



A fotografia industrial de Hans Günter Flieg e a representação da modernidade brasileira

***La fotografía industrial de Hans Günter Flieg y
la representación de la modernidad brasileña***

***Hans Günter Flieg's industrial photography
and the representation of Brazilian modernity***

Marco Aurelio Fiocchi

*Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens
Culturais da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas (FGV
CPDOC). maufiocchi@gmail.com*

Resumo

Entre 1950 e 1960, o fotógrafo Hans Günter Flieg produziu ensaios fotográficos para a publicidade e comunicação corporativa de indústrias paulistas. Essas imagens foram apropriadas pelo circuito artístico e, na atualidade, circulam em exposições, catálogos e integram acervos de instituições culturais. Neste artigo, verificamos os sentidos produzidos pela crítica artística à sua obra.

Palavras-chave: Fotografia. Industrialização. Modernidade. Publicidade. Arte.

Resumen

Entre 1950 y 1960, el fotógrafo Hans Günter Flieg produjo ensayos fotográficos para publicidad y comunicación corporativa para industrias de São Paulo. Estas imágenes fueron apropiadas por el circuito artístico y actualmente circulan en exposiciones, catálogos y forman parte de las colecciones de instituciones culturales. En este artículo verificamos los significados que produce la crítica artística a su obra.

Palabras clave: Fotografía. Industrialización. Modernidad. Publicidad. Arte.

Abstract

Between 1950 and 1960, photographer Hans Günter Flieg produced photographic essays for advertising and corporate communication for industries in São Paulo. These images were appropriated by the artistic circuit and currently circulate in exhibitions, catalogs and are part of the collections of cultural institutions. In this article, we verify the meanings produced by artistic criticism of his work.

Keywords: Photography. Industrialization. Modernity. Advertising. Art.

INTRODUÇÃO

Em 1961, o fotógrafo alemão naturalizado brasileiro Hans Günter Flieg (1923) registrou a construção de uma central elétrica na cidade de Osasco (SP) pela companhia suíça Indústria Elétrica Brown Boveri, presente no Brasil desde 1954 e para a qual ele fotografou autonomamente por 17 anos, entre 1956 e 1973. Uma das imagens da construção da central elétrica, tomada de cima e em ambiente externo, mostra duas grandes estruturas circulares, semelhantes a dínamos, sendo montadas por funcionários da empresa. No interior da estrutura que se situa na parte inferior da fotografia, dois homens conferem o diâmetro de uma das bordas da circunferência até o centro, onde se encontra uma peça metálica similar a um totem. Um terceiro, mãos na cintura, observa o procedimento. Na parte superior da imagem, outros dois instalam, na segunda estrutura circular, uma chapa metálica, o que denota que essa grande peça ainda está em montagem.

De seu ponto de vista, o homem que observa a medição da circunferência interna da peça circular da parte inferior da imagem tem controle também sobre a ação dos dois que instalam a chapa metálica na outra estrutura, na parte superior da imagem. Sua posição, perpendicular aos dois grupos e quase no extracampo da imagem, leva a crer que se trata de um funcionário que ocupa uma posição superior em relação

aos demais. Por só observar o trabalho, ele bem pode ser caracterizado como um supervisor, função frequente no organograma de empresas. Segundo o crítico de arte Lorenzo Mammì (2013), em ensaio em que faz uma leitura do conteúdo simbólico dessa imagem, esse personagem seria um prolongamento do olhar do fotógrafo e, por extensão, do olhar do espectador da fotografia.

Flieg atuou profissionalmente no campo da fotografia aplicada à publicidade, documentação industrial, artes e arquitetura, da metade da década de 1940 – poucos anos depois de ter emigrado para o Brasil em decorrência da Segunda Guerra Mundial e da perseguição aos judeus pelo nazismo – até o final dos anos 1980. Nesse período, produziu cerca de 60 mil imagens, segundo um dos pesquisadores de sua obra, o jornalista e crítico de fotografia Moracy Oliveira (2014). Estas compreendem o registro de produtos, construções, obras de arte, patrimônio histórico, natureza. Também atuou na cobertura de eventos comemorativos e artísticos e registrou as transformações urbanas decorrentes do crescimento, verticalização e consequente processo de metropolização da capital paulista.¹

Em ensaios fotográficos para fins corporativos, encomendados por agências publicitárias ou diretamente pelas indústrias, o fotógrafo registrava as instalações industriais, o maquinário, a atividade laboral e as etapas de transformação da matéria-prima em bens de consumo. Suas fotografias industriais foram comissionadas por empresas de diferentes setores (alimentício, mobiliário, engenharia, vestuário, calçados, automotivo, decoração, máquinas de escrever e de calcular, equipamentos de precisão). Entre os clientes de maior porte figuraram corporações como a citada Brown Boveri, Pirelli, Rhodia, Olivetti, Villares, Mercedes-Benz e Companhia Brasileira de Alumínio, a maioria situada em São Paulo e na região metropolitana. Sua produção nesse gênero compreende ainda a implantação de grandes obras de engenharia como as hidrelétricas e termelétricas. Desde o início esta criação teve a marca do trabalho artístico, em decorrência das

