

Brasil, Refúgio do Olhar: Trajetória de um fotógrafo exilado no Rio de Janeiro dos anos 1940

Brasil, un refugio del mirar: la trayectoria de un fotógrafo en el exilio en Rio de Janeiro en la década de 1940

Mauricio LISSOVSKY¹

Resumo: Ensaio biográfico sobre a trajetória profissional de Kurt Klagsbrunn – fotógrafo austríaco, fotojornalista e correspondente da Life no Brasil, na década de 1940 –, elaborado a partir de imagens e documentos de seu arquivo pessoal. Sugere-se que este estudo de caso colabora para iluminar o papel de toda uma geração de fotógrafos imigrantes, oriundos da Europa Central, cuja contribuição para a história da fotografia brasileira ainda é pouco conhecida. Banidos de sua terra natal, falando línguas que poucos compreendiam, o único patrimônio destes profissionais era a visão formada nos valores estéticos da “nova escola fotográfica”. Por seu intermédio, o Brasil começa a ser fotografado por inéditos “olhos modernos”.

Palavras-chaves: história da fotografia; fotógrafos imigrantes; fotografia brasileira; fotojornalismo.

Resumen: Ensayo biográfico acerca de la trayectoria profesional de Kurt Klagsbrunn (1918-2005) – fotógrafo austríaco, fotoperiodista y reportero de la Life en Brasil, en los años 1940 – desarrollado en base en las imágenes y documentos de su archivo personal. Con este estudio de caso intentase iluminar a toda una generación de fotógrafos inmigrantes, oriundos de la Europa Central, cuya contribución para la fotografía brasileña es todavía muy poco conocida. Banidos de su rincón natal, hablando idiomas que pocos comprendían, el único patrimonio

¹ Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação da ECO/UFRJ. Historiador, roteirista, doutor em Comunicação pela ECO/UFRJ. E-mail: mauricio.lissofsky@eco.ufrj.br.

de estos profesionales era la visión formada en los valores estéticos de la “nueva escuela fotográfica”. Por su intermedio, el Brasil empieza a ser fotografiado por inéditos “ojos modernos”.

Palabras clave: história de la fotografia; fotógrafos imigrantes; fotografia brasileira; fotoperiodismo.

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

Sabemos que os esquecimentos não são naturais. Resultam quase sempre de processos sociais que vão estabelecendo o que é publicamente memorável (o que deve e merece ser lembrado), em meio a disputas em torno do sentido da história e daquilo que as gerações posteriores devem tomar como modelos a seguir. Às vezes, o brilho particular de certo acontecimento suscita narrativas que, como um trovão, terminam por abafar os rumores dos eventos concorrentes. Foi, de certo modo, o que aconteceu no campo da literatura. O chamado “modernismo” teve seu ato inaugural na “Semana de 22”. A polêmica em torno do evento e o prestígio crescente de seus protagonistas acabaram por condenar à relativa obscuridade toda uma geração de escritores que, sob a rubrica de “pré-modernos”, foram pouco a pouco sendo relegados ao ostracismo, desaparecendo dos livros didáticos e da história canônica das letras brasileiras. Hoje, sobrevivem confinados a pequenos círculos de estudiosos ou entre uns poucos aficionados “anacrônicos”.²

Algo similar sucedeu na arquitetura. Os anos 1930 são marcados pelas disputas entre grupos de arquitetos filiados a diferentes correntes arquitetônicas. O trajeto vitorioso do modernismo corbusiano é perfeitamente visível no percurso que vai da sede do Ministério da Educação (1936-1945), no Rio de Janeiro, à Pampulha (1942-1944) e finalmente a Brasília (1957-1960). Mas os vestígios do “esquecimento” que essa trajetória de sucesso produziu demoraram muito a ser notados. Em larga medida porque parte da estratégia utilizada pelos modernistas brasileiros junto às autoridades aos meios

² Para um brilhante exemplo de ensaio de revisão, em que a modernidade desta geração esquecida é repensada, ver SUSSEKIND 1987.

artísticos e intelectuais, foi (re)escrever a história da arquitetura brasileira a partir dos valores e princípios que mais facilmente se ajustavam aos seus. Valores que terminaram por orientar as primeiras décadas da política de preservação do patrimônio artístico e arquitetônico no Brasil. (LISSOVSKY; SÁ 1996) Em virtude disso, por exemplo, o Rio de Janeiro perde em poucos anos quase 90% das edificações ecléticas que caracterizavam o centro da cidade e os bairros da Zona Sul, próximos a ele, como Flamengo e Botafogo. No roldão do ecletismo, desaparecem o neocolonial e outras expressões arquitetônicas com as quais o modernismo teve de medir forças no seu nascedouro.

Mas, ao contrário do que se passa na literatura e na arquitetura, onde as omissões vão pouco a pouco sendo reconhecidas, ainda há muito por fazer em relação à fotografia. Ainda que a “história oficial” da fotografia brasileira não tenha sido escrita, certo cânone fotográfico brasileiro foi tacitamente estabelecido nas últimas décadas. Temos uma extensa bibliografia, tanto acadêmica como de “livros de arte”, sobre a fotografia oitocentista. Em particular em torno de Pedro II e dos fotógrafos da Corte. Já o início do período republicano é marcado pelas imagens da reforma urbana da capital federal e da explosão metropolitana de São Paulo.

Mas é aí que o esquecimento começa. Os ecos das vanguardas fotográficas européias, que eclodem nos anos 1920, não são ouvidos no Brasil. Não havia nenhum fotógrafo brasileiro estudando na Bauhaus, como aconteceu com o argentino Horacio Copolla, que será capaz de reproduzir na Buenos Aires da década de 1930 as descobertas e os maneirismos da chamada “Nova Visão” – expressão cunhada pelo artista e professor húngaro Lázlo Moholy-Nagy, que concebeu o primeiro “currículo” de fotografia da famosa escola de design. A proposição mais ou menos implícita desta história canônica é que a fotografia brasileira, entre as décadas de 1920 e 1940, permaneceu prisioneira da mesmice, até que um novo fotojornalismo, surgido na revista do *O Cruzeiro* – a partir de 1944, mas sobretudo ao longo da década de 1950 – viesse a colocar o Brasil no caminho da modernidade fotográfica.

De fato, assim como o retrato burguês caracterizou a fotografia do século XIX, a imagem fotográfica dominante no século XX foi a das revistas ilustradas. Surgiram na Alemanha, e no início da década de 1930 já havia 70 periódicos ilustrados e 20 agências fotográficas independentes em atividade, apenas em Berlim. (LEDO 1998: 85) Stefen Lorent (1901-1997), editor de um dos mais respeitados semanários da época, a *Münchener Illus-*

trierte Presse, foi o responsável pela difusão do formato na Inglaterra e nos Estados Unidos. Húngaro e anti-nazista, Lorent foi preso assim que Hitler chega ao poder, em 1933. Depois de libertado, instala-se inicialmente na Inglaterra, criando as primeiras revistas de fotojornalismo do país: a *Weekly Illustrated* (1934) e a famosa *Picture Post* (1938), “a publicação mais representativa deste par feliz: fotojornalismo e modernidade” (LEDO 1998: 84). O modelo de relação entre texto e imagem, criado por Lorent, servirá de inspiração para periódicos no mundo inteiro, como a norte-americana *Life* (1936), de cuja criação foi consultor.

