

# Um olhar sob suspeita<sup>1</sup>

Annateresa Fabris<sup>2</sup>

RESUMO: As fotografias de Aleksandr Rodtchenko, feitas a partir de pontos de vista desconcertantes, são consideradas demasiado concentradas em aspectos formais, estando, com isso, distantes dos processos sociais e históricos contemporâneos. O artista, que introduz a fotografia de vanguarda na União Soviética, defende a busca da inovação formal como uma maneira de transformação da percepção numa sociedade revolucionária.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Nova visão. Percepção. Ideologia. Aleksander Rodtchenko.

ABSTRACT: The photographs by Aleksandr Rodchenko, taken from the most disturbing angles, are considered far too preoccupied with formal issues and therefore far-removed from contemporary social and historical processes. The artist, who introduced avant-garde photography in the Soviet Union, stands for the pursuit of formal innovation as a means to change people's perception and thereby transform them into a revolutionary society.

KEYWORDS: Photography. New vision. Perception. Ideology. Aleksander Rodchenko.

## Questionando a fotografia experimental

A versão russa de *Pintura fotografia filme*, livro no qual László Moholy-Nagy apresenta as contribuições da fotografia – concebida como uma forma “produtiva”, alheia aos velhos esquemas de representação – à constituição da moderna cultura visual<sup>3</sup>, é publicada num momento particularmente difícil para as propostas inovadoras na União Soviética (1929). Integrante de uma coleção de brochuras para fotoamadores organizada por *Sovetskoe Foto*, o livro do artista húngaro é antecedido por uma nota da comissão editorial da revista e por um prefácio assinado por Alexei Fedorov-Davydov, nos quais são assinalados seus limites ideológicos. Particularmente críticos em relação ao tipo de experiências defendidas pelo autor, os editores de *Sovetskoe Foto* tomam a si a tarefa de

1. Investigação financiada por uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Projeto: *O desafio do olhar: arte e fotografia no período das vanguardas históricas*.

2. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: <neapolis@ig.com.br>.

3. Em *Pintura fotografia filme* (1925), oitavo volume da série publicada pela Bauhaus, Moholy-Nagy analisa a problemática da configuração óptica, dando destaque à nova visibilidade trazida pela imagem técnica, quando usada de maneira produtiva (configuração de relações inéditas e desconhecidas) e, não, reprodutiva (manutenção do *status quo*). A presença de um grande número de ilustrações, tanto de autores conhecidos, quanto de fotógrafos anônimos, além de imagens produzidas para a imprensa, tem uma clara justificativa: mostrar que os usos produtivos da fotografia estão inseridos num vasto conjunto de experiências, cujo objetivo é afirmar a capacidade do meio enquanto instrumento de descoberta da realidade. Enquadramentos em ângulo superior e inferior, radiografias, foto-

gramas, detalhes, primeiros planos, provas negativas, distorções, fotomontagens, entre outros, mostram a importância que o artista confere às formas de visualidade que vinham sendo ensaiadas na Alemanha na década de 1920. O título do livro é programático. Moholy-Nagy acredita que as três linguagens têm condições de coexistir numa sociedade transformada pela revolução tecnológica. À arte mais antiga, a pintura, é reservada uma tarefa específica: libertar-se do registro realista e abrir-se a uma poética imaterial, feita de luz e cor.

4. Os editores da revista polemizam com a visão biológica do ser humano e da arte, que estava na base das considerações de Moholy-Nagy desde a publicação do artigo Produção-Reprodução, em julho de 1922. A defesa extrema de novas experiências criadoras inspirava-se nas idéias do biólogo húngaro Raoul Francé, autor de *A planta como inventora* (1920), para quem todo processo da natureza levava a uma forma funcional. Norteado por essa leitura, Moholy-Nagy só valorizava a criação que produz relações novas, sem qualquer paralelo em formas anteriores.

5. O nome de Martin é grafado incorretamente D. Martin.

6. Albert Renger-Patzsch é o principal representante da Nova Objetividade, vertente que, na década de 1920, reivindica pensar a fotografia como uma prática autônoma, diferente dos modelos pictóricos e dotada de leis próprias. Afirmando que o valor da fotografia reside em seu realismo, Renger-Patzsch lança mão de um enquadramento fechado, de uma iluminação discreta,

divulgar suas idéias, por acreditarem que a fotografia demonstrava ser, mais e mais, um instrumento de conhecimento e expressão dotado de leis técnicas e estéticas próprias. Arte do futuro, em oposição à pintura, arte do passado, a fotografia era considerada por Moholy-Nagy como uma linguagem artística, inserida no contexto da tecnologia e de "seu impacto na constituição psicológica do homem moderno". Esses aspectos positivos são contrabalançados pela enumeração dos problemas apresentados pela argumentação de Moholy-Nagy, que não utilizara o instrumental do marxismo-leninismo: seu experimentalismo enredava-se nos valores superestimados "do utilitarismo vulgar, dos resíduos do idealismo e de 'causas biológico-ontológicas'"<sup>4</sup> (EDITORIAL BOARD..., 1989, p. 273-274).

Alexei Fedorov-Davydov, diretor da Galeria Tretiakov de Moscou, discute, no prefácio, alguns dos aspectos centrais do pensamento de Moholy-Nagy, destacando sua transição do "cubo-futurismo" para a fotografia, transformada num instrumento de concepções artísticas criativas. Se concorda com a idéia de que as possibilidades de representação da pintura não conseguem responder às exigências criadas pelo desenvolvimento da tecnologia, pela aceleração da vida e pela "espantosa expansão espacial e material da cultura", considera, no entanto, que o artista não analisou a problemática a partir de um ponto de vista sociológico, ou seja, pelo prisma da consciência de classe. A ressalva do autor é motivada, em grande parte, pelo fato de Moholy-Nagy não ter decretado o fim da pintura de cavalete – produto burguês e pequeno-burguês –, apontando, para ela, um futuro na vertente não-objetiva. Membro da intelectualidade radical pequeno-burguesa, o artista é apresentado como um adepto do formalismo, falha que Fedorov-Davydov atribui ao "biologismo abstrato" que estava na base de suas considerações, alheias a todo objetivo prático-funcional. Por não dispor de um ponto de vista sociológico, o artista envereda por uma discussão limitada pela busca de uma nova forma, de um novo poder expressivo, sem tentar satisfazer uma necessidade social real. Superior à fotografia soviética daquele momento, a experimentação ocidental tinha, entretanto, seus dias contados; "as condições reais para seu desenvolvimento, que revolucionarão seus métodos de representação, bem como os métodos de representação da arte em geral" estavam nas mãos dos fotógrafos dotados de uma visão de mundo marxista (FEDOROV-DAVYDOV, 1989, p. 275-281).

Essa tomada de posição contra a fotografia experimental não era nova no debate cultural soviético. Aleksandr Rodtchenko, evocado por Fedorov-Davydov no prefácio de *Pintura fotografia filme*, havia sido atacado, em abril de 1928, num artigo de autor anônimo, publicado em *Sovetskoe Foto*. Dividido em quatro partes, o artigo começava com a comparação entre três pares de fotografias: duas imagens de barcos num lago, de autoria de Ira W. Martin<sup>5</sup> (1925) e de Rodtchenko (1926); uma chaminé tomada em ângulo inferior, de Renger-Patzsch (1924)<sup>6</sup>; e um pinheiro, fotografado no mesmo ponto de vista pelo artista russo (1927); duas visões de sacadas escalonadas, uma de Moholy-Nagy, outra do objeto do ataque (1926). A apresentação visual, que pretendia demonstrar os plágios realizados por Rodtchenko, era seguida de uma nota, na

qual ele era caracterizado por sua habilidade “em ver as coisas do próprio jeito, de uma nova maneira, de seu próprio ponto de vista”. Vinha a seguir uma conclusão preliminar, que recriminava os fotógrafos ocidentais por usarem realizações soviéticas para fins imperialistas, fazendo-as passar como próprias. O último movimento era uma conclusão definitiva, que apelava para o discernimento do leitor confrontado com os três pares de imagens. A neutralidade da revista era destacada numa nota do editor, que afirmava ter averiguado autorias e datas, uma vez que as evidências descartavam a possibilidade de uma brincadeira (A PHOTOGRAPHER, 1989, p. 243-244).

*Sovetskoe Foto* não publica a resposta de Rodtchenko, acolhida no número de junho de *Novyi Lef*. Na carta, datada de 6 de abril, o artista afirma aceitar a definição de “explorador de novos caminhos na fotografia”, mas rejeita o outro atributo, a habilidade de ver coisas “do próprio jeito e do próprio ponto de vista”. A razão dessa recusa torna-se evidente mais adiante, quando Rodtchenko ataca os velhos pontos de vista, derivados da pintura, que pressupunham um homem de pé e olhando para frente. A essa postura – que denomina “fotografar a partir do umbigo”, com a câmara posicionada na altura do estômago –, contrapõe as tomadas em ângulo superior e inferior, patrimônio dos “melhores mestres de diferentes países”. O que importa não é saber quem inventou esses novos pontos de vista; o que é de fato determinante é afirmá-los, expandi-los, fazer com que o público se acostume com eles.

