação criada pelo próprio Sander.

Não estamos, portanto, aqui criando expectativas acerca de algum trabalho de Sander perdido por décadas, ou a algum volume encontrado em meio a algum lote de livros em um sebo obscuro. Nosso recorte é justamente olhar para o conjunto de fotografias de Homens do Século XX, observando um aspecto que, senão negligenciado, raramente é colocado como prioridade nas análises: a vestimenta dos sujeitos fotografados por Sander. Prosseguindo, o objetivo é perceber que com essa delimitação de um elemento periférico, os trajes dos retratados, podemos ampliar o feixe de sentidos contidos na obra clássica do fotógrafo alemão, operando ao mesmo tempo a escolha de um elemento que dialoga com a importância consolidada da obra, ampliando-a.

2. Sander e os pressupostos de uma construção visual em Homens do Século XX.

Lugon (2010. P: 70), trata da obra de Sander, Homens do Século XX, situando-a em meio dos contornos iniciais de uma fotografia documental. Ou seja, um trabalho que tem como linhas discursivas gerais:

- 1) ser um projeto autoral na maioria das vezes não encomendado; 2) privilegia um recorte temático geralmente relacionado à realidade social; 3) trata-se de uma abordagem direta da realidade por meio de uma técnica de reprodução mecânica do real, sem o emprego de artifícios; 4) o aspecto realista da obra derivado destes dois últimos pontos; e 5) seu aspecto estrutural, a saber, uma série de fotografias editadas e dispostas numa ordem sequencial elaborada por seu autor (ROSSI, 2009. P:10).

Ao percorrer críticas da época do lançamento do livro Rostos de uma Época, em 1929, temos, na figura do crítico Raoul Hausmann, a atribuição do trabalho de Sander como sendo uma “fotografia exata”, um desdobramento dentro da nova-objetividade alemã. Entre seus valores plásticos destacavam-se a luminosidade e a exatidão. Para além da fotografia em si, o estilo da nova objetividade propunha recuperar o valor dos cenários reais, sem manipulações ou interferências e criando um compromisso com a realidade e o rigor formal. De certo modo, era um movimento de reação contra um excesso de experimentações da arte de vanguarda e dos últimos suspiros da corrente pictorialista.

A nova objetividade ao seminar o embrião da fotografia documental, alinha duas ordens de procedimento simultâneos: tanto de ênfase e exatidão daquilo que representava visualmente, como obviamente pelo oposto, a redução das incertezas interpretativas a partir de um certo enunciado. Ou seja, a compreensão de um discurso orientado pela clareza das cenas. A exatidão, por seu turno, deriva e vincula-se à luminosidade no sentido de:

- evidenciar cada detalhe do objeto pelo controle absoluto da iluminação, de forma tal que as partes escuras devessem ser trabalhadas no sentido de

evidenciar o objeto [...] e de alcançar o máximo de detalhes que elas possam informar. (ROSSI, 2009. P: 72).

Esses dois pressupostos devem ser absorvidos como intencionalidades descritivas. Ou, ao menos, como padrões de intencionalidade, para citar Baxandall (2006. P:47). Ao passo que se advoga em favor uma fotografia “neutra”, “direta”, “objetiva”, ou “exata” a correspondência que alinha essa postura diante do que será fotografado enumera uma série de questões, nem todas com respostas; uma série de escolhas e opções, nem todas evitando perdas ou ambiguidades no processo criativo; um conjunto de técnicas é éticas, nem todas neutras, para atingir um objetivo.

Da mesma forma, o fotógrafo, ao eleger um recorte espaço temporal para tentar traduzir o todo, usa os recursos técnicos como suporte de narrativa e os elementos da linguagem fotográfica como instrumentos enunciativos do seu modo de pensar. Na somatória da narrativa com a enunciação, ele também cria um discurso. E nele manifesta implícita e explicitamente sua intencionalidade de comunicar. (BONI, 2000. P:51).