¹ A representação fotográfica de Hans Günter Flieg e a produção de sentidos acerca da industrialização brasileira na metade do século XX, temas abordados neste artigo, foram objeto de nossa dissertação de mestrado, defendida no Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FIOCHI, 2020).

escolhas técnicas do fotógrafo e de seu repertório cultural e estético. Sua obra, portanto, atendia às demandas comerciais com registros que não prescindiam de uma concepção autoral e criativa.

A foto da construção da central elétrica da Brown Boveri apresenta um aspecto importante das fotografias industriais do autor: esse conjunto fotográfico é pródigo em revelar potentes componentes simbólicos das relações de trabalho, entre eles a hierarquia funcional – obviamente dentro do contexto de seu tempo de produção, meados do século XX, em que a organização do trabalho apresentava feições não tão nuançadas como na atualidade e as relações de comando e subordinação se davam de forma mais direta.

Na representação² do cotidiano fabril, o fotógrafo tomou as distinções entre as funções exercidas pelos empregados como um dos elementos recorrentes. De acordo com as historiadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2012), as recorrências temáticas e de composição em uma série de documentos visuais conformam padrões que podem ser entendidos como construções de sentido bem-sucedidas e vinculadas às práticas sociais. Na foto que analisamos, por exemplo, vemos representada em dois níveis a hierarquia nas relações de trabalho: o primeiro grupo, posicionado no interior da estrutura circular da parte inferior da imagem, é formado pelo supervisor e outros dois funcionários. Eles encenam a realização de uma atividade que exige maior precisão e domínio técnico. Dado o interesse e a proximidade com que o supervisor os observa, esses empregados provavelmente estariam situados numa escala mais elevada da hierarquia funcional. Seriam, portanto, funcionários especializados, representantes de profissões como a de engenheiro. O segundo grupo, formado pelos dois funcionários que instalam a chapa metálica no exterior da estrutura da parte superior da imagem, desempenha uma atividade de menor complexidade, que envolveria mais a destreza e a habilidade manual do que o cálculo preciso da área

² Adotamos a concepção de representação plasmada por Stuart Hall (2016) para investigar os processos de construção social da realidade. Para o autor, a fotografia é um sistema representacional que possibilita a produção e o compartilhamento de sentidos que não são fixos e estão sempre sujeitos aos condicionantes históricos e às mudanças de um contexto cultural para outro.

de uma peça industrial. Eles se situariam assim numa posição hierarquicamente inferior, porém, da mesma forma que o primeiro grupo, também são subordinados ao supervisor, que os acompanha a distância.

No entanto, há ainda um outro personagem nessa composição, posicionado na extremidade superior direita, portanto numa área menos nobre do retângulo fotográfico. Trata-se de um homem portando um chapéu de palha, que bate o martelo sobre um tijolo. Ao seu lado, elementos cênicos como sacos de pedras e vergalhões se colocam na borda da imagem. É inquietante a presença, num registro que se destina a representar a modernidade dos sistemas elétricos, de um personagem que porta esse tipo de vestimenta e tem como principal dispositivo de trabalho um martelo, ou seja, uma ferramenta pré-industrial. Vejamos o que diz Mammì (2013) a respeito dele:

Apesar da roupa impecável, o chapéu denuncia, nesta última figura, o homem que trabalha ao ar livre, descendente direto do lavrador. Recém-saído da condição rural, dono de um artesanato ainda pré-industrial (o martelo, o tijolo), ele representa o degrau mais baixo de uma escala ascendente: os jovens operários em formação, os funcionários já especializados, o supervisor que coordena e, implicitamente, nós, que contemplamos a imagem do alto. Mas a hierarquia não comporta exclusão: o artesanato pré-industrial é incorporado, aparentemente sem conflito, na complexidade das novas técnicas construtivas. (MAMMÌ, 2013, p. 36)

O personagem é, portanto, na visão deste autor, originário do campo. O êxodo rural é uma das marcas da realidade brasileira do período. Ao longo da década de 1950, 8 milhões de agricultores migraram para as cidades, em busca de melhores condições de vida. Outros 14 milhões fizeram esse movimento nos anos 1960 e, nos anos 1970, mais 17 milhões, totalizando 39 milhões de pessoas, de acordo com os historiadores João Emanuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais (1998). É essa massa, sem formação ou habilidade para atuar na indústria, que, em grande parte, se tornou a mão de obra operária.