Acreditando que a cultura só evolui por intercâmbios e assimilações de experiências e realizações, o fotógrafo fustiga o analfabetismo e a má-fé do autor da denúncia e comenta as imagens incriminadas. Em termos de composição, a fotografia de Martin parece-lhe “mais fraca” que a própria, além de ser uma imagem corriqueira. A chaminé de Renger-Patzsch e a árvore de sua autoria são bastante semelhantes, em virtude de um desígnio pessoal:

Quando apresento uma árvore tomada de baixo, como um objeto industrial – como uma chaminé – isso cria uma revolução para os olhos do filisteu e do *connaisseur* de paisagens antiquadas (RODCHENKO, 1989c, p. 245-246).

Se as imagens das sacadas são de fato semelhantes, as datas, porém, não foram levadas em consideração. Rodtchenko lembra que suas fotografias de sacadas foram publicadas em 1926, em *Sovetskoe Kino*, ao passo que a imagem de Moholy-Nagy foi divulgada dois anos mais tarde na revista *UHU*. Ao colocar em dúvida, a partir desse dado, a verificação feita pelos editores de *Sovetskoe Foto*, o artista lembra mais um dado: outra imagem similar de Moholy-Nagy fora publicada em 1928, em *Das illustrierte Blatt*.

As fotografias comparadas pelo fotógrafo anônimo requerem alguns comentários. *Barcos*, realizada em 1926, integra um conjunto de imagens dedicadas ao tema da água, no qual Rodtchenko demonstra sua proximidade dos pressupostos do Pictorialismo, pela atenção dada aos jogos luminosos na superfície e a leves movimentos provocados pelo vento. A imagem selecionada

mostra um interesse acentuado pelo detalhe e busca trabalhar com a perspectiva mais favorável ao objeto. Embora Moholy-Nagy reconheça sua contribuição para o estabelecimento de novos parâmetros visuais, o fotógrafo é um crítico feroz da Nova Visão, que acusa de abusar de ângulos inusitados, de ampliações ou reduções, de provas negativas. É autor de diversos livros, dos quais o mais conhecido é *O mundo é belo* (1928).

para demonstrar o plágio é bem menos pictórica que as demais: o jogo de reflexos é apenas sugerido; a composição estrutura-se de maneira geométrica, por duas diagonais e um semicírculo, o que a torna mais equilibrada em relação ao acúmulo de barcos que caracteriza a fotografia de Martin.

*Pinheiros*, publicada em *Novyi Lef* em 1927 com outras quatro imagens do conjunto (Figura 1), parece ter sido o pivô do ataque do fotógrafo anônimo (PHILLIPS, 1995, p. 85), em virtude da acentuada geometrização de uma forma natural, que remetia aos postulados da Nova Visão. A impressão de forma artificial causada pela imagem é corroborada pelas palavras do artista a respeito de sua relação com a natureza. Ela parecia-lhe difícil de fotografar, pois era mal organizada e caótica, com exceção dos pinheiros, que tinham um ar mais industrial, por lembrarem postes telegráficos (LAVRENTIEV, 1995, p. 136). É possível que o conjunto das tomadas dos pinheiros, feitas no Parque Púchkin perto de Moscou, tenha desnortado os observadores por propor uma visão quase abstrata de um fenômeno natural. Marcada por um acentuado contraste entre formas escuras e um plano claro, a série radicaliza a tomada em ângulo oblíquo, deixando claro o que Rodtchenko repudiava ao condenar a fotografia feita a partir do umbigo. A ruptura com a linha horizontal não só obriga o espectador a rever sua relação com o real graças a um ponto de vista inusual, ao gerar, no caso dos pinheiros, uma espécie de vertigem em virtude da rotação virtual da imagem, como o leva a considerar por um novo ângulo o trabalho do fotógrafo. Elemento ativo na conformação da imagem, o fotógrafo demonstra, segundo Peter Galassi, que a objetividade da imagem técnica não é um limite, mas um recurso do qual pode lançar mão para propor novas formas de visualidade, radicalmente distintas das propostas pela pintura (GALASSI, 1999, p. 118).

*Sacadas*, que integra a série da rua Miasnitzkaia, realizada em 1925 (e não 1926, como consta da carta), denota o interesse de Rodtchenko pela arquitetura, despertado durante a viagem a Paris entre março e junho daquele ano, como membro da delegação soviética encarregada da montagem da própria mostra no âmbito da Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas (Figura 2). Atraído pelo tema arquitetônico, o artista fotografa, entre outros, o interior do Clube dos Trabalhadores, em cujo projeto tinha colaborado, usando de maneira consciente uma perspectiva inusual, a mais apta para estabelecer um novo tipo de relação com o real. Essa novo olhar é oriundo da vivência urbana, que redireciona “a psicologia normal das percepções visuais”. Interessado em configurar novos pontos de vista, Rodtchenko compara, num artigo publicado em setembro de 1928, uma fotografia realizada a partir das “leis antediluvianas da racionalidade visual” com as possibilidades inerentes a ângulos de tomada inusuais. No primeiro modelo, para fotografar um edifício de sessenta e oito andares, é necessário subir ao trigésimo quarto andar de um prédio adjacente, correspondente à altura do umbigo. O novo modo de olhar, ao contrário, leva em conta a percepção real do homem urbano: ao caminhar pelas ruas, ele percebe os edifícios em ângulo inferior; para ver a mesma cena animada pelo fluxo de veículos e pedestres, a melhor maneira é posicionar-se nos andares mais elevados (RODCHENKO 1989d, p. 259). É a



Figura 1 – Aleksandr Rodtchenko, *Pinheiros*, 1927 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).





Figura 2 – Aleksandr Rodtchenko, *Sacadas*, 1925 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).

esse olhar que corresponde *Sacadas*, fotografada em ângulo inferior, como se o artista estivesse andando na rua e elevando seu olhar para cima, o que lhe proporcionaria uma visão oblíqua do objeto, cujas proporções iriam progressivamente diminuindo.

O episódio da denúncia veiculada por *Sovetskoe Foto* torna-se mais complexo, se for lembrado que Rodtchenko era membro do conselho editorial da revista desde sua fundação em abril de 1926. Tendo como diretriz fundamental a promoção da fotografia amadora, a revista privilegiava os modelos pictorialistas e as composições inspiradas nos mestres consagrados da pintura, mas havia se aberto à divulgação das propostas da Nova Visão, possivelmente pelo fato de Rodtchenko integrar seu conselho editorial. A partir de meados de 1927, o artista consegue publicar imagens extraídas de *Pintura fotografia filme* (1925) e de *América: livro de imagens de um arquiteto* (1926)<sup>7</sup>, de Erich Mendelsohn, além de várias obras de sua autoria como *Mãe* (1924), *Sacadas* (1925), *Pátio* (1927), *A estação ferroviária Briansk* (1927) e o retrato de Nikolai Aseev (1927)<sup>8</sup>.

Nesse mesmo período, o fotógrafo divulga algumas das imagens, presentes nos livros de Moholy-Nagy e Mendelsohn, em *Sovetskoe Kino*, na qual respondia pela seção Fotografia no cinema (1926-1928). O contato com esse tipo de produção teria fascinado Rodtchenko – de acordo com Alexander Lavrentiev –, quer pelo uso de perspectivas extremas, quer pelo fato de seus autores não serem fotógrafos profissionais, e, sim, um artista e um arquiteto que usavam a câmara como um instrumento, entre outros, para configurar um novo ambiente (LAVRENTIEV, 1982, p. 9-10).

Esse argumento, que traz em si a idéia de que o fotógrafo soviético seria tributário das lições de Moholy-Nagy, é matizado por Peter Galassi, para quem o significado de *Pintura fotografia filme* reside sobretudo no fato de apresentar uma síntese de uma percepção do ambiente moderno partilhada pelos dois artistas. O autor lembra que o Rodtchenko fotomontador utilizava o mesmo tipo de imagens vernaculares selecionadas por Moholy-Nagy para figurarem em seu livro. Além disso, é importante considerar sua defesa da fotografia jornalística, cuja vitalidade servia de elemento de confronto com a “estereotipada” fotografia de cunho artístico, preocupada em imitar modelos como Rembrandt, águas-fortes e gravuras japonesas. No artigo em que o artista faz a defesa da fotografia de imprensa, são publicadas, entre outras, uma tomada em ângulo superior, extraída do *Kölnische illustrierte Zeitung*, e duas tomadas em ângulo inferior que ilustravam o livro de Mendelsohn, o que demonstraria a existência de um universo visual compartilhado pelos criadores mais inquietos daquele momento (GALASSI, 1999, p. 115-116)<sup>9</sup>.

### Alguns aspectos da fotografia de Rodtchenko

A crise de 1928 e seus desdobramentos serão mais bem compreendidos se for feita uma análise da produção fotográfica de Rodtchenko,

7. O livro de Mendelsohn recebe uma resenha de El Lissitzky, que sublinha não apenas o aspecto inovador da arquitetura norte-americana, mas também das fotografias, tanto que aconselha o leitor a colocar a obra acima da cabeça e a girá-la para compreender muitas das imagens. Entre elas destaca uma fotografia da Broadway, tomada com a cabeça inclinada para trás e imagens em ângulo inferior, lamentando que não tivesse sido levada em conta a possibilidade do ângulo superior. Cf. El Lissitzky (1989, p. 221-226).