No que toca à dimensão do controle sobre o enunciado visual da fotografia, há uma parcela de “qualidade intencional” (BAXANDALL, 2006. P:47) combinável ao modo de estabelecer uma relação do autor, seus contextos e objetivos, sejam estes de ordem voluntária ou involuntária, com sua conseqüente recepção. Esta, por sua vez, contempla a dimensão do acaso, do imprevisto, da derivação e sobretudo, da reinterpretação do enunciado. Assim, pode lograr novos e não planejados sentidos presentes na dimensão do controle, conforme assinala Eco, no início deste texto.

Assumindo Homens do Século XX, como uma construção visual da realidade da Alemanha no período entre-guerras, há de se perceber tanto o feixe de intenções dado por Sander a sua obra, como os cenários mais amplos, vivificados nas artes, na sociedade e cultura do seu tempo. A ressalva historiográfica a ser feita é que não deve se atribuir o trabalho de Sander, ou ao menos o seu estilo de “fotografia exata” ou “documental” a uma datação ligada a exposição de 1927, no Kunstverein de Colônia, nomeada *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Homens do Século XX); nem ao lançamento do livro *Antlitz der zeit* (Rostos de uma época) em 1929. Precisamente, o que à época emerge como singularidade é menos a obra do que a sua visibilidade pública. Quando o projeto de Sander adquire relevância, o conjunto de fotografias já estava sendo produzido a pelo menos uma década, durante a primeira guerra mundial. (LUGON, 2010. P:70). No texto da exposição de 1927, escrito pelo próprio Sander:

Sou fotógrafo a 30 anos e eu tenho dedicado a minha vida a sério; eu percorri bons e maus caminhos e já conheci o erro. A exposição no *Kunstverein* em Colônia é o resultado de minha pesquisa e espero estar no caminho certo. Eu nada odeio mais do que fotografias açucaradas, cheias de floreios, poses e afetações. [...] Nada parecia mais apropriado do que dar através da fotografia e absoluta fidelidade à natureza, um retrato do nosso tempo. Permitam-me, portanto, dizer honradamente a verdade sobre o nosso tempo e os seres humanos⁴. (SANDER, (1927), 1996) (Tradução do autor).

Ou seja, o Sander de 51 anos em 1927 (nasceu em 17 de novembro de 1876 em Herdorf an der Heller), de certo modo levou 30 anos trabalhando com fotografia, para ficar notório em uma exposição! Brincadeiras à parte, o retratista profissional do começo do século, mergulhado nas influências do pictorialismo, reformulou seu modo de engenho visual a partir de 1910, quando deixa Linz e regressa a Colônia encontrando um escasso mercado de fotografia no âmbito urbano. Destarte, empreende uma busca de novas formas de entrada de recursos oferecendo seu trabalho as famílias de camponeses de Westerwald. Neste deslocamento de lugar, o estilo também se modifica. Sander progressivamente vai deixando de lado materiais (gomas bicromadas) e procedimentos (desfoques, simulação do natural doméstico burguês) ligados ao conjunto formal do pictorialismo, em prol de um estilo de retrato mais rígido, frontal, posado, realizado em exteriores e com elementos presentes na imagem que vinculam o sujeito à sua prática e entorno.

Não há contudo, registros palpáveis de quando Sander começa a empreender de modo sistemático o seu projeto colossal: o de elaborar um retrato da sociedade a partir do registro e agrupamento de figuras características de todas as classes sociais e ofícios. Se estivéssemos tratando de biologia, seria, nada menos que uma catalogação da espécie. Na virada das décadas de 1910 a 1920, todavia, essa dimensão enciclopédica do projeto ganha contornos mais precisos. Em parte, pelo aumento de volume de fotografias tomadas por Sander neste período e também por uma uniformização na composição dos retratos, percebível por um posicionamento de câmera, distancia do sujeito, eixo de tomada, iluminação, etc. Em outras palavras, um método. Este leque de intencionalidades, reforçado pelo exaustivo registro dos tipos fotografados por Sander, corrobora inclusive para a delimitação de uma das características do fotodocumentarismo moderno: a sequência. Essa

⁴ (texto da edição francesa) Je suis photographe depuis trente ans et j'ai très sérieusement consacré ma vie; j'ai parcouru de bons et de mauvais chemins et j'ai connu l'erreur. L'exposition au Kunstverein de Cologne est le résultat de mes recherches et j'espère être sur la bonne voie. Je ne hais rien tant que les photographies édulcorées, remplies de minauderies, de poses et d'afféteries. Rien ne m'a paru plus approprié que de donner, par la photographie et dans la fidélité absolue à la nature, un tableau de notre temps. Laissez-moi donc dire honorablement la vérité sur notre temps et ses êtres humains.

característica opera tanto como modo de criar uma narrativa, estimulando uma interdependência e complementação entre as imagens; como a de oferecer um panorama de diversificação, de catálogo sobre algo.