Nestas revistas, os fotógrafos começam a ser tratados com destaque e seus feitos exaltados. Na *Life*, a subalternidade dos escritores quase sempre os obrigava a carregar as malas e equipamentos dos colegas. Conta-se que no caso de Margaret Bourke-White (então, a mais famosa fotojornalista do mundo), o repórter tinha a tarefa adicional de lavar-lhe as roupas. (TAGG 2009: 108) A feição geral destas revistas corresponde a uma estratégia midiática que, simultaneamente, ressalta a fotografia como prática moderna, enaltece o veículo que faz dela sua estrela, transforma seus repórteres fotográficos em heróis e, finalmente, forma e educa seu público. Folheando-as, o leitor aprende a observar o mundo com os olhos modernos de um fotógrafo de atualidades. Em uma passagem famosa, de 1927, Siegfried Kracauer dizia que, em função das revistas ilustradas, “o próprio mundo adquiriu um ‘rosto fotográfico’, [...] pois este se funde no contínuo que se forma com os instantâneos”. (KRA-CAUER 2009: 75-6)

Basta uma passada de olhos na pioneira *Weekly Illustrated* para observarmos como estes elementos vão sendo articulados. No início de 1936, glorifica-se um de seus fotógrafos por descer até as profundezas de uma mina de carvão (“Underground Lives”, 11/01/1936), e depois, outro que fez flagrantes surpreendentes de um espetáculo de balé (“Frozen Ballet”, 15/02/1936).³ Na proeza fotográfica, homem e máquina, heroísmo e técnica, se confundem. Não é por caso que as representações em que estes corpos se hibridam tornam-se tão frequentes, como no caso do *ex-libris* de Kurt Klagsbrunn, refugiado austríaco que se torna fotógrafo profissional no Rio de Janeiro. (FIGURA 1) Ainda em 1936, *WI* lança um significativo concurso: “Bring out your everyday snap” – que convida os leitores a remeterem seus flagrantes cotidianos à redação.⁴ Caso a foto fosse pu-

³ A coleção da *Weekly Illustrated* está disponível na seção de periódicos da British Library.

⁴ Desde o início, em fins de 1936, a *Life* também manterá uma seção de fotografias do leitor, além da tradicional seção de “cartas”.

blicada, o leitor recebia uma libra como pagamento – o mesmo valor pago aos fotógrafos profissionais *freelancers*. A fotografia vitoriosa seria premiada com 50 libras. Não há qualquer intenção noticiosa no material enviado: são fotos domésticas, algumas com pretensões “artísticas”, mas em virtude desta promoção os leitores começam a ser creditados junto às imagens antes dos fotógrafos profissionais.

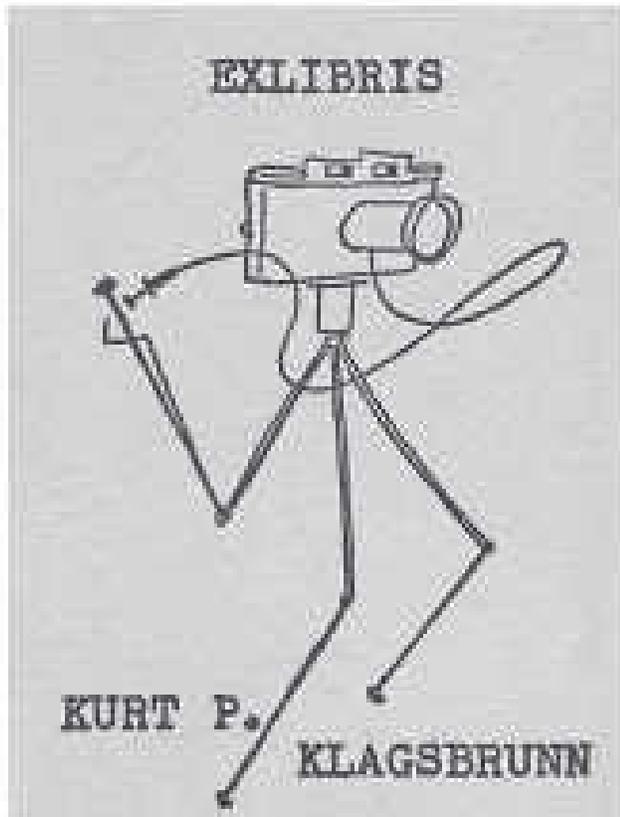


FIGURA 1

Ex-libris de Kurt Paul Klagsbrunn. No desenho, a Leica que traz ao Brasil em 1939.

O tratamento dado a uma fotografia, publicada em 29/08/1936, na “página do leitor” (quando o prêmio já havia subido para 100 libras) é um excelente exemplo de como a valorização de veículo articula-se à educação do olhar de seu público e o estímulo de uma nova prática fotográfica cotidiana: uma menina que brinca em um balanço é fotografada de baixo, contra o céu. A revista exulta:

‘Esse é o ângulo! Os foto-leitores [*snapshotting readers*] do *Weekly Illustrated* continuam a produzir resultados de alto nível. Aqui, à direita, uma cena cotidiana dramatizada pelo ‘ângulo’ – apenas disparando-se do rés-do-chão – em vez

da tradicional posição no nível do olho. Existem ainda inúmeros ‘novos’ ângulos a serem descobertos.

O comentário da revista é praticamente uma paráfrase da conclamação vanguardista que o fotógrafo soviético Nicolai Rodchenko publica, em 1928, em resposta a uma carta anônima que o acusava de “plagiar” os modismos “imperialistas” dos fotógrafos ocidentais:

Na fotografia existem velhos pontos de vista, o ponto de vista de uma pessoa que está em pé no solo e olha para frente, ou, como eu o chamo, a ‘foto-umbigo’, com a câmera na altura do estômago. Eu estou lutando contra este ponto de vista e levarei adiante uma luta por fotografias em todas as posições que não a ‘posição-umbigo’, enquanto elas permanecerem sem reconhecimento. Os ângulos mais interessantes são, ‘de cima para baixo’ e ‘de baixo para cima’, e existe ainda muito trabalho a ser feito nesse campo. (RODCHENKO 1989: 246)

A partir de junho de 1937, o círculo se fecha com a chegada de anunciantes de câmeras, filmes e equipamentos fotográficos. Ao lado da página dos leitores, para onde estes agora enviam pequenas “matérias” combinando fotos e textos chamadas *snap-letters*, um anúncio de câmera proclama: “Para uma composição perfeita das suas fotos, você precisa dos refinamentos de uma Voigtlander”. O trabalho dos profissionais também se torna oportunidade de fazer propaganda. Acima da reprodução de uma fotografia da exuberante Abadia de Westminster por ocasião da coroação de Jorge VI, podemos ler a “manchete”: “Ele confia nos filmes Agfa”: “Ele”, James Jarché, o mais conhecido fotojornalista britânico na época; e “Agfa”, a grande fabricante alemã de filmes e papéis fotográficos.

Cerca de uma década depois, *O Cruzeiro* irá reproduzir alguns destes procedimentos, que acabam por conferir à revista ares de inauguração, como se um novo modo de olhar e fotografar houvesse nascido ali. (PEREGRINO 1991) O papel de *O Cruzeiro*, e de sua equipe brilhante de fotógrafos, na renovação (e mesmo, na invenção) do fotojornalismo brasileiro é incontestável.

Porém, este mesmo brilho tende a obnubilar toda uma década em que o país começa a ser visto e fotografado por olhos modernos pela primeira vez. Os fotógrafos que protagonizaram este capítulo da história nunca formaram um movimento e, em sua maioria, não exerciam a profissão em seus países de origem. Espalharam-se pelo Brasil, no período entre-guerras, trabalhando como autônomos, abrindo seus próprios estúdios ou prestando serviços a órgãos públicos. Ainda que alguns dos nomes que integraram esta geração esquecida comecem a ser agora lembrados, a grande maioria destes fotógrafos imigrantes permanece ignorada. E sua obra, mais ainda.