Com seus personagens organizados hierarquicamente, a foto da central elétrica criada por Flieg representa essas duas realidades do universo do trabalho no período do “salto industrial” do governo Juscelino Kubitschek (1956-1960)³ – os profissionais especializados e o migrante com baixo nível de qualificação. A camada de trabalhadores especializados ampliou-se com a instalação das indústrias automobilística, petrolífera, química, elétrica, eletrônica, siderúrgica, farmacêutica, algumas delas de capital estrangeiro, que se instalaram no país nesse período. Ao passo que o migrante rural adentrou o mercado de trabalho urbano atuando na construção civil, no caso dos homens, e nos serviços domésticos, para as mulheres, ocupações pesadas, braçais e de baixa remuneração. Nas indústrias, assumiram os postos de base, como vigias, ajudantes de serviços gerais, limpeza, carregadores das cargas transportadas em veículos utilitários. (MELLO; NOVAIS, 1998)

O chapéu de palha e o martelo do trabalhador recém-emigrado do campo são os elementos que nos levam de um interesse menos engajado com essa imagem para uma dimensão mais aprofundada de entendimento de seus sentidos. Eles nos fazem pensar que a modernidade⁴ engloba a simultaneidade de tempos, o arcaico e o moderno, o atrasado e o avançado, mas que também se configura como um processo de seleção. Contrariamente a Mammì (2013), pensamos que o homem de chapéu de palha e martelo na mão nem se configura como elemento da hierarquia funcional. A posição desse personagem, estrategicamente na área periférica da imagem, o coloca apartado do olhar e da atenção do supervisor, como se estivesse excluído dessa relação de subordinação e, por extensão, distanciado do processo modernizador, já que sua atuação e saber seriam da ordem do natural, não decorrentes de um processo formal de aprendizagem.

³ O período entre o fim da Segunda Guerra Mundial e da ditadura do Estado Novo e o início da ditadura militar marca um intervalo democrático na história brasileira, no qual a ampliação e a modernização do parque industrial foram incentivadas pelo Estado, inicialmente por Getúlio Vargas, com a implantação de indústrias de base, e, posteriormente, por Juscelino Kubitschek, que, com o Plano de Metas, criou os mecanismos para a instalação das multinacionais no país.

⁴ Adotamos a conceituação de modernidade elaborada pelo antropólogo britânico Jonathan Spencer (2005). Para este autor, entre outras características, a modernidade é um sinônimo ampliado de capitalismo ou industrialização.

Na concorrência pelos melhores postos na hierarquia funcional, que nada mais é do que a luta por ascensão social e ampliação da capacidade de consumo, como observam Mello e Novais (1998), esse migrante do campo estaria numa posição ainda mais inferior do que a dos personagens que assentam a chapa metálica na estrutura circular da parte superior da imagem, que Mammì (2013, p. 36) identifica como “em formação”, ou seja, aqueles que teriam oportunidade de se adequar ao progresso tecnológico do sistema produtivo industrial via aquisição de habilidades relacionadas ao trabalho, o que também ocasionaria a melhoria de sua condição de vida. Já o homem de chapéu de palha e martelo na mão provavelmente não encontrará um lugar de relevo nessa concertação moderna, pela impossibilidade de se enquadrar aos novos tempos.

SENTIDOS PRODUZIDOS PELO DISCURSO CRÍTICO

A leitura do conteúdo simbólico da cena da foto da central elétrica da Brown Boveri por Mammì (2013) é uma das análises presentes em ensaios de especialistas em fotografia, artes visuais, história da arte e história da fotografia publicados a partir dos anos 1980 em catálogos sobre a obra de Flieg. É nesse período, quando o fotógrafo já se aproximava do encerramento das atividades profissionais, em 1988, com quarenta anos de atuação, que sua obra foi gradativamente deixando de circular no circuito ligado à comunicação empresarial, em razão das mudanças no mercado publicitário, que agenciava esse trabalho, como o aumento da concorrência e a diminuição dos cachês (OLIVEIRA, 2014), e passou a circular com maior ênfase no circuito da arte institucionalizada.

A apropriação por esse circuito consolidou a fotografia de Flieg como artística e, com isso, esse conjunto passou a ter uma nova circulação social, diversa da finalidade comercial da publicidade, por meio de exposições individuais e coletivas e da incorporação de fotografias isoladas ou conjuntos de imagens por coleções como Pirelli-Masp (Museu de Arte de São Paulo), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP) e Instituto Itaú Cultural. Em 2006, com a aquisição do arquivo particular de

Flieg pelo acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles (IMS), esse conjunto de imagens ganhou uma dimensão pública, em razão de a instituição franquear o livre acesso à pesquisa.⁵ Ampliaram-se também as possibilidades de difusão, por meio de ações como a publicação de catálogos bilíngues, que apresentam as diferentes temáticas em que se divide a representação do autor. Nesses projetos editoriais, as fotografias industriais protagonizam grande parte da análise crítica.