8. Cf. Galassi (1999, p. 125, 136).

9. O texto de Galassi reproduz a imagem extraída por Rodtchenko do *Kölnische illustrierte Zeitung*.

10. Segundo John Bowlit, as primeiras fotografias de Rodtchenko, divulgadas pela revista *Tekhnika i Zbiny*, são dedicadas à Casa da Moeda e suas operações. Essas imagens, contudo, não integram nenhuma das coletâneas dedicadas à sua atividade de fotógrafo. Cf. Margolin (1997, p. 127, n. 9).

11. Essa fotografia será usada, em 1926, numa fotomontagem para a capa do livro de Maiakóvski, *Conversa com o inspetor de finanças sobre poesia*. Em 1940, essa imagem será retomada por Rodtchenko e Varvara Stepanova na revista *SSSR na Stroike* que, na edição de julho, homenageia o poeta, convertido em figura patriótica. A fotografia é retrabalhada: um grande passaporte toma o lugar das folhas de papel; o fundo geométrico é substituído por uma vista panorâmica de Moscou. A legenda que a acompanha não deixa dúvidas sobre o significado ideológico da operação: “Leia isso. Inveja-me. Sou um cidadão da União Soviética, o Estado socialista”.

12. O formato busto será usado no número de julho de 1940 de *SSSR na Stroike*, relacionado ao Museu Maiakóvski. A fotografia é associada a uma série de anotações relativas ao “ateliê do poeta”, atravessadas por uma caneta tinteiro destampada. Nessa escolha, Margolin detecta uma espécie de resistência visual à construção do mito de Maiakóvski como cidadão leal, por evocar sua figura artística. Cf. Margolin (1997, p. 209).

13. Essa imagem, reduzida apenas ao rosto encimado por um globo terrestre, em volta do qual três aviões descrevem uma órbita, será usada na

iniciada em abril de 1924 com uma série de retratos do poeta Vladimir Maiakóvski<sup>10</sup>. Neles, tem oportunidade de pôr em prática a demonstração da existência de uma diferença substancial entre o retrato pictórico, interessado na eternidade, e o retrato fotográfico, voltado para a captação de um momento. Opondo o “retrato sintético”, isto é, baseado numa única imagem de origem fotográfica, a um conjunto de instantâneos que mostram o modelo em diferentes momentos e condições, Rodtchenko postula a possibilidade de oferecer uma representação mais realista do indivíduo, por apresentá-lo em sua multiplicidade e contrastes (RODCHENKO, 1989b, p. 238-242).

A série Maiakóvski divide-se em dois grupos: sentado, trajando terno e gravata; de pé, vestindo um sobretudo e usando chapéu. Nas imagens principais dos dois grupos, Maiakóvski está posicionado contra uma grande folha de papel, na qual se vê uma grade de linhas horizontais e verticais, que Victor Margolin considera uma metáfora construtivista que ajudaria o observador a perceber o papel do poeta na vanguarda russa, enquanto líder do grupo *Lef*. Também construtivista é a opção por realizar um retrato destituído de detalhes e sinais descritivos de uma determinada situação, o que permite enfatizar a organização estrutural do modelo em termos de linha (MARGOLIN, 1997, p. 128; GASSNER, 1979, p. 109). Nos dois casos, o poeta olha diretamente para o aparelho, dando a ver o lugar ocupado pelo fotógrafo no momento da tomada e envolvendo o observador na cena de maneira peculiar, uma vez que o modelo parece estar olhando diretamente para ele. Na imagem de pé, Maiakóvski, totalmente iluminado, ocupa o centro da cena; de pernas levemente abertas, forma um triângulo realçado pelo fundo geométrico. O tom escuro do sobretudo contrasta com o branco das folhas de papel que o poeta segura na mão, gerando uma zona de luz mais intensa (Figura 3)<sup>11</sup>. Essa composição mais clássica cede lugar, no retrato sentado, a um jogo geométrico mais complexo. Da pose levemente oblíqua assumida pelo modelo, surge um conjunto de linhas mais definidas, que realçam a grade do fundo e os círculos e as retas da cadeira. Uma cruz pode ser traçada entre as mãos posicionadas em duas alturas diferentes; uma linha oblíqua atravessa a parte frontal da composição, indo do sapato que se apresenta de frente ao visto de lado. Um outro jogo linear é sugerido pelas canetas de diferentes tamanhos que despontam do bolso do paletó, enquanto o branco do cigarro cria uma zona de intensidade luminosa numa composição dominada por tons cinzas e pretos (Figura 4).

O fundo geométrico desaparece das demais imagens dos dois grupos, dando lugar a diferentes tonalidades de cinza. No caso do retrato em pé, Maiakóvski aparece ainda em formato busto e três quartos<sup>12</sup>, o que faz com que o rosto adquira um realce maior, conferindo primazia ao olhar determinado do modelo. As variáveis do retrato sentado são mais numerosas. Rodtchenko parece experimentar as diferentes modalidades de composição do retrato fotográfico, apresentando o poeta em pose frontal, em formato busto, numa evocação da fotografia de identidade; em outra pose frontal, mas concentrada quase exclusivamente no rosto, no qual ganham destaque o globo formado pela cabeça raspada e a linha clara que desce da testa para o nariz<sup>13</sup>; com cigarro na boca





Figura 3 – Aleksandr Rodtchenko, *Vladimir Maiakóvski*, 1924 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).



Figura 4 – Aleksandr Rodtchenko, *Vladimir Maiakóvski*, 1924 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).

e em posição oblíqua; de meio-perfil, com uma parte do rosto na sombra, o que não impede que seja dada ênfase à forma da cabeça e à ruga que ocupa o centro da testa.

Para obter um retrato verdadeiro, o fotógrafo, segundo depoimento da filha Varvara, adotava uma metodologia peculiar: conversava, dava voltas em torno do modelo e não avisava quando acionaria o disparador, para evitar que esse adotasse uma determinada pose (LAVRENTIEV, 1995, p. 16). Usando diversas técnicas de iluminação – luz natural, lâmpada elétrica, *flash* de magnésio –, Rodtchenko realiza, ao longo da década de 1920, um número expressivo de retratos de familiares e amigos, nos quais nem sempre trabalha com a idéia de série.

Dos vários retratos dedicados à mãe, um dos mais significativos é o que a representa segurando os óculos perto dos olhos (1924). Na edição sem cortes, Rodtchenko coloca o espectador diante do ambiente em que a imagem foi realizada: um cômodo, do qual se entrevêem as paredes decoradas com quadros e fotografias. Dentro dele, a mãe, apoiada numa mesa, está entregue à leitura de um jornal, o que explica a posição dos óculos. A ênfase dada ao formato da cabeça e ao jogo de linhas proporcionado pelos braços não faz passar para segundo plano o interesse do artista em mostrar uma cena cotidiana, da qual explora as possibilidades narrativas. O aspecto geométrico torna-se dominante na versão cortada da imagem, concentrada no rosto, mas, também nesse caso, há um equilíbrio com a representação, uma vez que a expressão ensimesmada da mulher se impõe à primeira vista (Figura 5).

A mulher, Varvara Stepanova, é também um modelo constante, e com ela o artista realiza diferentes experiências. No *Retrato em dupla exposição* (1924), reúne dois perfis de tamanhos diferentes num mesmo enquadramento, o que gera a impressão de um movimento de rotação e confere um aspecto tridimensional à imagem. Em *Varvara Stepanova* (1928), o modelo presta-se a uma experiência com a luz atenuada por uma rede presa numa lâmpada, da qual brota um certo estranhamento.

Efeitos de estranhamento são também buscados em *Ossip Brik* (1924), concebida para a capa de *Lef* (mas não publicada), graças ao nome da revista gravado numa das lentes dos óculos do crítico; e em *Aleksandr Shevchenko* (1924), em virtude da dupla exposição que possibilita captá-lo de frente e de perfil. Em outros momentos, como em *Serguéi Tretiakov* (1927), Rodtchenko consegue harmonizar o interesse por uma forma pura – a cabeça banhada por uma luz dramática – com a captação da psicologia do modelo, cuja intensidade é realçada pelo jogo luminoso e pelo contraste entre as sutis gradações de cinzas do rosto e o preto da camisa, que se conjuga com o tom escuro do fundo.

Uma vez que a idéia de série é central na poética fotográfica de Rodtchenko, não estando limitada ao retrato, torna-se necessário analisar sua origem e suas implicações. Primeiramente, a série pode ser reportada à sua anterior pesquisa plástica, concebida como um trabalho sobre as possibilidades da forma enquanto desenvolvimentos geométricos que podiam ser expressos por funções matemáticas, e sobre as morfologias constantes do plano e do espaço.



A vontade de dar vida a formas exatas, graças ao uso de instrumentos de precisão como a régua e o compasso, radicaliza-se, por volta de 1920, na série das linhas-construção, na qual sucessões gráficas de retas e círculos coloridos se destacam contra fundos homogêneos, geralmente escuros, flutuando no vazio como entidades puramente geométricas (SPROCCATI, 1994, p. 126-127; FINIZIO, 1990, p. 129).



Figura 5 – Aleksandr Rodtchenko, *A mãe do artista*, 1924 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).