Em algumas poucas ocasiões, é possível observá-los trabalhando em conjunto. Infelizmente, o mais significativo destes empreendimentos coletivos, coordenado pelo fotógrafo alemão Peter Lange, permanece inédito. Lange era o fotógrafo favorito do Ministro da Educação e Saúde do Estado Novo, Gustavo Capanema, e foi encarregado, em 1942, de ilustrar a *Obra Getuliana* – um livro monumental cujo objetivo era divulgar as realizações do presidente Vargas:

As fotografias remanescentes deste projeto constituem um impressionante acervo de mais de 600 imagens, produzidas por profissionais brasileiros e europeus (particularmente refugiados de guerra alemães). Influenciados pelas vanguardas fotográficas europeias, realizaram um empreendimento estético radicalmente novo na fotografia brasileira que a queda de Vargas, em 1945, impediu de vir a público. Enquanto os textos da *Obra Getuliana* têm um caráter eminentemente burocrático – relatórios insossos das realizações governamentais –, suas fotografias pretendiam ser bem mais do que meras ilustrações. Conformam um gigantesco empreendimento pedagógico e publicitário autônomo, que faz uso de várias estéticas modernas para representar “a invenção do futuro no presente. (LISSOVSKY; JAGUARIBE 2006: 90-1)

No intuito de tornar visível a modernização do Brasil após a revolução de 1930, o livro foi concebido como uma “pedagogia do olhar”, endossando a crença modernista na capacidade educativa da fotografia, que já vinha sendo testada nas exposições fotográficas do Esta-

do Novo. Tal como nas revistas ilustradas e nas exposições cívicas, a fotografia deveria, simultaneamente, mostrar e ensinar a ver. A “legião estrangeira” da Getuliana, que passa vários meses viajando pelo Brasil em busca dos sinais de uma modernidade que refletisse a ação do estado, era constituída pelos alemães Peter Lange (cujo extremo rigor formal imprime sua marca por toda a obra), Erich Hess, Paul Stille e pelo teuto-chileno Erwin Von Dessauer. Uma década depois, é possível reencontrar vários deles na bem sucedida série “Isto é...!” da Editora Melhoramentos, que, trazendo textos em cinco línguas diferentes, destinava-se ao turista nacional e estrangeiro.⁵ Lá estão presentes, por exemplo, os alemães Erich Hess, Sascha Harnisch⁶, Alice Brill (também refugiada, porém mais jovem que os demais) e Alois Feichtemberger (austriaco, mas de uma geração anterior), entre outros.

Este ensaio biográfico dedica-se a um dos membros mais destacados desta geração de fotógrafos emigrados da Europa Central, o austriaco Kurt Klagsbrunn (1918-2005), que, a despeito de manter laços de amizade com este grupo, não tomou parte nas iniciativas mencionadas acima.⁷ Autor de uma obra monumental em todos os campos da atividade fotográfica que, até 2013, jamais havia sido apresentada em livro. (LISSOVSKY; MELLO 2013) Além de seu valor documental e artístico, suas fotografias, em particular as produzidas nos anos 1940, guardam o frescor da descoberta do Brasil por um jovem fotógrafo europeu, um olhar curioso sobre a terra que lhe serviu de refúgio. (FIGURA 2)

5 Foram publicados entre 1953 e 1958: *Isto é São Paulo!*; *Isto é Minas Colonial!*; *Isto é Bahia!*; *Isto é o Rio de Janeiro!*

6 Responsável pelas ilustrações do segundo volume de *Aparência do Rio de Janeiro*, de Gastão Cruis, editado em 1949.

7 Mas está presente na famosa compilação de imagens sobre o Rio de Janeiro (*Cidade Maravilhosa: Rio de Janeiro e seus arredores*), publicada pela Livraria e Editora Kosmos. Em seu arquivo, encontramos fotos que lhe foram oferecidas por vários fotógrafos imigrantes como Eric Hess, Carlos Moskovics (húngaro, que adquire fama como fotógrafo teatral) e Mario Baldi (igualmente austriaco, que chega ao Brasil em 1921, retornando à Europa no final década, vindo a instalar-se definitivamente no Brasil, em 1934, onde atuou como fotógrafo de A Noite).



FIGURA 2

Kurt Klagsbrunn, à direita, de chapéu, em viagem a Minas Gerais, 1947.

2

Kurt Paul Klagsbrunn nasceu em Viena, em 06/05/1918, segundo filho de uma família judia de classe média. Tinha olhos azuis, conforme anotado em sua carteira de motorista. Seu pai, Leopold Klagsbrunn era químico, dono de um negócio de processamento e comércio de carvão. Desde 1933, a Áustria vivia sob uma ditadura nacionalista. O parlamento estava fechado, os partidos proibidos, vários direitos suspensos. Mas, ao contrário da Alemanha, as restrições de natureza política ainda não tinham incorporado as leis raciais anti-semitas que impediam o acesso à educação e outros serviços públicos ou o desenvolvimento de atividades econômicas. Isso ajudava a preservar certa aparência de normalidade, e explica, em parte, porque a comunidade de judeus de Viena, entre os quais, Sigmund Freud, levará tanto tempo para dar-se conta que a crescente difusão do militarismo e da ideologia nazi-fascista em seu país (Hitler, afinal, era austríaco de nascimento), ameaçava sua existência. Os irmãos Peter e Kurt Klagsbrunn seguem, portanto, na escola.⁸

Em 1936, aos 18 anos, Kurt forma-se no colegial e a tradicional viagem comemorativa de férias – que

⁸ As informações biográficas a respeito de Kurt Klagsbrunn resultaram de pesquisa no arquivo pessoal do fotógrafo, conservado pela família.

os jovens austríacos costumavam realizar sem a companhia dos pais – foi para uma estação de esqui na Polônia. Seguindo os passos do irmão mais velho, Kurt passa nos exames de ingresso para a Faculdade de Medicina em 1937 e começa a frequentar o curso no inverno de 1938. O desejo de se tornar médico toma corpo junto com o gosto pela fotografia. A família dispõe de várias câmeras em formatos variados. As favoritas de Kurt eram provavelmente as alemãs Super Baldina e Artiflex (ambas 6 x 6). Com elas fará suas primeiras experiências de fotógrafo amador, processando e ampliando suas imagens em um laboratório doméstico.

Durante a década de 1930, a fotografia amadora havia explodido na Alemanha e em outros países da Europa Central (onde a língua alemã era corrente nos principais centros urbanos). Estimulada pela difusão das revistas ilustradas e facilitada pela invenção das máquinas de pequeno formato, como a Ermanox e a Leica, centenas de milhares de famílias alemãs, austríacas, húngaras e tchecas passam a fotografar e ser fotografadas, com maior ou menor acuidade técnica e artística. Uma onda que logo se espalhará para França, Inglaterra e Estados Unidos. A Leica, que havia iniciado a produção de sua câmera revolucionária em 1927, com cem unidades por ano, já fabricava cem mil câmeras anuais em 1933. O gosto pela fotografia espalha-se tão rapidamente que em 1929, em Stuttgart, realiza-se a gigantesca exposição internacional *Film und Foto*, com mais de mil fotografias. Gustav Stotz, principal curador da exposição, assinalava que o próprio olhar das pessoas havia sido afetado pela “nova visão” dos fotógrafos:

Nós vemos as coisas diferentemente de agora em diante: não em sentido pictórico ou impressionista. Hoje os objetos parecem importantes, de um modo que nunca foram considerados antes: um laço de sapatos, por exemplo, uma bobina de fio, um tecido, uma máquina... Eles nos interessam por sua substância material, por sua simples realidade de coisas... (COKE 1982: 19)

Naquele mesmo ano, *Fiffo* – como a exposição se tornou conhecida –, viaja para Zurique, Berlim, Dantzig e Viena. Não sabemos se o menino de onze anos esteve entre os milhares de pessoas que visitaram esta exposição e se deixaram contaminar por este novo modo de ver “as coisas”, mas é com os olhos impregnados de novidades

fotográficas que Kurt viajará da Áustria para o Brasil, às vésperas da Segunda Guerra Mundial.