3. Do fotografar ao vestir. Elementos da catalogação de tipos.

Sander produziu o seu mais notório trabalho durante um tempo histórico e social permeado pelas correntes positivistas ou pós-positivistas da sociologia alemã. Não obstante, o discurso sociológico daquela época trouxe à tona a perspectiva de enquadramento normativo, sistematização e tipificação social. É Max Weber, também alemão e contemporâneo a Sander que cria o conceito de *Idealtyp*. O tipo ideal weberiano consiste na elaboração de um tipo puro, onde a concepção é ter um instrumento de análise para o enquadramento sociológico do contexto com o objetivo de criar tipologias, sem tom avaliativo, de modo a incorporar um recurso analítico conceitual, como o que é religião, burocracia, economia, capitalismo, dentre outros. O tipo ideal não é a correspondência à realidade, mas uma ferramenta de compreensão, estabelecido de forma racional, porém com base nas escolhas pessoais anteriores de quem analisa. É, portanto, um processo conceitual indutivo, do particular ao geral, que dá "ênfase na caracterização sistemática dos padrões individuais concretos (característica das ciências humanas) e se opõe a conceituação típico-ideal à conceituação generalizadora, tal como esta é conhecida nas ciências naturais" (WEBER, 1982. p: 87).

Não se pode garantir se Sander foi um leitor de Weber, mas todavia, o *zeitgeist* (espírito do tempo) da sociedade alemã da época permeia a proposição descritiva e classificatória presente tanto na conceituação sociológico-científica de Weber como na discursividade visual da fotografia de Sander. Ambos, cada uma ao seu modo, olham por janelas diferentes de uma mesma paisagem. Talvez, com um objetivo comum: a intencionalidade em construir delimitações por onde e como pode-se extrair não um retrato da sociedade alemã, mas uma possível interpretação social ou visual.

Sander explica como, através de uma fotografia “clara”, “pura”, absoluta”, pretende realizar um “corte” da sociedade da época, agrupando seus retratos em uma série de portfólios organizados segundo as diversas categorias sociais e profissionais. [...] a descrição social do entorno desta sociedade “desde o campo até a metrópolis mais moderna” [...] Por uma parte, acumula fotografias, por outra parte, escreve, na perspectiva de uma apresentação classificada, grandes listas ordenadas em grupos e subdivisões, como faria um arquivista (LUGON, 2010, p: 74) (Tradução do Autor).

O que Homens do Século XX, para além do texto, coloca como a possibilidade de entendimento dessa estratificação social tendo como premissa de partida a descrição visual? Ressalvando de antemão que o trabalho de Sander não se propunha como científico⁵, é possível extrair através de uma leitura indutiva, derivações mais gerais sobre o extrato social retratado da época. Senão tipo ideal, tipo idealizado. Walter Benjamin escreve sobre essa tensão presente em Sander, em pequena história da fotografia:

Não foi como erudito aconselhado pelos teóricos da raça ou pesquisadores sociais que o autor realizou sua enorme tarefa, mas nas palavras do editor; “como resultado de observação imediata”. É na verdade uma observação não preconceituosa, franca e ao mesmo tempo delicada, muito no espírito do comentário de Goethe: “Há uma delicada forma de empírico, que se identifica tão intimamente com seu objeto que assim se torna teoria”. Segundo isso, é bastante adequado um observador como Döblin iluminar exatamente os aspectos científicos deste ponto e ressaltar: “Exatamente como há uma anatomia comparativa que nos capacita a entendermos a natureza e história dos órgãos, aqui o fotógrafo produziu uma fotografia comparativa, obtendo um ponto de vista científico que o coloca para além de mero fotógrafo de detalhe”. [...] A obra de Sander é mais do que um livro, é um atlas de instrução (BENJAMIN, 2008. P:46).