## O encontro com Vertov e Chklovski

A idéia de permutação, inerente às pesquisas plásticas, torna-se um programa preciso, no caso da fotografia, caracterizado pela focalização de uma determinada questão a partir de diferentes pontos de vista. Rodtchenko reforça sua percepção de que uma imagem não se encerrava em si, ao trabalhar na produção dos títulos de *Kino-Pravda*, realizado por Dziga Vertov em 1922. No manifesto *Nós*, redigido em 1919, mas publicado três anos mais tarde no primeiro número da revista *Kinofot*, com um desenho construtivista de Rodtchenko datado de 1915, o cineasta defende uma idéia de cinema baseada na montagem, apresentada como “um extrato geométrico do movimento por meio da alternância cativante das imagens”. Assessor de todas as possibilidades expressivas do movimento, Vertov exalta um cinema capaz de mostrar “a geometria dinâmica, as carreiras de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes”, a “poesia da máquina acionada e em movimento, a poesia dos guindastes, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, os ofuscantes trejeitos dos raios incandescentes” (VERTOV, 1983b, p. 250-251).

Rodtchenko interessa-se por dois aspectos específicos da obra de Vertov: a concepção do cinema como atualidade, alheio a todo aspecto ficcional, e articulado a partir de uma nova possibilidade narrativa, na qual as imagens “escrevem” o filme; a idéia de “cine-olho”, que “vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano”. A concepção de montagem do cineasta, estruturada em três momentos, mantém relações estreitas com a idéia de série desenvolvida pelo fotógrafo, pois prevê: a revelação do plano temático após o inventário, por meio da seleção e reunião dos dados mais importantes do assunto escolhido; o resumo das observações feitas pelo olho humano; a montagem central, ou seja, a determinação da disposição de sucessão do material filmado, de maneira a estabelecer uma “ordem rítmica em que os encadeamentos de sentido coincidam com os encadeamentos visuais”. O “eu vejo” preconizado por Vertov implica uma nova percepção do mundo graças à câmera, que insere o cineasta no movimento ininterrupto:

Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante dos soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações (VERTOV, 1983c, p. 253, 256; VERTOV, 1983a, p. 263-264).

A convergência do fotógrafo com as idéias do cineasta é sublinhada por Ossip Brik, num artigo publicado em 1926 na revista *Sovetskoe Kino*, ilustrado com quatro imagens da série da Rua Miasnitzkaia. Ao iniciar o artigo com a frase “Vertov está certo”, Brik corrobora o ponto de vista do cineasta: a tarefa



do cinema e da fotografia é ver e registrar o que o olho humano não vê, mostrar as coisas a partir de ângulos inesperados e em configurações inusuais. É o que mostram as imagens de Rodtchenko, que fotografou um edifício a partir de um ponto de vista inédito, alcançando um resultado extremamente interessante:

esse objeto familiar [a casa] virou de repente uma estrutura nunca vista, uma saída de emergência tornou-se um objeto monstruoso, sacadas foram transformadas numa torre de arquitetura exótica. [...] Quando se olha para essas fotos, é fácil imaginar como poderia ser realizada com elas uma seqüência cinemática, o grande potencial visual que ela poderia ter (BRIK, 1989, p. 219-220).

É igualmente nos termos de uma nova visão que a série é descrita pelo poeta Nicolai Aseev, vizinho do fotógrafo:

Aqui temos o edifício visto de baixo, obliquamente. Ele recua, encolhe-se em termos de perspectiva. Aqui está caindo, se desintegrando, esmagado sob o peso de suas paredes. Aqui ainda, é como se ele crescesse violentamente para baixo com suas nove sacadas, que se tornam gradualmente menores porque foram fotografadas de cima. Esse é um novo modo de ver, para a humanidade uma possibilidade nova e ainda desconhecida de ver os objetos em suas exatas perspectivas, que subverte toda noção de proporção e relação. [Essa nova visão] aguça uma capacidade perceptiva, que a visão habitual das coisas (estática, sempre do mesmo ponto de vista) tornou embotada e entorpecida (LAVRENTIEV, 1982, p. 12-13).

A série – O edifício na Rua Miasnitzkaia – é realizada no outono de 1925, pouco depois da volta de Paris, evidenciando a capacidade do fotógrafo de conjugar uma estratégia narrativa com a busca de novos pontos de vista. Nela são adotadas duas tomadas – em ângulo inferior e em ângulo superior –, o que faz com que a linha oblíqua adquira um papel preponderante, tornando-se o fio condutor de uma reinvenção do cotidiano graças aos postulados da Nova Visão. O observador depara-se com imagens que desnorteiam, pois colocam em xeque a percepção habitual associada à arquitetura: movimentos ascensionais e descidas bruscas e rápidas, como num vôo picado, geram uma sensação de instabilidade e oscilação, transformando o ver num ato criativo. Na maioria das imagens, o edifício se apresenta como um objeto puro, aberto à percepção de uma estrutura geométrica dinâmica e alheio a todo aspecto descritivo. É possível que o fotógrafo tenha estabelecido uma relação ainda mais direta entre seu modo de ver e o edifício no qual morava, se for confirmada a hipótese de que ele se auto-representou na fotografia *Escada de emergência* (Figura 6). Nesse caso, após ter determinado o ângulo de tomada e instalado a câmara num tripé, deve ter contado – como sugere Alexander Lavrentiev – com a colaboração de Varvara Stepanova ou de Vitali Zhemtchouzhni para a realização da imagem em ângulo inferior (LAVRENTIEV, 1995, p. 118).

Uma das fotografias da série – proposta como enigma visual na revista juvenil *Pioner* (1930) – é apresentada por uma pequena narrativa que relata a atitude adotada pela equipe diante de uma imagem insólita, deixada na redação sem qualquer instrução por parte do fotógrafo. A ela seguem-se algumas perguntas



Figura 6 – Aleksandr Rodtchenko, *Escada de emergência*, 1925 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).

14. A aproximação de Rodtchenko das idéias do crítico é assinalada por Varnedoe (1990, p. 259), e por Phillips (1995, p. 83). Para dados ulteriores sobre as idéias de Chklovski, ver Lima (1973, p. 166-172).

15. Vchutemas é o acrônimo de Ateliês Artístico-Técnicos Estatais Avançados, que resultam da reestruturação das escolas de arte nas principais cidades soviéticas.

dirigidas aos leitores: "A foto foi colocada na posição correta?"; "A partir de que ponto de vista deve ser olhada?"; "Como Rodtchenko fotografou o imóvel?". A resposta é um convite a rever os pressupostos da percepção: é difícil determinar o que está acima e o que está abaixo numa fotografia tomada numa zona vertical. Se, habitualmente, o alto e o baixo são determinados pela linha do horizonte ou pela linha de terra, não é o que acontece nesse caso, em que a direção é dada pelos componentes da imagem (LAVRENTIEV, 1995, p. 23-24).

Na configuração de um léxico fotográfico baseado em cortes oblíquos, enquadramentos inusuais, primeiros planos, tomadas à distância, escorços, Rodtchenko não está apenas próximo da proposta de desfamiliarização de Vertov. Demonstra estar levando em conta também as idéias do crítico literário Victor Chklovski, para quem o objetivo da imagem não residia na "aproximação de seu significado" à compreensão do receptor, mas na "criação de uma percepção particular do objeto". Por isso, Chklovski condena a automatização que rege as ações habituais; dela deriva uma percepção empobrecida do objeto, que acaba por estender-se à sua reprodução. Uma vez que a arte tem como tarefa restituir o sentido da vida, cabe-lhe "transmitir a impressão do objeto como 'visão' e não como 'reconhecimento'". Seu procedimento é o do "estranhamento" dos objetos, o da "forma obscura que aumenta a dificuldade e a duração da percepção, posto que o processo perceptivo, na arte, é absoluto e deve ser prolongado; a arte é uma maneira de 'sentir' o devir do objeto, enquanto o 'já realizado' não tem importância na arte". As observações do autor sobre o procedimento do estranhamento em Tolstói (que descreve o objeto como se o visse pela primeira vez) e sobre as diferentes estratégias de distanciamento do senso comum na arte erótica<sup>14</sup> aplicam-se muito bem à atitude de Rodtchenko, que, ao desnortear o espectador com suas imagens, cria uma decalagem entre a percepção e o reconhecimento do objeto. Desse modo, o artista convida a eliminar as reações habituais e analisar o mecanismo de apreensão do mundo, bem limitado se restrito ao peso das convenções.

Convencido de que a fotografia deve contribuir para uma visão renovada do ambiente em que vive a sociedade pós-revolucionária, Rodtchenko documenta suas experiências cotidianas e as transforma em marcos de uma autobiografia peculiar, atenta ao registro dos acontecimentos mais corriqueiros. Por isso, continua a fazer de seu edifício um microcosmo da nova ordem social, interessando-se pela vida que transcorre no pátio. Há uma razão para tanto, que demonstra seu empenho revolucionário: na vida soviética, o pátio é uma zona intermediária entre a esfera pública e privada, uma espécie de vilarejo dentro da metrópole, como anotara Walter Benjamin em seu diário moscovita (GALASSI, 1999, p. 121). Entre 1926 e 1930, o fotógrafo volta-se para a captação de inúmeros aspectos do pátio do próprio edifício, destacando recantos, jogos de luz, a passagem das estações, os movimentos dos habitantes, as entregas feitas por carroças, e configurando, desse modo, uma crônica da vida miúda, que ganha um ar poético pelas perspectivas inusuais com as quais é apresentada (Figura 7). Numa outra série, realizada entre 1926 e 1930, o cenário é o pátio de seu ambiente de trabalho, o Vchutemas<sup>15</sup> de Moscou, no



Figura 7 – Aleksandr Rodtchenko, *Pátio*, 1927 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).