De modo geral, a produção bibliográfica sobre a obra de Flieg aborda os vários temas, linguagens e séries desenvolvidos, destacando sua biografia e o desenvolvimento da trajetória. Essas publicações situam as referências e os diálogos da obra com a linguagem fotográfica moderna e com fotógrafos brasileiros, norte-americanos e europeus que o precederam ou são seus contemporâneos, além do conteúdo das representações e questões formais e técnicas, decorrentes do apurado conhecimento, pelo fotógrafo, de sua prática. Trata-se, portanto, de uma bibliografia, seja acadêmica, seja de referência ou de difusão, majoritariamente vinculada à história da fotografia. Frequentemente, porém, as imagens de Flieg são convocadas para subsidiar o desenvolvimento dos temas de publicações de outras áreas, como a cultura material, arquitetura, artes plásticas, design e publicidade.

A recorrência à hierarquia funcional, que conformaria um padrão visual em sua obra, por exemplo, é apontada em ensaios críticos de Mammi (2013), já citado, e do fotógrafo e crítico de fotografia alemão Helfried Strauss (2008). Ambos os autores comentam sobre a figura do “observador” ou do “homem de jaleco”, que supervisiona o trabalho que está sendo desenvolvido por outros. A vestimenta é o elemento de distinção social entre esse profissional e os demais, quase sempre trajados de macacões que, em alguns registros, deixam aparentes as marcas do trabalho desenvolvido, como manchas de graxa e poeira. Para reforçar a distinção e a hierarquia, a cor do jaleco é quase sempre branca e os homens que os vestem por vezes têm o olhar compenetrado em uma prancheta, o que denota que seu trabalho

⁵ Além da pesquisa presencial ao arquivo em sua sede no Rio de Janeiro, o IMS disponibiliza, na área de acervo do site oficial, uma amostra de cerca de 30 fotografias, dos mais de 25 mil registros de Flieg integrantes do banco de imagens digitais da instituição: <http://acervos.ims.com.br/#/search/Flieg>

não é manual, mas sim intelectual. Em alguns registros, os “homens de jaleco” têm o braço levantado e o dedo indicador apontando para determinada direção, numa clara encenação de que estão dando uma ordem ou orientação aos subordinados.

Flieg se concentrava em escritórios e nos grandes salões das indústrias para registrar as pessoas trabalhando. Com frequência, ele lançava mão do artifício de situações montadas, pequenas narrativas visuais em que os gestos e a posição dos operários eram bem demarcados. No entanto, o fato de serem previamente organizadas não faz com que as imagens percam a naturalidade. Esse expediente obedecia aos limites impostos pelo cliente, como observa, também em ensaio crítico, o curador de fotografia alemão Ludger Derenthal (2014): “Afim, o que importava era o sucesso comercial das fotografias, a possibilidade de aproveitá-las como publicidade e documentação”. (DERENTHAL, 2014, p. 23)

Ao representar a hierarquia funcional no trabalho fabril com a composição de cenas em que grupos sociais se distinguem por meio de elementos cênicos como vestimentas e gestuais, o fotógrafo conferia à representação um caráter dramático. Mesmo que não sejam seus temas, essas fotografias aludem à realidade social, à estratificação de classes e à distribuição desigual de recursos e oportunidades. Porém, a forma de abordagem dada pelo fotógrafo excluía das relações sociais o conflito de classes, provavelmente por esse não ser um viés de interesse do capital industrial, contratante do trabalho. A representação dos trabalhadores entre os que comandam e os que se subordinam é feita de forma pacífica, como um dado inerente à organização fabril. Todos ali assumem ordeiramente seu papel na construção simbólica de uma indústria brasileira que se moderniza.

Mammì (2013) nos alerta para o sentido histórico das imagens de documentação industrial do fotógrafo, ao relacioná-las com o período marcado pelo projeto de modernidade industrial brasileira dos anos 1950 e 1960:

Na época em que Flieg realizou essas imagens, a modernização já não era um processo heroico [...] e sim a oportunidade de uma vida mais confortável e racionalmente organizada. [...] Pontos fracos se tornavam [...] pontos de força: à falta histórica de estruturas produtivas e institucionais estabelecidas corresponderia uma grande inventividade e adaptabilidade e,

consequentemente, a capacidade de suprir as deficiências sistêmicas pela iniciativa e pela disposição individual. [...] A integração entre homem e máquina [...] não era tanto resultado de esforço titânico de superação [...] mas um processo educativo em que cultura e economia modernas se constituíam juntas, por um desenvolvimento solidário que estabeleceria ao mesmo tempo homens novos e novos meios de produção. Em suas imagens, os homens de jaleco branco, nova classe dirigente, são chamados a supervisionar justamente essa utopia. Eles são, se não o motor principal, certamente os garantes do bom êxito do processo. (MAMMÌ, 2013, p. 35)