O compasso de espera em que viviam os judeus austríacos, assim como o que restava da oposição democrática e socialista no país, encerra-se em 13/03/1938, quando sobrevém a *Anschluss* – a anexação da Áustria pela Alemanha nazista. Para muitas famílias judias, não há mais condição de fugir. Para outras, os dias que se seguem são de intensos preparativos. Bens são vendidos e transferidos ilegalmente a preços irrisórios, passagens compradas, vistos obtidos (frequentemente através do suborno de autoridades diplomáticas). Em 07/08/1938, a família Klagsbrunn consegue deixar Viena a bordo de um avião DC-2 da companhia holandesa KLM, rumo a Rotterdam e Londres. Mas o destino final é Lisboa, uma das portas de saída da Europa para a América, em particular para os refugiados que buscavam chegar ao Brasil, onde um irmão de Leopold Klagsbrunn já vivia. As câmeras fotográficas da família haviam sido confiscadas, mas Kurt, então com 20 anos, não tem qualquer esperança de retomar os estudos de medicina no exílio. Leva na bagagem um manual de fotografia, editado naquele mesmo ano em Harzburg, na Alemanha, *Die Neue Foto-Schule* (a “nova escola fotográfica”), duas câmeras (uma Super-Baldina – preferida dos fotojornalistas alemães – e uma Leica, provavelmente adquirida no mercado negro), e o olhar educado na “nova visão”.

Em Portugal, mais oito meses de incerteza até que finalmente um visto para o Brasil fosse obtido. Em 15/03/1939, os Klagsbrunn chegam ao Rio de Janeiro a bordo do navio alemão *General Artigas*. O Pão de Açúcar, na entrada da baía da Guanabara, era uma imagem tão poderosa que a companhia de navegação alemã Hamburg-Sud colocava o famoso morro nos anúncios publicitários de suas rotas. A visão da Praia Vermelha – local do primeiro banho de mar – tornou-se o ponto de vista favorito do jovem fotógrafo. É lá que retrata, por exemplo, a Miss Brasil de 1949. (Figura 3)



FIGURA 3

A goiana Jussara Marques, Miss Brasil 1949.

A família escolhe o bairro de Laranjeiras, na zona sul do Rio de Janeiro, para morar. Kurt jamais viverá em outra região da cidade. Nos meses seguintes, além de tomar aulas de português (ao que tudo indica, era fluente em inglês, o que lhe abrirá muitas portas no Brasil), faz contatos e procura trabalho junto a outros fotógrafos imigrantes estabelecidos no Rio de Janeiro. Em seu primeiro serviço profissional – frascos de perfume para um periódico comercial chamado *Brasil Perfumista* – a tradição da *Sachfotographie* (“fotografia de objetos individuais”), tal como praticada pelos fotógrafos alemães da “Nova Objetividade”, foi de grande valia. Os poucos serviços que presta (inclusive tirando retratos dos vizinhos para documentos), permitem que vá investindo na compra de refletores e equipamentos. O laboratório e o estúdio improvisados funcionam, por enquanto, na casa da família.

3

Em 12/02/1941, sua carreira faz uma inflexão decisiva. Kurt começa a trabalhar para a Turismo Brasil-América (*Brazilian American Travel Bureau*), tira carteira de trabalho e, em 17/05, trava contato com o escritório da revista *Time* no Brasil. Em junho, sente-se suficientemente seguro para pedir demissão da Brasil-América e tirar seu primeiro alvará de estúdio fotográfico. Em outubro do mesmo ano, começa a trabalhar para Interamericana de Publicidade e fotografa o aparelho e as lâminas da famosa Gillette “azul”, responsável pela aposentadoria da navalha nas casas das famílias modernas brasileiras. Em 04/01/1942, conhece Henry Bagley, jornalista da Associated Press, mais tarde correspondente de guerra da agência junto às tropas brasileiras na Itália.

Talvez a fluência em inglês tenha permitido a Klagsbrunn aproximar-se de uma rede norte-americana formada por agências de notícias e publicitárias que acabará por ter papel estratégico para o Departamento de Estado dos EUA nos primeiros anos da guerra. Na medida em que a situação europeia se complica com o avanço alemão, passara a ser vital para os norte-americanos consolidar sua hegemonia e combater a expansão do nazi-fascismo no continente. O recém-criado *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) é encarregado de conceber e implementar a “política da boa vizinhança”, que visava divulgar o *American way of life* e os valores da democracia americana ao sul do Rio Grande e criar uma imagem favorável dos latinos para consumo americano, apresentando-os como aliados confiáveis na eventualidade de uma guerra contra o Eixo.

A OCIAA atuava no Brasil em estreita cooperação com o DIP – o Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. Além das políticas econômicas, dos acordos comerciais, também a saúde, o intercâmbio cultural e a propaganda foram pensadas a partir dos objetivos estratégicos da defesa do continente e do esforço de guerra norte-americano. Na ótica dos EUA, o Brasil chegou a ser avaliado como “a mais importante e a mais perigosa de todas as Repúblicas do Sul”⁹, devido à grande colônia alemã no Sul e a demora de Vargas em definir para que lado da guerra penderia a participação brasileira. (MOURA 1980)¹⁰

A fotografia não tinha um papel secundário nas atividades da agência. Segundo Robert Levine, sete mil fotografias eram distribuídas por ela, mensalmente, a 1250 jornais e revistas do hemisfério. (LEVINE 1998: 21) Tratava-se, convém enfatizar, de uma via de mão dupla: o público americano recebia seu quinhão de imagens simpáticas dos vizinhos brasileiros – maximamente representadas por Carmem Miranda e Zé Carioca – enquanto o público brasileiro era inundado de imagens “quentes” da guerra e do modo de vida americano.

A distribuição em massa de fotografias e matérias pela agência devia-se, em larga medida, às preocupações do Departamento de Estado norte-americano com a situação da imprensa brasileira e, obviamente, com as posições dos principais jornais locais a respeito da guerra na Europa. No início de 1940, o governo brasileiro havia suspenso a censura prévia aos jornais (que, no entanto, continuavam sujeitos a punições sempre que publicavam algo que “sabiam” contrariar o regime). Em fevereiro deste ano, a embaixada norte-americana enviava um informe a Washington caracterizando a decisão como um “avanço”, ainda que a imprensa brasileira não pudesse ser considerada, de pleno direito, “livre”. A correspondência acrescentava que o diretor de imprensa do DIP revelara que a intenção do governo era diminuir lentamente o número de periódicos em circulação no Rio de Janeiro (negando a renovação de suas licenças).¹¹ O objetivo do DIP, compartilhado pelos norte-americanos, seria “melhorar a situação financeira e qualidade dos órgãos de imprensa”. (DE 40.02.12) Neste sentido, o volume e o correto direcionamento da publicidade cumpriam

9 A reflexão é de W. Guest, funcionário norte-americano, em carta a Nelson Rockefeller, em 1941. O informe prossegue afirmando que os alemães nutrem o mesmo sentimento com relação ao Brasil (MOTA 1995: 10-11), p. 10-11.