16. *Proun* (Pro-Unovis, projeto para a afirmação do novo) é o nome dado por El Lissitzky a um conjunto de obras voltadas para a reconfiguração do espaço urbano e da arquitetura, caracterizadas por relações de planos e formas geométricas num espaço aéreo.

qual lecionou entre 1920 e 1930. O interesse pelos acontecimentos cotidianos está na base de um conjunto de imagens, feitas preferencialmente em ângulo superior, da sacada do próprio ateliê.

É a partir dela que Rodtchenko realiza uma de suas fotografias mais significativas, *Concentração antes do desfile* (1928). Os aspectos geométricos que determinam a estrutura da imagem não são obscurecidos pelo realismo da cena. Ao fotografar em ângulo superior, o artista transforma o pátio numa diagonal dinâmica, animada por formas claras e escuras. Para não colocar em risco a bidimensionalidade da imagem, o fotógrafo inclina-se na balaustrada da própria sacada, evitando que as sacadas de baixo interferissem com sua forma escura na claridade dominante do pátio. As figuras femininas nelas presentes desempenham um papel preciso dentro da composição: ajudam a criar um espaço contínuo, espelhando-se mutuamente como os opostos braços de um *Proun*<sup>16</sup>. A mulher curvada sobre a pá de lixo cria uma nota clara na composição, invertendo a forma escura da poça do pátio (GALASSI, 1999, p. 120-121). Apesar do cuidado formal, que faz da imagem um jogo estrutural e tonal, o aspecto social está presente, tanto nas crianças que se dirigem para a reunião ou que já começam a ocupar o próprio lugar na formação, quanto na atenção que sua atividade desperta em dois observadores, o fotógrafo e a mulher olhando para o pátio.

Não é apenas o cotidiano mais próximo que retém o interesse de Rodtchenko. O trabalho como consultor artístico do filme *Moscou em outubro* (1927), de Boris Barnet, leva-o a percorrer a cidade em busca de locais. Dessas andanças resultam imagens da cidade e de edifícios que o atraem por simbolizarem o novo momento do país. Esse olhar perscrutador sobre o urbano está presente na série da Estação Briansk (1927), também focalizada no filme de Barnet, para o qual o fotógrafo contribui também com a escolha dos ângulos e dos pontos de vista da câmera. As imagens de Rodtchenko são resultado do encontro entre a busca de símbolos do progresso – a estrutura metálica da estação, o trem – e a percepção de formas puras e geométricas. Se a fotografia do interior da estação poetiza um espaço funcional com a atenção dada aos jogos luminosos, em outras o aspecto formal domina a composição, sem que se perca, porém, de vista o que é de fato central para o artista: a exaltação da tecnologia como fator de transformação social. Um dos pontos altos dessa exaltação está na fotohistória realizada dois anos mais tarde para a revista *Daesh'*, focalizando a fábrica de automóveis AMO. Embora o fotógrafo não deixe de incluir a presença dos trabalhadores, o epicentro da narrativa reside nas estruturas mecânicas, captadas em primeiro plano, em ângulo oblíquo, em ângulo superior, gerando uma seqüência de formas regulares e iterativas.

Moscou torna-se um cenário fundamental para Rodtchenko. Tudo nela o atrai: os meios de transporte (*Praça Strastnaia*, 1928; *Rua de Moscou*, 1928; série *Rua Miasnitzkaia*. Trânsito, 1929-1932); a animação do espaço pelos transeuntes (*Praça perto do Teatro Bolshoi*, 1932; *Praça do Teatro*, 1932); a imponência dos edifícios antigos e modernos (*Prédio de apartamentos no bulevar Nivisnki*, 1929; *Planetário*, 1929; *O Teatro Bolshoi*, 1932; *O edifício*



*Mosselfrom*, 1932); pequenos episódios do cotidiano (série Comércio de rua, 1928). Nesta última, ao trabalhar com a idéia de série aberta, produz seqüências cinemáticas, que dão a ver o dinamismo do espaço urbano, ao mesmo tempo em que lançam um olhar atento sobre uma realidade ainda não modificada pela nova ordem social.

Em alguns momentos, Rodtchenko é atraído por outras experiências visuais, como prova a série Vidro e luz (1928). A busca da beleza formal e a exaltação da origem industrial dos objetos estão no centro da operação, em que vasos de vidro são fotografados a partir de diferentes pontos de vista. Atraído pelas possibilidades visuais do vidro – texturas brilhantes ou toscas, transparentes ou opacas, meios-tons delicados ou desenhos definidos –, o artista fixa

cada etapa da aproximação do olho ao objeto: primeiro, numa escala convencional e familiar, que apenas reduz o tamanho do objeto; a seguir, um detalhe é apanhado, ampliado, e seu jogo de reflexos confere ao material a preciosidade de uma jóia; finalmente, Rodtchenko nos leva para dentro da substância do próprio vidro, mostra-nos as estruturas rítmicas de seus menores detalhes, revelando sua beleza – e sua origem industrial (LAVRENTIEV, 1982, p. 13).

Ao dirigir seu interesse para formas e estruturas que trazem a marca da tecnologia, o fotógrafo demonstra ser possível associar a idéia de série à realidade industrial. É dela que podem ter derivado suas reflexões sobre a impossibilidade da síntese e a defesa da multiplicidade fragmentária, da comutabilidade dos elementos, das regras combinatórias, que estão na base de suas séries abertas, próximas do princípio musical das variações sobre um tema. Se essa tomada de posição – analisada a partir do conceito de serialidade desenvolvido por Marc Le Bot – demonstra a recusa de um sistema unitário e hierárquico de valores figurativos (LE BOT, 1977, p. 285, 289), ela se torna ainda mais significativa quando se lembra que o agente dessa visão é a fotografia, graças à qual os artistas construtivistas podem realizar uma análise óptica do objeto, comparando, variando e contrastando possíveis visões de um tema. Hubertus Gassner, que considera a “seqüência analítica” de Rodtchenko mais importante que suas perspectivas extremas e suas diagonais dinâmicas, estabelece uma relação entre essa proposta do artista, o ideário construtivista e a questão política contemporânea. A atitude analítica do Construtivismo em relação à arte e à realidade em geral encontra repercussão na sociedade pós-revolucionária. A análise científica e visual torna-se um instrumento de emancipação das massas, e para ela contribui a seqüência analítica ao conjugar, num mesmo movimento, a experimentação fotográfica e os objetivos da arte de propaganda (GASSNER, 1979, p. 110).

Interessado em divulgar sua concepção de fotografia, Rodtchenko torna-se colaborador de diferentes revistas, além das já citadas – *Daïoch*, *Smena*, *Radiolushatel*, *30 Dnei*, *Ogonek*, *Ekran Rabochei Gazety*, *Sovremennaia Arkhitektura*, *Kniga i Revoliutsiia*, *Kommunisticheskii International Molodezhi*, *Krasnoe Studentchestvo*, *Pzozhektor*, *Zhurnalist*, *Daesh* – e do jornal *Vechernaia Moska*. Sua maneira de fotografar ganha adeptos na imprensa. A ampla difusão de um modo de olhar inusitado, que não se coadunava com os pressupostos do

“realismo heróico”, propugnado desde 1922 pela Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária, nem com os objetivos da propaganda, está na base do ataque de abril de 1928, fruto direto do novo clima político vivido na União Soviética após a promulgação do Primeiro Plano Quinquenal, cujas diretrizes eram um programa de industrialização e de coletivização forçada da agricultura. Uma vez que 2/3 da população soviética eram analfabetos, os fotógrafos são conclamados a contribuir para formas de propaganda através da imagem, que nada tinham a ver com os modos de visualização defendidos pelo artista.

### Rodtchenko sob suspeita

A operação para colocar em dúvida os pressupostos da fotografia de Rodtchenko e sua originalidade não se esgota na carta anônima. O episódio adquire um tom ideológico, como comprova, de imediato, a Carta aberta a Rodtchenko, de Boris Kushner, publicada por *Novy Lef* em agosto de 1928. Falando a partir de um ponto de vista utilitário, o crítico questiona o significado da fotografia experimental e sua capacidade de fornecer novos conhecimentos sobre um tema. O comentário sobre algumas das imagens, que acompanhavam a resposta do artista ao ataque de *Sovetskoe Foto*, mostra claramente a postura de Kushner, contrário às tomadas verticais e faturador da fotografia feita “a partir do umbigo”. As fotografias da torre da rádio Chukhov parecem-lhe más fotografias:

Representar uma torre de rádio da altura de 150 metros como uma cesta de pão de arame significa desrespeitar a realidade e escarnecer dos fatos. É mais desejável tomar a torre ‘a partir do umbigo’ do que transformar nosso melhor exemplo de alta tecnologia num utensílio de cozinha. Esse truque fotográfico não é útil para ninguém (KUSHNER, 1989b, p. 249-250).