O cuidado na composição das cenas em indústrias fazia com que o fotógrafo fosse além do registro factual, superando, como aponta em ensaio crítico o curador de fotografia Sérgio Burgi (2014), a dimensão referencial da fotografia, sua função documental. A objetividade da imagem técnica de equipamentos, o que seria esperado na encomenda de uma reportagem de indústria, era muitas vezes quebrada pela visão autoral do fotógrafo. Em ensaio sobre a trajetória e obra de fotógrafos modernos brasileiros, o curador Samuel Titan Júnior (2013) considera que Flieg encenava a modernidade através de ângulos de captura e linhas de composição que produziam “um *imaginário* industrial cheio de reminiscências fotográficas e cinematográficas”. (TITAN JÚNIOR, 2013, p. 17)

Tanto quanto os operários, as máquinas eram personagens nessas representações. Sua escala muitas vezes superlativa em relação ao elemento humano, a desconcertante presença a tomar quase toda a dimensão da fotografia, a configuração ora zoomórfica, ora fálica davam aos registros a dramaticidade que o fotógrafo desejava. Ao contemplar as máquinas nas fotografias industriais de Flieg, é inevitável a percepção de serem aparatos que a qualquer momento podem adquirir vontade própria e roubar a cena.

Ao tomar contato com algumas estruturas industriais rudimentares e verificar seu déficit tecnológico, em vez de reforçar esse aspecto nos registros, ele optava pelo caminho inverso, o de redimensionar o espaço, alterar as condições do referente, ampliando-o para atender à expectativa de grandeza que, provavelmente, o cliente desejava transmitir. Para tanto, dispunha de seus equipamentos, da compreensão da

técnica fotográfica e das possibilidades formais e estéticas de representação, além de uma boa dose de inventividade.

Em fotografias cuidadosamente compostas, em que a encenação se dava entre o homem e a máquina, os operários eram registrados em posições estáticas, quase sempre ao lado dos aparelhos, para reforçar a relação de escala. Destarte o tamanho superlativo dos equipamentos fabris, a postura contemplativa e analítica do trabalhador é o que controla e dá sentido à operação fabril. Numa alusão de que o homem tem o domínio sobre o aparato, ambos estabelecem uma relação de cumplicidade e aparente confiança. A tônica dessas imagens é a de reforçar o trabalho, a atividade que está sendo feita. Dessa forma, ao operário cabe representar atributos como força, destreza, domínio técnico ou mesmo habilidade manual em fazeres artesanais. São raras as expressões corporais que denotam subjetividade, o olhar é sempre compenetrado na máquina, o homem está para ela, é sua extensão, de certa maneira compartilha de seu automatismo. Assim, o que transparece das cenas de interação entre homem e objeto é a estetização do trabalho, a beleza do ato produtivo, do funcionamento dos mecanismos acionados pela força humana.

REFERENCIAIS MODERNOS

Em grande parte, as fotografias industriais criadas por Flieg foram ambientadas em cenários internos como as plantas de fábricas. Essa situação espacial era determinante para as escolhas feitas pelo fotógrafo na concepção de cada registro. Tais imagens demonstram rígido controle das cenas retratadas, do enquadramento, da iluminação, do posicionamento de objetos e pessoas, para reforçar o caráter dramático da representação. Como observa a fotógrafa Maria Beatriz Coelho (2012), essa é uma prática própria de fotógrafos publicitários e técnicos, que planejam minuciosamente uma cena ou pose para então construí-la, determinando o fundo da imagem, todos os elementos que aparecerão no quadro, aqueles que serão iluminados e a partir de que pontos, o contraste luminoso de determinadas partes da fotografia e o escurecimento de outras, as cores e tonalidades, as áreas de cinza e o ângulo das tomadas.

Flieg não contava com grandes recursos para fotografar. Para garantir a qualidade do material que entregava quando era contratado para registrar uma indústria, o fotógrafo julgava que o mais importante era a necessidade de uma preparação prévia. A pré-produção servia também para que tivesse uma ideia do número de poses que faria. Cada uma delas era pensada antes para evitar o desperdício de negativos e a necessidade de fazer retoques futuros. Decididas as poses, ele fazia o número de registros que achasse necessário. Um aspecto distintivo nas fotografias industriais desse autor é a opção pelo preenchimento do quadro com o máximo de informações possível: interação entre pessoas, vários tipos de elementos acumulados, superpostos, seriação de materiais semelhantes foram recursos de que lançou mão. A maneira de enquadrar os elementos de cena, como que os organizando, no entanto, dissipava a sensação de confusão ou a fadiga ao olhar.