10 Para as expectativas alemãs em relação ao Brasil, tal como expressas nos cinejornais germânicos anteriores à guerra, ver LISSOVSKY; BLANK 2010.

11 Só no Rio de Janeiro, em 1940, circulavam 513 periódicos e 23 jornais diários.

também um papel higiênico na depuração da imprensa local.

Igualmente vital, para o Departamento de Estado, era a atuação das agências de notícias e órgãos de propaganda dos países europeus no Brasil. Entre 20 e 22 de abril de 1940, ocorre no Rio de Janeiro uma reunião de funcionários e diplomatas norte-americanos lotados nas diversas embaixadas da América Latina para avaliar a situação geral do continente face ao conflito (inclusive os eventuais “teatros de guerra” na América do Sul). Vários informes são preparados. Um deles detalha a situação da propaganda de guerra estrangeira no Brasil.

Enquanto a propaganda soviética e comunista, por exemplo, é considerada “ineficaz”, e o trabalho das agências noticiosas inglesas (BBC e Reuters) aquém de sua importância e possibilidades, a agência de notícias alemã – *Trans-Ocean* – dispunha de 101 empregados só no Rio de Janeiro. Sua influência, no entanto, era reduzida, porque os “principais jornais brasileiros parecem ser pró-aliados”. A agência alemã abasteceria apenas três periódicos (Gazeta de Notícias, Meio-dia e A Pátria), que recebiam cada um deles dez contos de réis (cerca de U\$ 500, ao câmbio da época) semanais para veicular as notícias do *Reich*. O relatório informa que O Globo, um “importante vespertino”, havia recusado uma oferta de U\$ 3.750 semanais para juntar-se a estes. (DE 40.04.19)

É nos marcos desta avaliação que o esforço de guerra norte-americano vai delegar ao OCIAA a missão de “difundir informações” no continente. O Office refere-se a esta tarefa como “campanha”, valendo-se aqui do jargão militar, mas não perde de vista que “sua principal arma era o dinheiro”. (IAA 42.04.15) O que estava em jogo, sabidamente, eram os corações e mentes dos latino-americanos, cujos sentimentos deveriam ser avaliados, monitorados e influenciados. As primeiras “pesquisas de opinião” realizadas em vários países sul-americanos ocorreram neste contexto. De início, o governo brasileiro resiste a este tipo de sondagem, a ponto de um conselheiro da embaixada americana no Brasil (John F. Simons) escrever ao Secretário de Estado, em Washington, que a idéia de uma pesquisa de opinião não seria bem vista pelo governo brasileiro. Em vista disso, no Brasil, como em outros países latino-americanos, as pesquisas foram realizadas por operadores locais treinados no método Gallup de modo a não caracterizá-las como iniciativa estrangeira. (LEVINE 1998: 23)¹²

Em 15 de abril de 1942, um memorando da Divisão Regional do OCIAA, determinava, a pedido de Ro-

12 Isso explica a inclusão do patronímico “brasileiro” no nome do IBOPE, fundado em 1942, no contexto desta “transferência de tecnologia”.

ckefeller, que o caráter pragmático destas relações com os Estados Unidos fosse enfatizado pela propaganda de modo a convencer os latino-americanos que o comércio com os Estados Unidos era lucrativo para todos e que a cooperação comercial acarretaria uma elevação dos padrões de vida no hemisfério. (IAA 42.04.15) Foi para alcançar este objetivo que se concebe uma das mais curiosas (e provavelmente eficazes) iniciativas do OIAA neste campo, o *Advertising Project*, implementado a partir de 1942. Entre suas motivações originais pode estar uma carta, enviada por Assis Figueiredo, funcionário do Departamento de Imprensa e Propaganda do Brasil, em 03/05/42, diretamente a Nelson Rockefeller. A correspondência alertava que a campanha de submarinos dos alemães prejudicava a chegada de produtos norte-americanos ao mercado brasileiro, corroborando assim a sensação de “isolamento” do país, ameaça difundida pela “máquina de propaganda alemã”. Figueiredo descreve muito enfaticamente os prejuízos à “causa das Américas” caso esta impressão prevalecesse. (IAA 42.05.03)

Em meados do mesmo ano, o OCIAA elaborou um plano para manter na América Latina a publicidade de produtos norte-americanos, mesmo que estes não estivessem disponíveis para a venda em função do esforço de guerra. A campanha publicitária deveria ser levada a cabo em parceria com a iniciativa privada. Em 07/08/1942, são expedidas cartas a empresas e agências de publicidade como a T. B. Brown Ltd, de Nova York, conclamando-as a utilizar os jornais, rádios e outras formas de publicidade para “difundir o evangelho da política da Boa Vizinhança”, sustentando que “centenas de milhares de mensagens podem ser levadas aos povos das Américas diariamente e contribuir muito para conquistar sua confiança e boa vontade”. Tratava-se de uma “guerra psicológica”, para a qual todos os exportadores americanos deveriam colaborar. (IAA 42.06.02)¹³

Quando Kurt Klagsbrunn faz seu primeiro clique de uma lâmina de barbear, seguramente não tem

13 Anúncios para estimular os exportadores também eram veiculados nos Estados Unidos. Um deles, sob a manchete “Rockefeller pede à Indústria que use anúncios nas Américas” reproduz a seguinte declaração do Coordenador: “‘No momento’, ele diz, ‘os nossos industriais e exportadores têm dificuldade para fornecer muitos produtos normalmente exportados para os mercados do hemisfério. Mas quando a vitória for alcançada, as indústrias vão voltar-se novamente para os produtos de uma economia em tempos de paz. A boa vontade e as marcas que se mantiverem durante a Guerra vão contar quando o comércio normal for retomado.’ Um exemplo típico dos anúncios difundidos na América Latina é o de uma empresa de projetos de máquinas e equipamentos de precisão, sediada em Buffalo, NY, publicado na edição de outubro da Revista Aérea Latino Americana. A empresa se diz “amiga do bombardeiro” e oferece seus serviços para “Después de la Victoria.” (IAA 42.06.02)

noção do papel estratégico que este tipo de imagem começava a ter para o esforço de guerra norte-americano e a chamada “defesa continental”. Mas, tinha plena clareza das limitações e preconceitos que um fotógrafo com sotaque germânico encontrava no Brasil daqueles anos. Um episódio relatado por Eric Hess, fotógrafo alemão meio-judeu, nascido em Hamburgo, que chega ao Rio de Janeiro em 1936 é exemplar. Tal como Klagsbrunn, Hess não possui qualquer experiência profissional anterior; fazia fotos de suas viagens, apenas. Mas em 1936, vendo o cerco se fechar em torno dele – começa a ser discriminado na Shell, onde trabalhava há mais de cinco anos – consegue um visto de turista para o Brasil: compra uma Leica, e despacha-se para o Rio de Janeiro (não sem antes fotografar as Olimpíadas de Berlim para enriquecer o seu portfólio). Hess, que mais tarde participaria do grande esforço da Obra Getuliana, tornar-se-á, a partir de 1937, o principal fotógrafo do recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico, cujos arquivos guardam parte de sua obra. Uma vez, fotografando em Petrópolis a pedido do Patrimônio, em 1940, acabou detido e preso: “O senhor é alemão. Não pode fotografar” – disseram-lhe. Mesmo depois de esclarecido o mal-entendido, o fotógrafo teve que deixar com a polícia todos os seus filmes e equipamentos que só foram recuperados dias depois, com a intervenção direta do governador Amaral Peixoto. (HESS 1983: 14) Meses depois, em Recife, o problema se repete: “Como um alemão é mandado do Rio de Janeiro... para tirar fotografias da nossa cidade, quando os submarinos estão aqui na nossa costa?” Mesmo depois de uma consulta telefônica ao ministro da Guerra, General Dutra, Eric Hess só poderá fotografar as igrejas de Olinda acompanhado de um policial local. Uma amiga da fotógrafa Alice Brill, que chegou ao Brasil em 1934, com 14 anos, conta que apesar de “refugiadas do nazismo”, eram consideradas “súditas” do Eixo, e só podiam ir à praia com um “salvo-conduto” emitido pela polícia (que, de modo geral, valia por 24 horas e era muito difícil de se obter): “viagens de férias”, só para o interior. (IMS 2005: 18)¹⁴