A resposta de Rodtchenko – Caminhos da nova fotografia – publicada em *Novy Lef* em setembro de 1928, representa sua maior contribuição à discussão sobre a imagem técnica. À fotografia, “novo, rápido, concreto refletor do mundo”, cabe a tarefa de colocar em xeque os pressupostos da pintura, a psicologia do “umbigo pictórico”, defendida por *Sovetskoe Foto*, mostrando o mundo a partir de todos os pontos de vista e desenvolvendo a capacidade perceptiva das pessoas. Para romper com os hábitos criados por séculos de predomínio pictórico, fazem-se necessários choques visuais, capazes de criar uma nova consciência no observador. A partir desse pressuposto, que traz em si a oposição entre prosa e poesia teorizada por Chklovski – reconhecimento versus visão –, Rodtchenko apresenta a fotografia como a linguagem mais adequada para representar a realidade moderna, urbana e industrial. Fiel à idéia de que a fotografia não se confunde com a arte, defende o fotojornalismo, ao qual atribui a possibilidade de uma revolução visual, alicerçada nas condições técnicas da tomada. Admoestando o fotojornalista contra o perigo da pose, Rodtchenko convida-o a realizar não foto-imagens e sim foto-momentos de valor documental. Para tanto, impõem-se diversas tarefas: deixar de observar o objeto pelo buraco da fechadura para abarcá-lo de diferentes pontos de vista;

focalizar temas cotidianos de modo inusual para apresentar uma impressão completa e acostumar o observador a uma nova percepção, revolucionando seu “raciocínio visual” (RODCHENKO, 1989d, p. 256-262).

As idéias defendidas em *Caminhos da nova fotografia* (RODCHENKO, 1989d), recebem um adendo num artigo publicado em *Novy Lef* em novembro de 1928: Uma advertência. Ao responder aos membros da revista que defendiam uma linha estritamente documental na literatura e nas artes visuais, o artista propõe uma contraposição entre “o que se fotografa” e o “como se fotografa”. Ao privilegiarem o tema, os membros de *Novy Lef* transformam a fotografia numa arte de cavalete, avessa a toda experimentação e preocupada apenas com o “fetichismo dos fatos”. A tomada de posição contra a pintura de cavalete tem uma razão de ser precisa: ela “está em desacordo com os tempos modernos, é fraca como técnica reprodutiva, pesada, introvertida, não podendo servir às massas”. A revolução fotográfica baseada no “como” tem o objetivo afastar toda tentativa artística e evidenciar para o espectador que a imagem técnica é “um meio novo e completo para revelar o mundo da ciência, tecnologia e da vida cotidiana do homem moderno”. Disso decorre uma verdadeira profissão de fé:

Dito em poucas palavras, devemos encontrar – estamos procurando e encontraremos – uma nova (não temam) estética, um novo impulso e *pathos* para expressar nossos fatos socialistas pela fotografia.

A fotografia de uma fábrica recém-construída não é, para nós, apenas o instantâneo de um edifício. A nova fábrica na fotografia não é simplesmente um fato, é a encarnação do orgulho e da alegria sentidos pela industrialização do país pelos Sovietes. E devemos encontrar “como fazê-lo” (RODCHENKO, 1989a, p. 264-265).

O mesmo número de *Novy Lef* abriga um artigo de Kushner, que é uma resposta oficial do grupo à concepção de fotografia de Rodtchenko. A recusa do “como” fotografar é acompanhada pela acusação de que a nova fotografia se limita a fazer o que já fora feito no mundo ocidental capitalista, sem alcançar os mesmos resultados da Europa e dos Estados Unidos. A argumentação do fotógrafo em prol de novos modos de visão é refutada em nome da idéia de que a revolução ocorrida na União Soviética é “uma revolução de fatos – não de como os percebemos, ou os representamos, transmitimos, reproduzimos, ou destacamos” (KUSHNER, 1989a, p. 267-268).

O editor de *Novy Lef*, Serguéi Tretiakov, intervém no debate com uma reflexão cujo ponto de partida é a denúncia do “erro radical” em que haviam incorrido Rodtchenko e Kushner, por negligenciarem uma abordagem funcional da fotografia. Para o funcionalista, o “porque” é mais importante que o “que” e o “como”. A escolha do tema e da linguagem não pode ser dissociada de um objetivo definido: o “porque” transforma “uma ‘obra’ num ‘objeto’, isto é, num instrumento de efeito útil”. Ao invés de explorar todas as tarefas utilitárias da fotografia, Rodtchenko só se interessa por sua função estética, ou seja, pela reeducação do gosto. Ao limitar os objetivos da fotografia aos que já o foram da pintura – “reflexão” e “manifestação de atitudes emotivas para com o objeto” –, ele restringe o objetivo do problema e “sucumbe ao subjetivismo estilístico”.

Combater o esteticismo não é uma função primária da fotografia, e não se deve começar por ela. Deve-se começar por objetivos utilitários – fotoinformação, fotoilustração, fotografia científica, fotografia tecnológica, cartazes fotográficos. Se a experimentação é necessária, ela deve, porém, resolver problemas concretos para não degenerar em “arte”, em “elemento estético”. Kushner comete um erro inverso: a fotografia não é apenas uma taquigrafia, ela explica também. Por isso, não se podem usar os modos de ver do passado para representar a realidade revolucionária (TRETIAKOV, 1989, p. 270-271).

Feitas essas ressalvas, Tretiakov passa a expor seu ponto de vista funcional, dando como exemplo a fotografia de uma manifestação. O ponto de vista adotado depende do objetivo pretendido: se a ênfase recair na multidão, dever-se-á fotografar verticalmente, em ângulo superior; se quiser mostrar-se a composição social da multidão, será necessário fotografar diretamente, escolhendo ângulos que dêem a ver a profissão das pessoas pelas roupas e recorrendo a primeiros planos; se o foco for o avanço impetuoso da manifestação, os pés serão o elemento mais importante da imagem. Dever-se-á ainda optar pelo ângulo inclinado para criar “a ilusão da emanação de uma lava humana (uma indicação puramente estética)”. Se o objetivo for mostrar as exigências da manifestação, será necessário fotografar os cartazes na escala mais ampla possível, deixando bem nítidos seus dizeres; se quiser reproduzir-se a massa humana cristalizada em volta de uma força central, poderá ser usada uma exposição dupla: à fotografia da manifestação em ângulo superior será acrescentada a imagem de uma construção análoga (um formigueiro, abelhas num favo de mel, os anéis de um tronco etc.) (TRETIAKOV, 1989, p. 272).

As fotografias de manifestações políticas realizadas por Rodtchenko nos anos 1920 nem sempre respondem às exigências formuladas no artigo, pois o interesse compositivo pode sobrepujar a questão ideológica nos termos propostos por Tretiakov. Isso é evidente em *Desfile* (década de 1920), dominado por uma poderosa diagonal que determina todo o sentido da composição; este é reforçado pela fiação elétrica que parece conter o alinhamento dos manifestantes, conferindo um aspecto geométrico ao conjunto. A tomada em ângulo superior não torna legíveis as faixas, que se destacam na imagem em termos antes de tudo cromáticos. O aspecto casual dos transeuntes que cruzam com a manifestação, ora curiosos, ora indiferentes, insere-a num âmbito cotidiano, sem qualquer laivo daquele heroísmo buscado por Tretiakov. A impressão de uma força coesa, que desperta a atenção dos espectadores é, ao contrário, o elemento determinante de *Banda* (1929). A tomada em ângulo superior permite acompanhar o avanço harmonioso do grupo geometricamente alinhado, o que lhe acresce o sentido de uma tarefa compartilhada e necessária, como demonstram as reações do público.

Tomadas em ângulo superior caracterizam também *A caminho da manifestação* (1932) e *Manifestação* (1932). Apesar do aspecto casual da formação coletiva, a primeira imagem dá a ver claramente os dizeres de uma faixa em primeiro plano, respondendo ao parâmetro proposto por Tretiakov em 1928 (Figura 8). A segunda fotografia exhibe igualmente um aspecto casual,



Figura 8 – Aleksandr Rodtchenko, *A caminho da manifestação*, 1932 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).



17. Uma outra imagem da série, *Pioneiro* (1930), mostra igualmente um rapaz olhando para o céu, o que confirma a idéia de futuro, de esperança de um mundo melhor que o fotógrafo conferia ao conjunto. A Komsomol (União Comunista Leninista da Juventude) era uma organização juvenil, voltada para o desenvolvimento de uma ação educacional complementar à da escola. Compreendia cerca de 35 milhões de participantes, com idades entre 14 e 28 anos, e coordenava outras duas organizações: Pioneiros (jovens de 10 a 15 anos) e Outubristas (crianças com menos de 10 anos).

denotando o interesse de Rodtchenko em fazer de tais manifestações um aspecto corriqueiro do cotidiano soviético.