No “atlas de instrução⁶” apontado por Benjamin, reside justamente uma das derivações de abertura da obra de Sander, mesmo na sua época. É uma Alemanha consolidando o processo de unificação, vivendo entre guerras, e com profundas alterações se plasmando nas relações sociais. Ao seu turno, John Berger (2003. p: 37), estabelece esse vínculo, quando vê o descompasso na fotografia de três jovens camponeses. A dessemelhança habita entre o traje dos jovens camponeses e seus corpos. O que eles vestem é sobretudo um conflito entre a realidade do campo e o estranhamento em vestir paletós.

O terno, originalmente, foi concebido como traje profissional da classe dominante no último terço do século XIX. Quase anônimo, como um uniforme, foi o primeiro traje da classe dominante a idealizar o poder puramente sedentário. O poder do administrador e da mesa de reuniões. (BERGER, 2003, p.41).

⁵ Algo que aliás já tinha se operacionalizado na fotografia através das fichas policiais e de manicômios na França do século XIX, permeadas pelo racismo “científico” de Gobineau e Lombroso.

⁶ Vale explorar aqui a escolha de Benjamin pelo termo Atlas, ao invés de mapa. Essa é justamente a função de conhecimento proposta por um Atlas. Ao invés de uma mapa, que reproduz e descreve determinada região segundo uma ordem de escalas única e definida para cada lâmina, o Atlas atribui diversas leituras, segundo chaves e critérios diferentes a respeito de uma mesma delimitação de superfície, território ou região. O Atlas, por seu turno, propõe uma múltipla significação do mesmo referencial, segundo ordens de abordagens múltiplas. Não à toa, ao alinhar essa imagem ao trabalho de Sander, Benjamin alude precisamente ao caráter de abertura que a obra traz em si.



Três Jovens Agricultores em roupas de domingo. 1914. ©⁷

É o traje como elemento agenciador que nos permite, nos processos de mediação, perceber se determinada pessoa é um militar, um médico ou pai-de-santo. Ao passo que colabora para a percepção intencional desses tipos sociais, assume na sua base de elemento visual, a operação de intencionalidade que vincula o sujeito, o lugar, e sua atividade dentro do recorte social.

Prosseguindo, o traje nos retratos de Sander se insere na sua descrição visual como pertencimento a uma cadeia de relações sociais. O tipo social configurado em homens do Século XX é possível dentro de um conjunto de relações condicionado por valores essencialistas e normativos quanto as funções que essa ou aquela pessoa ocupa dentro de um tipo ideal. Nada de sujeito com identidade múltiplas, móveis, ou fluída. O Recorte de Sander é intencional, a composição é rigorosa e padronizada. O critério do catálogo tem como corte as profissões e ocupações como identificação do tipo no coletivo, sublinhando suas características formais. É, portanto, um processo de comunicação, dentro de outro processo, a documentação, por sua vez, dentro de outro processo, a etnografia.

Em outras palavras, podemos afirmar que as possibilidades interpretativas do trabalho de Sander, são atravessadas, mas nem sempre percebidas ou aprofundadas de modo claro, através das vestimentas que os seus tipos sociais usam e que são organizadas diante da câmera. Eco, categoriza:

“O vestuário é comunicação. É claro que a roupa serve principalmente para nos cobrirmos com ela. Mas basta fazer uma autoanálise honesta, mesmo breve, para verificarmos que, no nosso vestuário, o que serve realmente para cobrir (para proteger do calor ou frio, para ocultar a nudez

⁷ © todas as fotos: autoria de August Sander.

que a opinião pública considera vergonhosa, não supera os cinquenta por cento do conjunto (ECO. 1982, P:07).

Se há um objetivo arquivista no trabalho de Sander, este aspecto é nitidamente alinhado a uma redução da incerteza, característica de uma prática ortodoxa do discurso documental. É incorreto e precipitado, porém, classifica-lo como um discurso visual orientado à finalidades herméticas. Na contraparte deste raciocínio, a própria polissemia da imagem entrega outra parcela que escapa a este controle, que pode ser compreendida também como um conjunto do vestir social da Alemanha daquele período. Sendo claro: não existe um livro perdido de Sander, à guisa de provocação do título deste artigo. O que há, é a capacidade de derivação de uma obra matriz, com novos eixos interpretativos. O livro de Sander também é um livro sobre o vestir. É um livro de moda. É possível que isso possa soar como provocação. Mas isso não reduz a importância de *Homens do Século XX* na história da fotografia. É exatamente o contrário.