É neste contexto de desconfiança em relação aos fotógrafos germânicos, mas de crescente intercâmbio de imagens entre o Brasil e os Estados Unidos, que Klagsbrunn logra obter em 24/12/1941, junto ao representante para a América do Sul do “Escritório Austríaco” de Londres, um documento comprobatório de que não havia qualquer “objeção política” a ele, sendo pessoa

14 Mesmo Gevieve Naylor, apesar de norte-americana e portadora de um salvo-conduto do DIP, assinado pelo poderoso Lourival Fontes, será detida várias vezes durante sua viagem ao Nordeste em 1942, sob suspeita de espionagem. (MAUAD 2008: 207)

conhecida “deste escritório” como “emigrante político”. Tal documento atestava, em outras palavras, que o fotógrafo não era nazista, vivendo fora da Áustria em virtude de perseguição do regime vigente naquele país. De posse deste atestado de bons antecedentes político, pode intensificar seus serviços para as revistas norte-americanas, para a *Associated Press* e para a União Nacional dos Estudantes, da qual se aproximaria como membro ativo da resistência anti-fascista.¹⁵

A partir de 1942, com os negócios melhorando, Kurt compra uma Rolleiflex e investe bastante em seu estúdio e laboratório. A paisagem da cidade, a vida dos cariocas, e o carnaval, claro, foram os primeiros e mais recorrentes temas de sua obra. A mística do Rio, com suas praias, cassinos e *night-clubs*, era pauta freqüente nas revistas norte-americanas.¹⁶ Copacabana, a essa altura, já era o bairro mais famoso da cidade e ali a juventude carioca começa a assumir um jeito mais despojado no modo de se vestir e de se comportar. O *point* das elites, no entanto, continuava sendo o Jockey Club, na Gávea. Não havia melhor lugar para uma dama ou um cavalheiro serem notados e garantir um clichê em revistas ilustradas como *O Cruzeiro* e *Fon-fon*, cliente freqüente das fotografias de Klagsbrunn. Nos dias de Grande Prêmio, o Jockey transformava-se na principal passarela das elites cariocas. Enchia-se de fotógrafos, a serviço da imprensa ou dos próprios fotografados. Era lá que novos modelos recém-copiados da Europa eram “lançados”, com as jovens das melhores famílias servindo como manequins para fotógrafos que as “surpreendiam”, elegantes, a torcer e apostar discretamente nos cavalos.

Kurt Klagsbrunn trabalha para dezenas de periódicos brasileiros, com destaque, nos anos 1940, para a *Revista Sombra*, publicação bi-mensal refinada, em cujo primeiro editorial Augusto Frederico Schmidt escreveu: “Essa publicação vai fixar o lado elegante e civilizado do Brasil”. (CERBINO; CERBINO 2011) A fotografia social será uma das importantes vertentes do trabalho do fotógrafo que, graças a isso, nos legou um impressionante registro documental dos costumes das elites brasileiras no período. Suas fotografias são um fantástico testemunho do modo como esses segmentos vão reelaborando sua imagem em um mundo que se transforma rapidamente. Nestas fotografias, os antigos modos

15 Em 1943, colabora com a barraca da Áustria no ‘Natal da Vitória’, sendo designado pelo delegado no Brasil da American Federation of Austrian Democrats, como “patriota austríaco” e “amigo da Áustria”.

16 O Brasil é uma das principais matérias da primeira edição da revista *Life* em 23/11/1936. O Rio de Janeiro está representado pelas calçadas de pedras portuguesas, pela baía da Guanabara, dita a mais bonita do mundo, e pela festa da Penha.

senhoriais são postos de lado e começamos a ver uma família “moderna” figurada à maneira das personagens glamorosas do cinema hollywoodiano: homens e mulheres fumam elegantemente, sentam-se informalmente nas escadas das mansões, escutam discos de jazz nas eletrolas e participam de *weekends* na serra ou nas ilhas da baía da Guanabara. (FIGURA 4).



FIGURA 4

Week-end na Ilha de Brocoió, baía da Guanabara, pertencente à família Guinle, em 1948. Em primeiro plano, de chapéu, o príncipe D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança.

Mas o olhar de Kurt não se restringia apenas às áreas nobres da capital. Em 1949, começa a fotografar para a Ação Social Arquidiocesana (ASA) e acompanha o trabalho social da Igreja Católica nas periferias pobres da cidade. Como fotógrafo comercial e publicitário de prestígio, seu arquivo inclui campanhas de propaganda importantes como a dos refrigerantes Guará e Coca-Cola, da rede de cosméticos e tratamento de beleza Elisabeth Arden e da loja de departamentos Sears. A inauguração desta última rendeu-lhe um ensaio na *Life*, publicado na edição de 27/06/1949. Também, pudera, o evento atraiu multidões. A revista destacou que “nunca houve uma inauguração como a do Rio de Janeiro”:

A massa começou a se juntar no alvorecer e permaneceu na fila por horas a fio até que as portas se abrissem... Um núncio apostólico abençoou a instituição. Os 123 mil compradores amontoaram-se nas cozinhas modelo, lançaram-se feito moscas sobre as geladeiras e voltaram

para casa com tudo que puderam, de algodão absorvente a sementes de zínia.

Os eletrodomésticos, assim como as cortinas de plástico para box de chuveiro representavam as idéias de modernidade, praticidade e conforto que atraíam os consumidores brasileiros do pós-guerra, cujo desejo havia sido cuidadosamente cultivado durante a guerra. As geladeiras foram vendidas 35% mais barato que em qualquer outra loja da cidade e esgotaram-se em menos de 24 horas. Kurt fotografou, e a Life publicou, os atulhados depósitos da loja, antes da inauguração, e completamente vazios, depois. As escadas rolantes, raras na época, eram uma atração aparte, e também foram fotografadas nos mais variados ângulos. Chegaram a transportar 16 mil pessoas por hora neste primeiro dia.

4

A produção de Kurt Klagsbrunn, no que tange aos anos 1940, excede em muito, tanto em quantidade, quanto em variedade, a dos fotógrafos norte-americanos Thomas D. Mcavoy e Hart Preston que, com frequência, serviram à Life, no Brasil (este último é responsável pela antológica matéria com a bailarina e coreógrafa Eros Volússia, capa da edição de 22/09/1941), bem como aqueles que, a serviço do OIAA, como Kidder-Smith (encarregado, em 1942, de produzir material para uma exposição de arquitetura brasileira antiga e moderna, no MoMA de Nova York), Genevieve Naylor (que reside no Rio de Janeiro entre 1940 e 1942, como embaixatriz da “boa vontade”) e Alan Fisher (que recebeu a missão de registrar os trabalhos da Fundação Rockefeller na Amazônia, também em 1942) realizaram no país no mesmo período.