Ao longo da década de 1930, essas visões menos convencionais são substituídas por um olhar mais atento aos significados ideológicos das imagens, quando Rodtchenko passa a registrar eventos esportivos. Em algumas fotografias datadas de 1935, como *Garotas com lenços* e *Delegação ucraniana*, os pés das atletas ganham destaque, enfatizando o avanço harmonioso e decidido do grupo. O fotógrafo adota dois tipos de tomada: frontal, na primeira, destacando a gestualidade das moças que abrem o desfile, e lateral, na segunda, enfatizando a idéia de corpo coletivo. O mesmo partido é adotado numa fotografia de 1936, dedicada a um desfile de atletas: a tomada lateral serve, neste caso, para conferir concretude à imagem literal criada por Tretiakov, a emanção de uma lava humana. As seis atletas que marcham em primeiro plano (a primeira com o rosto cortado em virtude do ângulo da tomada) formam um corpo coletivo simétrico que vale pelo conjunto que se adivinha atrás delas. As noções de ritmo coletivo, movimento geométrico e simetria, que estão na base dessas composições, adquirem um sentido paradigmático em *Juramento* (1935). O alinhamento dos soldados e das bandeiras é perfeito. Os rapazes olham todos na mesma direção, parecendo responder à divisa marxista sobre a união dos proletários, que se desdobra em três idiomas – inglês, espanhol e chinês.

A atenção ao significado ideológico das imagens – que, em certos momentos, atenua as preocupações formalistas de Rodtchenko – deve ser buscada não apenas na campanha de 1928 contra sua concepção de fotografia. Uma das primeiras imagens da série *Pioneiros* (1928-1930), publicada no número de junho de 1928 de *Novy Lef*, é atacada, quatro meses mais tarde pelo crítico literário L. Averbach. A fotografia do adolescente que integrava uma organização educativa voltada para a formação dos novos cidadãos é considerada monstruosa por Averbach, em virtude da verticalidade da tomada (LAVRENTIEV, 1995, p. 145), que deformava a figura ao criar um desequilíbrio entre o tamanho da cabeça e o restante do corpo (Figura 9). Os ataques estendem-se a outras imagens do conjunto. *Pioneiro com clarim* (1930) é criticado, em fevereiro de 1932, pela revista *Proletarskoe Foto* (novo nome de *Sovetskoe Foto*), que publica reações de operários, camponeses e pioneiros ao conjunto. Se toda a série é colocada em xeque, *Pioneiro com clarim*, que dá a ver apenas uma parte do rosto do adolescente olhando para cima, é considerada uma representação absolutamente inadmissível da geração presente, uma “deformação” da nova classe (LAVRENTIEV, 1995, p. 145). A imagem da *Pioneira* (1930), tomada em ângulo inferior, numa composição que enfatiza linhas ascendentes, o que faz com que o olhar esteja voltado para o céu, é, por sua vez, alvo de censura, em 1935, por parte de Ivan Bokhanov, que não concorda com o significado de transcendência e esperança embutido na fotografia por Rodtchenko. Sem meias medidas, Bokhanov afirma que a “Pioneira não tem o direito de olhar para cima. Isso carece de conteúdo ideológico. Pioneiras e moças do Komsomol deveriam olhar para a frente”, para o terreno político a ser conquistado pela vitória proletária (GALASSI, 1999, p. 126; SCIMÉ, 1993, p. 12)<sup>17</sup>.



Figura 9 – Aleksandr Rodtchenko, *Pioneiro*, 1928 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).

18. De acordo com Phillips, o texto lembra o tom e os princípios defendidos, em alguns escritos, por Gustav Klutsis.

Rodtchenko não escapa, também, dos ataques da seção de fotografia do grupo Outubro, que ajudara a fundar em fevereiro de 1930. Integrado por pintores (Aleksandr Deineka, Diego Rivera), *designers* (Gustav Klutsis, Serguéi Senkin), arquitetos (Moisei Ginzburg, Aleksandr Vesnin), cineastas (Serguéi Eisenstein, Esfir Shub), o grupo Outubro tem como objetivo principal servir aos trabalhadores através da criação de uma propaganda ideológica, e da produção e organização direta de um modo de vida coletivo, de acordo com o manifesto publicado no *Pravda* em 5 de junho de 1928. Rodtchenko une-se ao grupo em 1929, filiando-se, a princípio, à seção de desenho de interiores. Em março de 1930, participa da exposição geral do grupo, tendo a seu cargo a organização da seção fotográfica, tarefa para a qual conta com a colaboração da esposa. Suas idéias logo começam a ser colocadas em xeque, como prova o Programa da Seção Fotográfica de Outubro, redigido em 1930. Considerando a fotografia como uma arma “particularmente importante” no âmbito da revolução cultural, os fotógrafos de Outubro posicionam-se tanto contra os clichês heróicos propugnados pela Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária, quanto contra a “nova fotografia”, exemplificada com as experiências abstratas de Moholy-Nagy e Man Ray. A essas imagens contrapõem a defesa de uma “fotografia revolucionária, materialista, socialmente fundamentada, e tecnicamente bem equipada, capaz de responder ao objetivo de propagar e agitar em prol de um modo de vida socialista e de uma cultura comunista”. Os critérios “artísticos” da fotografia residem em seu efeito ideológico no espectador, na comunicação firme dos fatos da construção socialista, no descrédito da sociedade capitalista, na aplicação das técnicas mais avançadas e dos meios mais expressivos. Para escapar dos perigos da fotografia formalista ou da realizada em estúdio, os integrantes de Outubro deveriam manter uma relação direta com o universo da produção, trabalhando em jornais e revistas, e ajudando a fomentar a prática fotográfica em fábricas e fazendas coletivas (October Photo-Section, 1989, p. 283-285)<sup>18</sup>. Depois que a exposição fotográfica do grupo, apresentada em maio de 1931, é atacada pela imprensa por seu “desvio formalista”, a situação de Rodtchenko torna-se delicada. Em janeiro de 1932, é expulso da agremiação, por resistir à “reconstrução prática do grupo”, depois de um ataque promovido por *Proletarskoe Foto* (PHILLIPS, 1995, p. 87; OBERSON, 1999, p. 309).

### Estratégias visuais de Rodtchenko

Após esse episódio, inicia-se um período ambíguo na trajetória do fotógrafo. Em abril de 1932, assina um contrato com a editora da Casa da Arte (Izoziz), pelo qual se compromete a fornecer, pelo menos, quarenta fotografias por mês. Entre suas tarefas, constavam a produção: de uma série de quarenta cartões postais com cenas da vida citadina; e da parte fotográfica do livro *Dois Moscous*. O livro, que propunha um paralelo entre os períodos pré e pós-

revolucionário – o primeiro momento seria documentado graficamente – não chega a ser realizado, mas as imagens de Rodtchenko serão usadas num outro empreendimento editorial, o álbum fotográfico, *De Moscou capitalista a Moscou socialista*.

A seleção de imagens para a série de cartões postais mostra que, apesar dos ataques, o fotógrafo continua a propagar os postulados da Nova Visão, entremeados, porém, com tomadas mais convencionais. Em *Ouvindo rádio, Avenida do Teatro e Teatro Bolshoi*, lança mão da composição oblíqua, marcando seu compromisso com a negação dos princípios pictóricos tradicionais. Já em *Parque da Cultura e Descanso*, mostra sua adesão a uma visão normalizada: a opção pela tomada horizontal resulta numa imagem bastante anódina, que dá a ver uma manifestação popular sem qualquer rebuscamento formal.

A oscilação entre imagens mais inovadoras e imagens de caráter documental torna-se uma tônica em Rodtchenko. A partir desse momento, ele se dedica a fotografar paradas oficiais, eventos esportivos, cenas de circo e de teatro, além de engajar-se na revista *SSSR na Stroike*. Nas fotografias esportivas, o artista demonstra um verdadeiro fascínio pelas façanhas dos atletas, que registra frequentemente com aqueles recursos que haviam se tornado uma espécie de “marca registrada”: tomadas em ângulo superior (*Mergulho*, 1934; *Mergulho*, 1935); em ângulo inferior (*Mergulho*, 1935); composição diagonal (*Ginástica*, 1932; *Salto*, 1936). A imagem mais significativa desse conjunto, caracterizado pela vontade de captar a tensão do momento decisivo, o pleno poder de uma força que busca a superação dos limites físicos (FABRIS, 1997, s.p.), é *Mergulho*, fotografado em ângulo inferior. Nela, Rodtchenko consegue enfeixar sua concepção da Nova Visão de maneira paradigmática: o mergulhador, transformado numa forma redonda, funde-se com o céu; disso deriva uma representação que escamoteia a linha do horizonte, tornando a cena quase abstrata, e neutraliza a impressão de profundidade, conferindo um aspecto bidimensional à imagem (Figura 10).

O tema do esporte não demonstra apenas o interesse do artista por um símbolo de força, juventude e agilidade, para o qual se volta com o mesmo olhar fascinado que dedicava às máquinas. Em pelo menos dois níveis, reveste-se também de conotações políticas: é um símbolo de libertação social, posto que na Rússia pré-revolucionária a prática dos esportes era apanágio da nobreza; é um símbolo militar, a partir da década de 1930, demonstrando a prontidão da juventude em defender o próprio país (LAVRENTIEV, 1995, p. 33).