Trata-se de apontar para a amplificação das frentes com as quais a descrição documental de Sander passa a dialogar. Isso amplia a incorporação de sua intencionalidade em relação à obra. De certo modo, Sander nos mostra através dos seus tipos um caminho mais nítido para a identificação, do que para a identidade. Obviamente, mais de oitenta anos após a publicação de *Rostos de uma Época* (o projeto “piloto” de *Homens do Século XX*), o conjunto de acepções sobre a construção da identidade se adensaram. A identidade, conforme a entendemos hoje, não é estática, mas essa percepção nem sempre foi assim. Mesmo uma perspectiva que supere a normatividade essencialista acerca dos tipos presentes no trabalho de Sander (como pertencimentos exclusivos a campos profissionais, funções sociais, gêneros) as parcelas que derivam do seu discurso visual podem, ainda, suscitar debates iluminados por outra ordem de temas, como, por exemplo, nacionalidade, língua, etc. Talvez por essa possibilidade de abertura interpretativa, o trabalho de Sander sofreu perseguições do então emergente regime nazista, sendo seu livro inclusive queimado em praça pública. A questão desse choque não eram as pessoas, os empregos ou funções sociais ali fotografados, mas a abordagem e a possibilidade de entendimento múltiplo e, sobretudo, o não alinhamento da intencionalidade projetada por Sander com o ideal nacional-socialista de raça pura, superior e perfeita.

Podemos postular que um dos aspectos da abertura interpretativa contida em *Homens do Século XX*, coincide com o aspecto que a própria noção de identidade modifica-se ao sabor do tempo, o que reforça o argumento do não esgotamento do tema. A título de exemplo, no iluminismo, acreditava-se na identidade imutável, no sujeito contínuo

e idêntico; posteriormente, na modernidade, esse projeto constituía-se no entorno da sociedade burguesa, logo, com viés sociológico; hoje, as identidades se dão num fluxo contínuo, são inacabadas, contraditórias, acumulativas e abertas (HALL, 2006).

Portanto, podemos perceber o aspecto das vestimentas como um desses traços identitários? Sim e não, simultaneamente. Primeiro, sim. Pelo fato em que muitas das fotos de Sander a identificação do eixo sujeito-papel social se dá pela vestimenta. O confeitoiro, o pedreiro, os operadores de gás. Segundo, não. Pelo fato que há também os desajustes entre forma do vestir e o trabalho dos retratados. De certo modo, esse é um aspecto tão ou mais interessante que o primeiro. Sendo o seu trabalho um quadro de intencionalidades visuais, deliberado e dirigido, ele exprime de certa forma uma tensão existente entre a normatividade de ser algo e vestir-se de acordo e; simultaneamente, projetar os desajustes em determinado lugar social com um modo de vestir não condizente. Em outras palavras, Homens do Século XX, incorpora nas imagens o vestir daquele tempo, mas também os desconfortos presentes entre os sujeitos sociais e os desencaixes. A roupa, em alguns casos, mais deforma do que veste, e justamente, sublinha esse descompasso, como no caso da supramencionada imagem dos três camponeses.

Destarte, os códigos ativados no trabalho de Sander respondem a essas duas ordens do vestir: identificar através do vestuário a função a partir de que a roupa “serve para algo”, em um alinhamento ergonômico (roupas com mais movimento e flexibilidade para um pedreiro, ou à prova de fogo para os operadores de gás, etc.). Mas também para dizer sobre algo não mais ligado a uma função, e sim a um ato de “comunicar sobre algo” (um kipá, para um sacerdote judaico e uma mitra, para um bispo católico, estão longe de ter como função proteger do clima) (ECO, 1982, p:13-14).