Como aponta Mammi (2013), o autor incorporou nos registros de indústria os recursos que caracterizam a fotografia moderna: composição por diagonais, saltos de escala, enquadramentos em *plongé* (de cima para baixo) e *contraplongé* (de baixo para cima), ponto de vista vertical. Burgi (2014) avalia o uso de duas linguagens fotográficas nessas representações, decorrentes dos equipamentos que o fotógrafo utilizou: a Linhof, que proporcionava maiores possibilidades de enquadramento e de correção da perspectiva com a bácia; e a Leica, apropriada ao registro de elementos em série. Com a Linhof, segundo Burgi (2014), Flieg criava as poses ou cenas das fotografias industriais, as quais, graças ao direcionamento que dava, funcionavam como pequenas narrativas. Já ao fotografar objetos seriados com a Leica, na visão desse curador, Flieg também construía narrativas, só que mais próximas da linguagem visual empregada em reportagens jornalísticas.

As opções do fotógrafo no tratamento de seu tema estabelecem relação com os pressupostos formais da fotografia moderna europeia e norte-americana a partir dos anos 1920, exemplificados nas fotografias industriais de fotógrafos modernos como a polonesa Germaine Krull (1897-1985), o alemão Albert Renger-Patzsch (1897-1966) e a norte-americana Margaret Bourke-White (1904-1971), como a ênfase nas formas geométricas do aparato industrial e nas propriedades do metal, para conferir monumentalidade aos equipamentos e, ao mesmo tempo, ressaltar sua

funcionalidade e simplicidade. Também é clara a influência que a leitura dos livros de Paul Wolff (1887-1951) teve na conformação do estilo fotográfico de Flieg. Fotógrafo alemão introdutor, na prática fotográfica moderna europeia, da câmera 35mm, a Leica, Wolff declara, na publicação *Escola para pequenos formatos de texto e imagem*, ser “preferível uma representação de fato ‘fantasiosa’ a uma representação tediosa e inexpressiva” (WOLFF, [19--] *apud* DERENTHAL, 2014, p. 21). Outra referência de Flieg foi a revista de variedades norte-americana *Life*, cujas edições não deixaram de circular no Brasil no período da Segunda Guerra Mundial, que corresponde ao início de sua trajetória. Nessa publicação, o fotógrafo teve acesso à linguagem visual dos anúncios publicitários produzidos na época. (OLIVEIRA, 2014)

Nas fotografias industriais, Flieg explorou de maneira bastante inventiva as potencialidades formais dos elementos das composições. Características específicas das máquinas, como tamanho, espessura, volume, os diferentes materiais que as compunham, a conformação da superfície (plana, ondulada, circular) e qualidades como reflexividade, opacidade, transparência eram valorizadas por meio de ângulos e enquadramentos que reforçavam a participação do maquinário nas cenas. Nessas representações, as grandes estruturas de metal e ferro; o fogo e o vapor que saíam de soldas e fornos; a eletricidade materializada em luz são recorrências visuais que remetem a um imaginário da indústria, de acordo com a pesquisadora da obra do fotógrafo Daniela Palma (2003). Em alguns enquadramentos, a proximidade do ângulo de captura permitia uma composição que levava essas peças e engrenagens ao limite entre o figurativo e o abstrato – também um claro sinal de pertencimento desse conjunto de imagens à linguagem da fotografia moderna do entreguerras.

OS PRODUTOS INDUSTRIAIS E A CULTURA MATERIAL

A atividade como fotógrafo de publicidade fez com que Flieg registrasse vários produtos industrializados. A diversidade dos bens de consumo que passaram por sua lente nos ajuda a compreender a formatação da cultura material contemporânea no país a partir da metade do século XX e o impacto da inserção dessas mercadorias em diferentes esferas da sociabilidade urbana, a exemplo das mudanças nos hábitos de

consumo. A esse respeito, Burgi (2014, p. 12) faz alusão a “um universo imagético voltado para o êxtase das coisas”, no qual a fotografia, a partir dos anos 1950, no Brasil, se tornou a ferramenta por excelência para o registro e a visualização dos objetos da sociedade industrial e para sua comercialização e circulação pela publicidade, em substituição à ilustração, linguagem visual predominante anteriormente. O autor filia o trabalho de Flieg a esse “universo”, especialmente a fotografia de produto, em que os objetos eram registrados para atender à criação de campanhas publicitárias.

Além dos registros diretamente relacionados à comunicação mercadológica, os objetos eram fotografados por Flieg para catálogos de vendas e portfólios das indústrias que o contratavam. Nessas imagens em específico, os registros eram feitos de forma direta, clara, centrada no motivo, e o fotógrafo procurava entender o processo industrial das peças para manter a fidelidade às características formais. Essa abordagem, que Strauss (2008, p. 32) denomina de “fidelidade ao objeto”, é, segundo esse autor, uma característica da fotografia moderna da Bauhaus e da Nova Objetividade Alemã, referências incontornáveis na produção de Flieg.