Embora engajado em encomendas oficiais para *SSSR na Stroike*<sup>19</sup>, Rodtchenko não deixa de lado a prática da fotografia livre, e nela apresenta frequentemente resultados instigantes. É o caso de *Chofer* (1933), em que, além de fotografar o tema bem de perto e de costas, consegue um efeito de colagem, graças ao corte da imagem e à compressão espacial obtida pelo reflexo do homem no espelho do veículo<sup>20</sup>. E, sobretudo, de *Garota com Leica* (c. 1932)<sup>21</sup>, em que o jogo luminoso e geométrico oblitera o lugar da tomada, dando a ver apenas uma grade que filtra e distribui a luz. Concebida em termos claramente construtivistas, a imagem é estruturada pelas diagonais que se cruzam, dando-

19. A esse respeito, ver Fabris (2005).

20. A prática de fotografar a cena em posição posterior ao modelo é bastante utilizada por Rodtchenko, como o demonstram *Na calçada* (1928), *Parque Sokolniki*, *Hóquei de inverno* (1929), *Evgenia Lemberg* (1934), em que as sombras adquirem um aspecto ora desconcertante, ora monumental.

21. *Garota com Leica* tem recebido diferentes datações, que variam de 1933 a 1935. Adotou-se a data proposta por Margarita Tupitsyn, uma vez que sua argumentação vem respaldada por uma análise bastante alentada do relacionamento entre o fotógrafo e Evgenia Lemberg.





Figura 10 – Aleksandr Rodtchenko, *Mergulho*, 1935 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).



lhe um aspecto dissimétrico. O efeito construtivista é acrescido pelo cruzamento das pernas do modelo, Evgeniia Lemberg, aluna e colaboradora de Rodtchenko em vários trabalhos oficiais. A presença de um referente imediato não consegue disfarçar que o principal interesse do fotógrafo reside em efeitos puramente plásticos, determinados pelo jogo das linhas, das massas, das luzes e das sombras (Figura 11).

Nessas imagens, Rodtchenko demonstra que os limites impostos pela ideologia da “verdade socialista”, dominante desde o fim da década de 1920, podiam ser transgredidos em nome de uma outra verdade, a da Nova Visão, à qual conferia a tarefa de configurar um outro tipo de relação com o real. É em nome dessa idéia que, em *Fotografia-arte* (1934), defende, mais uma vez, as possibilidades inerentes à imagem técnica: contrastes de perspectiva, cores e formas; pontos de vista impossíveis de serem obtidos com o desenho e a pintura; escorços que produzem uma grande deformação dos objetos e uma “fatura cruel da matéria”; momentos novos e nunca vistos do movimento do homem, do animal e da máquina; visões absolutamente inéditas, como a trajetória de uma bala; composições cuja ousadia ultrapassa a imaginação dos pintores; produção de instantes inexistentes, conseguidos graças à montagem; estímulos provocados pelo negativo etc. (RODTCHENKO, 1986, s. p.).

Mesmo respondendo a encomendas oficiais, nas quais esposa a ideologia dominante, o fotógrafo não deixa, quando possível, de usar os recursos lingüísticos derivados do Construtivismo e de uma compreensão alargada das potencialidades da imagem técnica. Se não consegue mais configurar imagens totalmente desorientadoras como *No telefone* (1928), em que uma mulher é vista diretamente de cima, privando o observador de seus parâmetros habituais, tem condições, porém, de usar a composição oblíqua, tão determinante numa obra como *A escadaria* (1930), fruto de um equilíbrio perfeito entre o grau de inclinação dos degraus, o contraste rítmico entre faixas claras e faixas escuras e a posição levemente enviesada da mulher captada no ato de subir (Figura 12).

O uso de recursos modernistas não impede, no entanto, que se percebam mudanças substanciais no modo de fotografar de Rodtchenko. A principal delas diz respeito à concepção de seqüência. Se, até 1928, suas séries preocupavam-se com a possibilidade de configurar narrativas a partir de diferentes ângulos de visão, daí em diante, o epicentro passa a residir na “determinação de um processo”, de acordo com as diretrizes propostas por Tretiakov, assertor de uma literatura que tratasse de temas associados ao desenvolvimento do país (Carvão, Pão, Madeira, Ferro, Locomotiva, Industrialização etc.). Para responder a esse chamado – que trazia em si a idéia da “biografia do objeto” –, o fotógrafo constrói seqüências que mostram o desenvolvimento de processos no âmbito da industrialização e da coletivização do país, dentre as quais pode ser destacada a série dedicada à fábrica de automóveis AMO em 1929. Na década de 1930, as biografias de objetos são substituídas pelas reportagens, caracterizadas por uma “observação fotográfica prolongada”, de acordo com as diretrizes estabelecidas por Tretiakov em 1931. O caráter acidental de cenas e objetos captados em movimento dá



Figura 11 – Aleksandr Rodtchenko, *Garota com Leica*, c. 1932 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).



Figura 12 – Aleksandr Rodtchenko, *A escadaria*, 1930 (Alexandre Rodtchenko, 1986, s.p.).

lugar ao registro preciso e sistemático de fatos da história (GASSNER, 1979, p. 111), como mostram as cenas de desfiles, certas imagens esportivas e, sobretudo, o trabalho para *SSSR na Stroi*ke. A seqüência desempenha, nesse momento, um papel ideológico preciso: dar a ver, por intermédio de formas claras e linhas amplas, exemplos paradigmáticos dos alcances do novo regime. Os postulados da Nova Visão transformam-se em instrumento ideológico. Normalizados e simplificados, são colocados a serviço da propaganda stalinista e, logo, ao alcance das massas, tendo perdido, entretanto, aquele significado de profunda transformação perceptiva, que o artista defendia nos anos 1920.

## REFERÊNCIAS

A PHOTOGRAPHER. An illustrated letter to the editor: at home and abroad. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989. p. 243-244.

- BRIK, O. What the eye does not see. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989. p. 219-220.
- EDITORIAL BOARD OF SOVETSKOE FOTO. From the editorial board of *Sovetskoe Foto*. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989. p. 273-274
- EL LISSITZKY. The architect's eye. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989. p. 221-226.
- FABRIS, A. O novo refletor do mundo. In: *Alexander Rodchenko: a fotografia como máquina da história*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1997, s.p.
- \_\_\_\_\_. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 99-132, jan.-jun. 2005.
- FEDOROV-DAVYDOV, A. Introduction to Moholy-Nagy's Painting photography film. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989. p. 275-282.
- FINIZIO, L. P. *Lastrattismo costruttivo: Suprematismo e Costruttivismo*. Roma-Bari: Laterza, 1990.
- GALASSI, P. Rodchenko and photography's revolution. In: DABROWSKI, M. et al. *Aleksandr Rodchenko*. New York: The Museum of Modern Art, 1999. p. 100-137.
- GASSNER, H. Analytical sequences. In: ELLIOTT, D. (Org.). *Rodchenko and the arts of revolutionary Russia*. New York: Pantheon, 1979. p. 108-111.
- KUSHNER, B. Fulfilling a request. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989a. p. 267-269.
- \_\_\_\_\_. Open letter to Rodchenko. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989b. p. 249-251.
- LAVRENTIEV, A. *Rodchenko photography*. New York: Rizzoli, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Alexander Rodchenko: photography 1924-1954*. Köln: Könemann, 1995.
- LE BOT, M. *Figures de l'art contemporain*. Paris: Union générale d'éditions, 1977.
- LIMA, L. C. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MARGOLIN, V. *The strength for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy - 1917-1946*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- OBERSON, A.-L. Chronology. In: DABROWSKI, M. et al. *Aleksandr Rodchenko*. New York: The Museum of Modern Art, 1999. p. 300-312.



OCTOBER PHOTO-SECTION. Program of the October photo-section. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989. p. 283-285.

PHILLIPS, Ch. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

\_\_\_\_\_. Una visión que resucita: la nueva fotografía europea de entreguerras. In: HAMBOURG, M.M.; PHILLIPS, Ch. *La nueva visión: fotografía de entreguerras*. Valencia: IVAM, 1995. p. 65-108.

RODCHENKO, A. A caution. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989a. p. 264-266.

\_\_\_\_\_. Against the synthetic portrait, for the snapshot. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989b. p. 238-242.

\_\_\_\_\_. Downright ignorance or mean trick?. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989c. p. 245-248.

\_\_\_\_\_. The paths of modern photography. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989d. p. 256-263.

RODCHENKO, A. Photographie-art. In: *Alexandre Rodtchenko*. Paris: Centre National de la Photographie, 1986, s.p.

SCIMÈ, G. *Rodcenko*. Milano: Progresso Fotografico, 1993

SHKLOVSKIJ, V. L'arte come procedimento. In: TODOROV, T. (Org.) *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*. Torino: Einaudi, 1968. p. 80-88.

SPROCCATI, S. *La concreta utopia: arte d'avanguardia in Russia 1905-1930*. Bologna: Synergon, 1994.

TRETYAKOV, S. From the editor. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989. p. 270-272.

TUPITSYN, M. Aleksandr Rodchenko *Woman with a Leica* or 'Letters not about love'. *History of Photography*, London, v. 27, n. 2, p. 172-187, Summer 2003.

VARNEDOE, K. *A fine disregard: what makes modern art modern*. London: Thames & Hudson, 1990.

VERTOV, D. Extrato do ABC dos kinoks. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983a. p. 263-266.

\_\_\_\_\_. Nós: variação do manifesto. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983b. p. 247-251.

\_\_\_\_\_. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983c. p. 252-259.

Artigo apresentado em 7/2006. Aprovado em 12/2006.