4. Em modo de conclusão.

Em 1989, outro alemão, desta vez o cineasta Wim Wenders, realizou um documentário acerca do estilista japonês Yoshi Yamamoto: *Notebook of cities en clothes*⁸. No filme, Wenders propõe uma discurso que triangula entre o papel da imagem em produzir sentido, o campo da moda, e o vestir, com a própria noção de identidade. Na abertura do documentário o diretor narra o seguinte texto:

⁸ Titulado no Brasil como: A identidade de nós mesmos.

Você mora onde você mora, trabalha no que você trabalha, fala o que você fala, come o que você come. Você usa roupas que quer usá-las, olha para as que fazem com que pareça. Você vive como você pode, se você é quem você é.

"Identidade"... de uma pessoa, de uma coisa, de um lugar. "Identidade". A própria palavra me dá calafrios. Parece acalmar, dar conforto, satisfação. O que é identidade? Saber onde você pertence? Conhecendo o seu próprio valor? Saber quem você é? Como a identidade é reconhecida?

Nós criamos uma imagem de nós mesmos, tentamos parecer com essa imagem. É isso que chamamos de identidade? Há concordância entre a imagem que nos propusemos e nós mesmos? Quem é esse "nós"?

Vivemos em cidades, vilas, vivemos em nós ... o tempo passa. Passamos de uma cidade para outra, de um país para outro. Mudamos de língua, mudamos costumes, mudamos de pontos de vista, mudamos de roupa, mudamos tudo. Tudo muda. E rápido. (WENDERS, 1989)

É interessante perceber que algumas das possíveis interpretações que se debruçam sobre a obra de Sander estão embutidos no texto de Wenders. O vestir se vincula ao parecer ser algo, ao passo que interopera com outros códigos, numa impermanência de quem busca as próprias conexões entre o pertencimento ao coletivo através da identidade. Certamente se percebe isso em um jogo difuso, de múltiplas chaves sendo acionadas contemporaneamente. Justamente por isso, em um momento em que o mundo ocidental dos anos 1920-1930 estava no movimento de uma visão mais essencialista e normativa da identidade, a relação entre vestuário, sujeito e atividade fosse mais unívoca e menos derivante.

Nesse sentido, Sander foge dos hábitos expressionistas buscando a rigorosa objetividade documental. Procura entender o real como ele é, e não por um prisma distorcido. Propõe regras rígidas. Justamente por isso, as profissões liberais burguesas, nem atreladas a mão de obra braça, nem a posse do grande capital, são acomodadas em quadros e poses sedentárias. São evitados: a cor (já disponível naquele tempo, pelos autocromos); os efeitos de primeiro plano e jogos com o plano de fundo; o desfoque; jogos de reflexo e efeitos artísticos; enquadramentos descentralizados; pormenorização de detalhes; composições abstratas e pitorescas; a distancia focal curta que distorce a perspectiva; e o enquadramento inclinado. O sujeito deve ser enquadrado e iluminado uniformemente, sem sombras frontais, a posição da câmera deve ser centralizada na vertical e horizontal para evitar distorções. Enfim, se afasta de tudo que se aluda a fotografia subjetiva. Em outras palavras, do caminho que vai da identificação a formação da identidade sobre algo, o código tem que ser econômico, quase minimalista, negando toda possível variação de interpretação. Todavia, continua sendo uma construção intencionalizada.

Em um outro momento de *Notebook of clothes and cities*, temos o estilista Yoshi Yamamoto, folheando uma das suas referências visuais: *Homens do Século XX*, de August Sander. De maneira intuitiva e precisa, Yamamoto sublinha o caráter que para ele constitui a linha de força do trabalho de Sander: a relação entre os rostos, o vestir, e a identidade entre os sujeitos e suas consoantes atividades.



Mestre Estofador, 1929. ©



Mestre Pedreiro, 1926. ©



Mestre Confeiteiro, 1928. ©

Sou especialmente curioso sobre seus rostos, suas carreiras, suas vidas, seus negócios. Eles têm os rostos exatos para suas ocupações, eu acho. Então eu admiro seus rostos. E as roupas. Por exemplo, quando eu vejo as pessoas nas ruas, na cidade moderna, muitas vezes não se consegue perceber que profissão elas tem e todos têm a mesma aparência para mim.