Ao analisar as fotografias de cristais, um dos temas em que o fotógrafo se especializou, criando ensaios fotográficos para várias indústrias desse setor ao longo da carreira, o sociólogo José de Souza Martins (2011) evoca, em um vídeo produzido pelo Instituto Moreira Salles, a noção de “objetos puros”, para ressaltar a ausência da dimensão social nessas representações. Os cristais estão no centro da representação e não há nada além de sua presença na cena e suas características determinando as escolhas que o fotógrafo fez ao registrá-los. Flieg não lançou mão de nenhum elemento que os explicasse ou justificasse, nenhuma relação os vincula à condição de mercadoria, ao consumo, à massificação.

Se por um lado essa forma de representar não privilegia a função social dos objetos, por outro investe na função estética, já que trabalha com certa exacerbação de sua beleza, ou, como define Mammi (2013, p. 37), com a intensidade ou “excesso de presença” desses elementos. A iluminação é elemento-chave nesse caso. Para os cristais, Flieg escolhia a iluminação indireta e o uso do suporte de vidro para

posicionar as peças, uma técnica distintiva de seu trabalho, que causava a sensação de que os utensílios estavam flutuando. A iluminação também permitia uma melhor visualização do contorno dos objetos, realçado pelo contraste entre as áreas claras e escuras da composição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao redimensionar espacialmente as indústrias, encenar o trabalho metódico, ordeiro e compenetrado de operários e as relações hierárquicas e mostrar os produtos industriais com um padrão de beleza plástica que os remete a um imaginário de celebração, de “êxtase das coisas” (BURGI, 2014), Flieg reforçou de maneira bastante inventiva os ideais de grandeza, poder econômico, capacidade produtiva com que a indústria brasileira da metade do século XX gostaria de se ver representada e que, para tanto, encomendava o trabalho comissionado do fotógrafo. Profissional a serviço do cliente, suas fotografias foram concebidas para atender ao interesse do capital industrial e, portanto, carregam em si a dimensão política desse agente social.

Mesmo que o fotógrafo não tenha abordado de maneira explícita os aspectos sociais ou políticos dos assuntos que cobriu, provavelmente porque eram questões sensíveis que não interessavam às corporações contratantes enfocar, eles emergiam nas representações, a exemplo da foto da central elétrica da Brown Boveri, que analisamos no início do artigo. Em várias encomendas, Flieg também abria espaço para registros mais pessoais. Essas fotografias, que por certo não integraram os materiais promocionais das empresas para as quais trabalhou, mas que se inscreveram como grandes imagens de sua trajetória, revelam de maneira mais explícita o olhar crítico para questões como o processo de modernização brasileiro, ao representar as contradições da superação do “antigo” pelo “novo” ressaltando o convívio nem sempre harmônico entre o patrimônio edificado preexistente e as construções que, na metade do século XX, surgiam para conferir uma feição cosmopolita à capital paulista, como aponta Palma (2003).

As estratégias do processo criativo do fotógrafo, que apresentamos neste artigo, não inviabilizam o valor documental de seus registros industriais, já que a finalidade

dessas imagens, a que Flieg respondeu com rigor, era retratar os vários aspectos que compreendem a atividade industrial. A ênfase desse conjunto fotográfico, portanto, era a documentação minuciosa das etapas do processo de transformação da matéria-prima em produto e das diferentes habilidades técnicas implicadas no ramo fabril, para que fosse possível compreender, com a demonstração de cada parte, o todo da produção. Assim, a grande quantidade de registros, a diversidade de atividades e setores representados, o apuro na demonstração de cada processo, ambiente, maquinário e objeto compõem um manancial de referências visuais para o estudo histórico.

De acordo com Lima e Carvalho (2012), como um objeto, a fotografia está inserida na sociedade, circula por ela, faz parte de sua cultura material e visual. É, portanto, um documento que tem uma biografia constituída pelos contextos sociais e históricos de produção e circulação. As fotografias de Flieg decorrentes das encomendas de indústrias têm em sua origem as marcas de seu tempo de criação, ao representar o protagonismo desse setor no desenvolvimento que levaria à transformação do Brasil. Mais ainda, seus significados simbólicos nos permitem refletir sobre o papel eficaz da fotografia brasileira da metade do século XX como meio de visualização da construção social de um país moderno.