Mas de todo o material que Klagsbrunn produziu nos primeiros anos de sua carreira, o mais pessoal e raro diz respeito ao movimento estudantil. Trabalha seguidamente para a União Nacional dos Estudantes, a Federação Atlética Estudantil e os diretórios acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes e Faculdade Nacional de Direito. Desde julho de 1942, o movimento estudantil anti-fascista no Brasil vinha ganhando força, promovendo passeatas no Rio de Janeiro e São Paulo. No mês seguinte, as organizações estudantis tomam posse do Clube Germânia, na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, que se torna sede da UNE e do DCE da Universidade do Brasil. É provável que o fotógrafo tenha percebido a ocupação do clube alemão pelos estudantes brasileiros

como uma revanche simbólica da ocupação da Áustria pelo regime nazista. Torna-se uma figura conhecida de todos na sede da UNE, como atesta uma nota publicada no periódico da entidade, em novembro de 1942, sob o título “Kurt, o fotógrafo e estudante austríaco anti-nazista”: “Kurt é um bom amigo nosso e passa boa parte de seu tempo na sede da UNE. Tem acompanhado todos os movimentos universitários do Distrito Federal – é quase membro honorário da UNE.” E o próprio fotógrafo se explicava: “Sou austríaco, vocês sabem. O nazismo me expulsou da Áustria e eu vim para o Brasil. Encontrei muitos patricios aqui e fiz uma porção de relações entre os brasileiros. Os estudantes então, têm sido os meus melhores amigos”. Em seu arquivo encontram-se mais de uma centena de flagrantes das manifestações organizadas pelos estudantes em prol da entrada do Brasil na guerra e em apoio aos pracinhas brasileiros. (FIGURA 5) Duas cartas de apresentação, de 1945, atestam que Kurt era “fotógrafo oficial” da Comissão de Ajuda à FEB da Liga de Defesa Nacional e da Comissão Estudantil de Ajuda à FEB. Seu engajamento levou-o a permanecer ao lado dos estudantes nos movimentos pela redemocratização do Brasil (as manifestações pela Anistia e pela Constituinte), produzindo em virtude disso um registro histórico valioso. (FIGURA 6)



FIGURA 5

Jantar de confraternização oferecido pelo Departamento Juvenil da Liga de Defesa Nacional, em 1943, no salão nobre da sede da UNE, aos delegados brasileiros na Conferência da Juventude pela Vitória, que havia sido realizada em Montevidéu. A mesa em “V” simboliza a expectativa de vitória na guerra. Foto de Kurt Klagsbrunn, publicada na revista Movimento, órgão oficial da União Nacional dos Estudantes.



FIGURA 6

Estudantes da Escola Nacional de Belas-Artes pintam cartazes em favor da Anistia dos presos políticos do Estado Novo, em 1945.

Durante os anos do Governo Dutra, o trabalho como repórter fotográfico do grupo *Time/Life* permite que realize várias viagens pelo Brasil e também lhe dá acesso aos bastidores da política, muitas vezes vedados a fotógrafos independentes ou de veículos menos importantes. O ponto alto destas reportagens políticas é, seguramente, a Conferência de Petrópolis, em 1947, que resultou na assinatura do Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (TIAR), quando a Guerra Fria tomava corpo e o governo brasileiro voltaria a colocar Partido Comunista na ilegalidade. Kurt Klagsbrunn foi um observador privilegiado das negociações em torno deste documento, fotografando tanto os eventos oficiais como os bastidores da Conferência. Suas notas e as da repórter que o acompanhou, Connie Burwell, são um preciso testemunho adicional acerca do que se passou ali.

A Conferência deveria ter acontecido no Rio de Janeiro, mas o governo Dutra, com o intuito de compensar as perdas do Quitandinha em virtude da proibição do jogo, optou por realizar lá o evento. Mas o Hotel não dispunha de cobertores suficientes e muitos diplomatas, hospedados desde a véspera, numa noite de frio intenso, tiveram que usar toalhas de banho como cobertores suplementares. Segundo relatos dos jornalistas, este tópico, e o preço do uísque no bar do hotel (US\$ 2.50), foram os temas mais debatidos nas primeiras 18 horas de negociações. Em solidariedade aos colegas, o chefe da delegação de Honduras Juan Cáceres, sentou-se no bar após a sessão de abertura, com sua própria garrafa de

uísque, distribuindo generosas doses aos demais diplomatas. (BURWELL 1947) Como gesto de boa vontade e panamericanismo explícito, a agência de publicidade norte-americana McCann Erickson montou um stand da Coca-Cola para matar a sede dos delegados nos intervalos das discussões. Um contraponto ao cafezinho brasileiro que era servido oito vezes por dia no plenário da conferência (Figura 7)



Figura 7

Stand da Coca-Cola serve refrigerante a diplomatas e militares presentes à Conferência Interamericana pela Manutenção da Paz e da Segurança no Continente. Hotel Quitandinha, Petrópolis, 1947.

Em 1947, Kurt muda seu estúdio para o Edifício São Borja, na Avenida Rio Branco (onde permanecerá até 1969, quando abandona parcialmente sua carreira profissional em virtude de um AVC). Tornava-se, assim, vizinho de inúmeros estúdios de fotógrafos imigrantes, como Eric Hess, Carlos Moskovics e Sascha Harnisch, que haviam se instalado na região da Cinelândia. A esta altura, já trabalha com vários assistentes. Entre estes, uma se destaca a ponto de tornar-se sua sócia. É Judith Munk, refugiada húngara, que chega ao Brasil em 1949. Por meio de uma cunhada que trabalhava na empresa de cosméticos e embelezamento feminino Elisabeth Arden, soube que o fotógrafo da companhia necessitava de uma laboratorista. Judith havia se aperfeiçoado na fotografia e no manejo das químicas do laboratório durante a guerra, quando trabalhou falsificando passaportes para a resistência húngara. Logo deu um jeito de pedir uma máquina fotográfica emprestada ao patrão e começou também a fotografar. Jeitosa com as crianças, culta, fluente em alemão e francês, rapidamente constituiu sua própria clien-

tela e tornou-se sócia de Kurt pelos vinte anos seguintes. As habilidades de relações públicas de Judith eram tão eficazes que, graças aos conhecimentos que adquire fotografando eventos políticos – o próprio presidente Getúlio Vargas constantemente requeria sua presença junto a ele nas cerimônias oficiais – consegue tirar os pais da Hungria, em 1952. (MUNK 2007: 67-75)

Pode ter sido por sugestão de Judith que Kurt realiza um ensaio sobre a Ilha das Flores, na baía da Guanabara, local de “quarentena” dos refugiados onde ela havia vivido por oito dias. A Ilha das Flores era, desde o último quartel do século XIX, o principal local de quarentena dos imigrantes europeus no Rio de Janeiro. Ali permaneciam até receberem autorização para entrar na cidade. Nos anos que se seguiram à guerra, a maioria dos refugiados é composta por imigrantes da Europa Oriental que se opunham ao comunismo.¹⁷ O ensaio de Kurt é um raríssimo e belo registro dos primeiros dias deste contato inicial dos imigrantes europeus com o Brasil. Uma fotografia em particular parece transpor para uma cena idílica o choque e a sensação de estar um tanto fora do mundo dos jovens refugiados. (Figura 8). Recriação heterotópica na qual, em torno da sanfona, como nas noites primaveris da Europa Oriental, canções que serão em breve esquecidas são emolduradas por exóticas palmeiras tropicais.