Fotógrafo, 1925. ©



Soldado, 1940. ©



Deputado democrata, 1926. ©

Mas nesta época as pessoas se olhavam de acordo com a sua profissão e desde a sua formação. Assim essas fotos eram como um cartão de apresentação. Quer dizer, os seus rostos eram o cartão de apresentação. Quando eu olho para essas caras ... e também as suas roupas. Sim. suas roupas representam claramente o seu trabalho e sua vida.



Mestre Sapateiro, 1925. ©

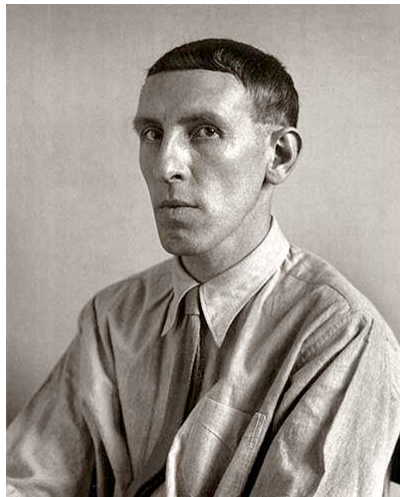


Tabelião, 1924. ©



Lustrador, 1930. ©

Primeiro, olho para os seus rostos e roupas e imagino suas profissões. Depois de ver isso eu contrasto com o que eu imaginei. Às vezes, é certo, às vezes eu estou errado. Mas ainda é muito divertido de se pensar.



Pintor, 1924. ©

Eu adoro isto. Eu adoro como as dobras de sua camisa são ordenadas e o material é muito bonito (YAMAMOTO in: WENDERS, 1989).

No registro possível da aparência que a fotografia permite, Sander certamente não centraliza seu trabalho para o modo de vestir. Como também não o faz para a descrição específica deste ou daquele indivíduo. A sua busca é arquetípica. Essa interpretação é possível, contudo a partir da tomada da importância que o vestir ocupa precisamente na definição do papel social, ou tipo, que os retratados constroem a partir das suas imagens.

Retomando as Perspectivas de Eco indicadas no início deste texto, podemos olhar para Homens do Século XX, também como um livro aberto, e que, entre outras coisas, pode ter sua compreensão ampliada através do papel social que o vestir troca com a

construção dos tipos catalogados. A chave para isso seja talvez perceber que Sander aciona duas linguagens ao mesmo tempo: a linguagem da fotografia documental e a da normatividade identitária do seu tempo.

Tentamos perceber sua obra não através de categorias críticas dadas *à priori*, torturando as imagens para que elas digam algo segundo um conjunto de matrizes. Mas como um modelo que absorve as tensões, teorias e relações do seu tempo, o que contribui, no nosso entendimento, tanto para um aprofundamento sobre a fotografia de Sander, como para tentar explicar as relações múltiplas e em aberto presentes em outros trabalhos clássicos ou contemporâneos da fotografia. Isso também não significa esvaziar as características estéticas da obra de Sander a partir de outro marco teórico. Mas entender que nos próprios pressupostos das suas fotografias, continuam existindo sombras que podem ser iluminadas.

5. Referências.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Pequena História da fotografia: In: _____. **Sobre la fotografia**. Valencia: Pre-Textos, 2008.

BERGER, John. “O traje e a fotografia”. In: _____. **Sobre o olhar**. Coleção Fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. 1v. 306p. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes. 2000.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. 2ª ed. São Paulo Perspectiva, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

ROSSI, Paulo José. **August Sander e Homens do século XX: a realidade construída**. 1v. 169p. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. 2009.

SANDER, August. **August Sander: En photographie, il n'existe pas d'ombres que l'on ne puisse éclairier!** Une exposition des archives August Sander. Catálogo. Paris: Centre National de la Photographie, 1995.

WEBER, Max in: COHN, Gabriel (Og.) **Max Weber. Ensaios de Sociologia**. Tradução de Amélia Cohn e Gabriel Cohn. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1982.

WENDERS, Wim. **Notebook of cities and clothes (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)**. Filme documentário. 79min. Paris-Berlim: Centre Pompidou, Centre de Creation Industrielle, Road Movies Filmproduktion, 1989.