Na atualidade, a circulação social desse conjunto, em catálogos e livros sobre a produção do fotógrafo, livros de história da fotografia, exposições fotográficas e de artes visuais, está sob a guarda do IMS e, portanto, mais próxima do circuito artístico. Porém, é possível verificar outros circuitos em que estas imagens estão presentes. É o caso do site Memória Votorantim, que apresenta uma seleção de imagens dos ensaios fotográficos que realizou para a empresa, a exemplo das instalações da Companhia Brasileira de Alumínio, em 1955, e um pequeno texto sobre Flieg, no qual ele é descrito como o “fotógrafo do desenvolvimento industrial”. (VOTORANTIM, [2019]) Sites de empresas de menor porte, como a Bayerevento, especializada em maquinário industrial, trazem fotografias que, pelo estilo, provavelmente pertençam a coberturas fotográficas do autor em início de carreira, quando a indústria era denominada Zauli – Rio Branco. Mas a ausência de menção à autoria, neste caso, inviabiliza tal conclusão. (BAYEREVENTO, [2019])

No entanto, grandes corporações para as quais produziu um volume considerável de registros, como Brown Boveri, Pirelli e Mercedes-Benz, não apresentam, nas áreas destinadas à memória ou à descrição da atividade que desempenham, fotografias do autor ou menções ao seu trabalho

Pelas dimensões sociais e políticas, explicitadas neste artigo, consideramos que as séries fotográficas de Flieg sobre a industrialização brasileira do pós-guerra podem ser tomadas como documentos-monumentos, servindo-nos da acepção do historiador francês Jacques Le Goff (1990) para este conceito.⁶ No presente, elas continuaram a oferecer, tanto quanto no tempo em que foram produzidas, uma leitura simbólica positiva e sem conflitos do capitalismo tardio brasileiro (MELLO; NOVAIS, 1998), como índices da ampliação e diversificação da estrutura produtiva do país, decorrentes da política do desenvolvimentismo nacionalista do governo Juscelino Kubitschek, e da conformação de nossa sociedade de consumo contemporânea.

REFERÊNCIAS

- BAYERVENTO. São Paulo, [2019]. *Site oficial*. Disponível em: <http://www.bayervento.com.br/zauli.htm>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- BURGI, Sérgio. Flieg fotógrafo. In: BURGI, Sérgio (org.). *Flieg: indústria, arquitetura e arte na obra fotográfica de Hans Günter Flieg, 1940-1980*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014a. p. 10-17.
- COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Edusp, 2012.
- DERENTHAL, Ludger. A influência alemã na obra de Hans Günter Flieg. In: BURGI, Sérgio (org.). *Flieg: indústria, arquitetura e arte na obra fotográfica de Hans Günter Flieg, 1940-1980*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p. 18-23.

⁶ Segundo Le Goff (1990), o documento se torna monumento em razão de seu uso pelo poder, ou seja, por sua dimensão política. Portanto, ele deve ser analisado do ponto de vista político e, também, histórico econômico, cultural, social, jurídico; porém, acima de tudo, como instrumento de poder. Trata-se de uma acepção do conceito de documento-monumento, criado pelo historiador francês Michel Foucault em *Arqueologia do saber* (1969).

FIOCHI, Marco A. *Cidade, indústria e modernidade na representação fotográfica de Hans Günter Flieg (1940-1960)*. 2020. 230 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/29547>. Acesso em: 1 abr. 2022.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. [Pesquisa Flieg]. Rio de Janeiro: IMS, 2019. Resultado de pesquisa. Disponível em: <http://acervos.ims.com.br/#/search/Flieg>. Acesso em: 16 ago. 2022.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 535-550.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tania R. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 29-60.

MAMMÌ, Lorenzo. Flieg. In: DERENTHAL, Ludger; TITAN JUNIOR, Samuel (org.). *Modernidades fotográficas 1940-1964*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. p. 32-37.

MARTINS, José de Souza. *Objetos puros: conversa com José de Souza Martins*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 6 maio 2011. 1 vídeo (14 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qVx7vMTVSX8/>. Acesso em: 1 abr. 2022.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília M. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, v. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 560-658.

OLIVEIRA, Moracy. Hans Günter Flieg. In: [BLOG] *Olhavê*, [S. l.], 7 abr. 2014. Disponível em: <https://olhave.com.br/2014/04/perfil-hans-gunter-flieg/>. Acesso em: 1 abr. 2022.

PALMA, Daniela. *Fotografia, arte e sobrevivência: a trajetória de Hans Günter Flieg*. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SPENCER, Jonathan. Modernity. In: BARNARD, Alan; SPENCER, Jonathan (ed.). *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. London: Routledge, 2005. p. 571.

STRAUSS, Helfried. Hans Günter Flieg: an appreciation. In: MÖSSINGER, Ingrid; METZ, Katharina (ed.). *Hans Günter Flieg: dokumentarfotografie aus Brasilien = Documentary Photography from Brazil (1940-1970)*. Chemnitz: Kunstsammlungen: Kerber PhotoArt, 2008. p. 32-35.

TITAN JUNIOR, Samuel. Quatro fotógrafos da vida moderna: Brasil, 1940-1964. In.: DERENTHAL, Ludger; TITAN JUNIOR, Samuel (org.). *Modernidades fotográficas 1940-1964*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. p. 11-19.

VOTORANTIM. *Memória Votorantim*. São Paulo: Votorantim, [2019]. Disponível em: <https://www.memoriavotorantim.com/> Acesso em: 1 abr. 2022.