FIGURA 8

Quarentena de imigrantes na Ilha das Flores. Rio de Janeiro, 1949.

17 Durante a ditadura militar que se seguiu ao golpe de 1964, a Ilha das Flores foi utilizada como prisão política e local de tortura. Lá estiveram encarcerados, por mais de um ano, entre outros, o sobrinho de Kurt Klagsbrunn, Victor Hugo Klagsbrunn e sua esposa Marta Maria Klagsbrunn, sob cuja guarda está o acervo do fotógrafo.

Os fotógrafos franceses que se estabeleceram no Brasil nos anos da guerra – cujos expoentes são Jean Manzon, Marcel Gautherot e Pierre Verger – já chegaram profissionalizados, com experiência prévia em campos como o fotojornalismo e a fotografia etnográfica. Sua condição de “aliados” na guerra, sua latinidade e “simpatia”, e a penetração da cultura francesa nas elites brasileiras, certamente contribuíram para uma inserção profissional mais qualificada pouco tempo após sua chegada. Ademais – e este é o fato mais curioso – tiveram sua vida e obra objeto de seguidas revisões históricas e edições cuidadosas nos últimos anos.

A trajetória de Kurt Klagsbrunn, em sua primeira década de atividade profissional no Brasil, ajuda a iluminar uma série de outros percursos, igualmente relevantes para a história da fotografia brasileira, em particular nas décadas de 1930 e 1940. Em quantidade muito maior, os fotógrafos oriundos da Europa Central raramente exerciam essa profissão em seus países de origem. Banidos da terra natal, falando línguas que poucos compreendiam, seu único patrimônio era o olhar que formaram na ‘nova escola fotográfica’.¹⁸ Tendo chegado a cidades como Rio e São Paulo, onde os estúdios de retratos estavam bem estabelecidos desde o século XIX, são obrigados a se auto-inventar profissionalmente, ocupando espaços vazios como fotógrafos públicos (prestando serviços de propaganda e documentação para órgãos governamentais de toda natureza), comerciais (produzindo as primeiras fotografias publicitárias de qualidade no país) e, como no caso, de Kurt Klagsbrunn, também a fotografia “social”, conferindo tom de “reportagem” a registros de casamentos, aniversários e festas chiques nas residências das famílias abastadas. As circunstâncias da guerra os induziram a manter um perfil mais baixo, evitando a exposição pública que quase sempre lhes causava constrangimento. Eric Hess, por exemplo, lembra-se de situações em que sua chegada a uma cidade do interior era noticiada no jornal local como se fosse a visita do próprio braço direito de Hitler (o líder nazista, Rudolf Hess). Em larga medida, as condições em que trabalharam nestes primeiros anos e a extrema heterogeneidade de suas obras – típicas de uma “viração” de imigrante – contribuíram em muito para o seu posterior “esquecimento”. Hoje, no entanto, essa diversidade, que arquivo de Kurt Klagsbrunn reflete, é o que lhes confere interesse e valor histórico singulares.

Em 1950, como correspondente da Time/Life, Kurt cobre a Copa do Mundo no Rio de Janeiro. Foto-

18 Há uma anedota exemplar a respeito de um destes refugiados, que teria ganhado sua Leica em um jogo de cartas a bordo do navio em viagem. Embarcou sapateiro na Alemanha e desembarcou fotógrafo no Brasil.

grafa a concentração de várias equipes e está presente no gramado do Maracanã em todos os jogos do quadrangular decisivo, inclusive na derrota do Brasil diante do Uruguai. Finda a Copa, viaja de férias para os Estados Unidos, de onde só retornará no ano seguinte, passando por Cuba, Equador e Peru. É a primeira viagem ao exterior, dez anos após sua chegada ao Rio de Janeiro. Os anos da guerra ficaram para trás. É já com olhos impregnados de Brasil que este refugiado austríaco irá fotografar os signos do progresso nos arranha-céus nova-iorquinos e a cultura mestiça das nações latino-americanas. Mas isto já é outra história.

Referências bibliográficas:

- BURWELL, Connie. *Notas acerca das fotografias*, 1947. Arquivo de Kurt Klagsbrunn.
- CERBINO, Ana Luiza; CERBINO, Beatriz. “Sombra; páginas de modernidade.” *Anais CONFIBERCOM 2011*. Acesso em: <http://confibercom.org/anais2011/pdf/9.pdf>.
- COKE, Van Deren. *Avant-garde photographique en Allemagne 1919-1939*. Paris: Sers, 1982.
- HESS, Eric. Depoimento a Terezinha Marinho em 16/08/1983. Arquivo do SPHAN/MINC.
- IAA. Coleção do Office of Interamerican Affairs, CPDOC/FGV.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *O Mundo de Alice Brill*. Rio de Janeiro: IMS, 2005.
- DE. Coleção Departamento de Estado, CPDOC/FGV.
- KRACAUER, Siegfried. “A Fotografia”. In: *O Ornamento da massa*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- LEDO, Margareta. *Documentalismo Fotográfico*. Madri: Cátedra, 1998.
- LEVINE, Robert. *The Brazilian photographs of Genevieve Naylor, 1940-1942*. Durnham: Duke University Press, 1998.
- LIFE MAGAZINE (1936-1949). Coleção disponível em: http://books.google.com.br/books/about/LIFE.html?id=N0EEAAAAMBAJ&redir_esc=y
- LISSOVSKY, Mauricio; SÁ, Paulo Sérgio. *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; FGV/CPDOC, 1996.
- LISSOVSKY, Mauricio; JAGUARIBE, Beatriz. *A Invenção do olhar moderno na era Vargas: imagem fotográfica e imaginário social*. In: ECO-PÓS- v.9, n.2, agosto-dezembro 2006.
- LISSOVSKY, Mauricio; BLANK, Thaís. *Catástrofe do sentido e urgência da montagem: o Brasil em três fotogramas alemães dos anos 1930*. Devires (UFMG). , v.7, p.151 - 165, 2010.
- LISSOVSKY, Mauricio; MELLO, Márcia. *Refúgio do Olhar: a fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- MAUAD, Ana Maria. “Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942)”. In: *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografia*. Niterói: Editora da UFF, 2008.
- MOTA, Carlos Guilherme. “A Fotógrafo e o pintor; Genevieve Naylor e Misha Reznikoff no Brasil – 1940/43: a política da Boa Vizinhaça”. In: *FACES and places in Brazil e Monstros de Guerra – fotografias e guaches de Genevieve Naylor e Misha Reznikoff*. Rio de Janeiro: Pinacoteca de São Paulo/ espaço Cultural dos Correios, 1995.
- MOURA, Gérson. *Autonomia na dependência: a política externa brasileira de 1935 a 1942*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MUNK, Judith. *Não existe problema!* Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2007.
- PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro; a revolução na fotoreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.
- RODCHENKO, Alexander. “Downright ignorance or a mean trick?”. In: PHILIPS, C. *Photography in the Modern Era*. New York: Metropolitan Museum of Modern Art, 1989.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras, literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TAGG, John. *The Disciplinary Frame*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

WEEKLY ILLUSTRATED (Londres), 1936-1937. Seção
de Periódicos da Biblioteca Britânica.

Recebido: 02/04/2013

Aprovado: 30/04/2013