

UFRRJ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**O decisivo da imagem fotográfica: Perspectivas sociais e políticas nas
teorias de Walter Benjamin e Gisèle Freund.**

Gabriela Reboredo Evora

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**O DECISIVO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA: PERSPECTIVAS
SOCIAIS E POLÍTICAS NAS TEORIAS DE WALTER BENJAMIN E
GISÈLE FREUND.**

GABRIELA REBOREDO EVORA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de
Janeiro (PPGFil/UFRRJ) como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestra em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Hussak Van Velthen
Ramos

Seropédica, RJ

2024

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

E92d	Evora, Gabriela Reboredo, 2000- O decisivo da imagem fotográfica: Perspectivas sociais e políticas nas teorias de Walter Benjamin e Gisèle Freund. / Gabriela Reboredo Evora. - Rio de Janeiro, 2024. 77 f. Orientador: Pedro Hussak van Velthen Ramos. Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2024. 1. Estética Moderna. 2. Sociedade. 3. Fotografia. 4. Walter Benjamin. 5. Gisèle Freund. I. Ramos, Pedro Hussak van Velthen, 1973-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Filosofia III. Título.
------	--

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – PPGFIL

GABRIELA REBOREDO EVORA

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Filosofia.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 30/01/2024

Prof. Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos – UFRRJ (Orientador)

Prof. Dr. Luiz Philipe Rolla de Caux – UFRRJ

Prof^a. Dra. Patrícia Gissoni Santiago Lavelle – PUC-RJ

Prof^a. Dra. Taisa Helena Pascale Palhares – UNICAMP



DOCUMENTO EXTERNO Nº 47/2024 - PPGFIL (12.28.01.00.00.00.92)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 06/02/2024 14:21)

LUIZ PHILIPPE ROLLA DE CAUX
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptFILO (12.28.01.00.00.00.85)
Matrícula: ###407#9

(Assinado digitalmente em 08/02/2024 10:09)

PEDRO HUSSAK VAN VELTHEN RAMOS
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptFILO (12.28.01.00.00.00.85)
Matrícula: ###918#5

(Assinado digitalmente em 15/02/2024 13:04)

PATRÍCIA GISSONI SANTIAGO LAVELLE
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.167-##

(Assinado digitalmente em 08/02/2024 10:57)

TAISA HELENA PASCALE PALHARES
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.138-##

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/documentos/> informando seu número: 47, ano: 2024, tipo: **DOCUMENTO EXTERNO**, data de emissão: 06/02/2024 e o código de verificação: 0543db5cc5

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais e familiares que em nenhum momento deixaram de me apoiar ao longo da minha trajetória acadêmica. À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa e apoio a pesquisa brasileira em geral. Ao Prof. Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos, que fornece todo o suporte necessário para meu desenvolvimento acadêmico desde a graduação. Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRRJ, pelos seus ensinamentos excepcionais que sem dúvida contribuíram para a escrita deste trabalho. Ao Gabriel, meu companheiro que me apoia desde o início da pesquisa. Aos amigos que construí nessa universidade desde a graduação, que tornaram todo processo mais leve e feliz. E por fim, a todos os demais que de forma direta ou indireta acreditaram na minha capacidade e torceram pelo meu sucesso.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – (CAPES) – Finance Code 001

Embora o primeiro inventor da fotografia, Nicéphore Niépce, tenha tentado desesperadamente fazer com que sua invenção fosse reconhecida, seus esforços foram em vão e ele morreu na miséria. Poucas pessoas conhecem seu nome atualmente. Mas a fotografia, que ele descobriu, tornou-se a linguagem mais comum de nossa civilização.

Gisèle Freund.

RESUMO

Evora, Gabriela Reboredo. **O decisivo da imagem fotográfica: Perspectivas sociais e políticas nas teorias de Walter Benjamin e Gisèle Freund**. Dissertação de filosofia. Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2024.

Essa dissertação visa discutir os aspectos sociais e políticos da fotografia a partir das teorias de Walter Benjamin e Gisèle Freund, intelectuais vivenciaram de perto as grandes transformações da modernidade na primeira metade do século XX, além de terem desenvolvido uma grande amizade e troca intelectual. Começaremos analisando a linha do tempo da fotografia formulada por Benjamin, que é dividida em: apogeu, declínio e redenção. Além disso, será explorado outros aspectos gerais das ideias do filósofo acerca dos meios de reprodutibilidade técnica, principalmente no que tange à democratização da arte e à sua teoria da imagem. Em Gisèle Freund, além de uma linha do tempo sobre os primeiros períodos da fotografia, exploraremos também outros gêneros fotográficos que surgiram ao longo dos anos, e que ainda possuem grande importância na contemporaneidade. De mais a mais, as vivências pessoais de Freund enquanto fotógrafa profissional enriquecem o aporte teórico da pesquisa. Com a união dos dois autores, temos uma base sólida para compreender como a técnica fotográfica revolucionou as experiências pessoais e coletivas no século XX.

Palavras-chave: Estética Moderna; Sociedade; Fotografia; Walter Benjamin; Gisèle Freund.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss the social and political aspects of photography based on the theories of Walter Benjamin and Gisèle Freund, intellectuals who lived through the great transformations of modernity in the first half of the 20th century, and developed a great friendship and intellectual exchange. We will begin by analyzing the timeline of photography formulated by Benjamin, which is divided into: apogee, decline and redemption. In addition, we will explore other general aspects of the philosopher's ideas about the means of technical reproducibility, especially with regard to the democratization of art and his theory of the image. In Gisèle Freund, in addition to a timeline of the first periods of photography, we will also explore other photographic genres that have emerged over the years, and which are still of great importance in contemporary times. Moreover, Freund's personal experiences as a professional photographer enrich the theoretical contribution of the research. By combining the two authors, we have a solid basis for understanding how the photographic technique revolutionized personal and collective experiences in the 20th century.

Keywords: Modern Aesthetics; Society; Photography; Walter Benjamin; Gisèle Freund.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	1
CAPÍTULO I: A HISTÓRIA QUE RESPLANDECE NAS OBRAS.	4
1.1 A vida dos pensadores alemães:	4
1.2 O encontro entre os pensadores:	13
CAPÍTULO II: A TEORIA DA FOTOGRAFIA EM WALTER BENJAMIN.	21
2.1 A técnica fotográfica:	21
2.2 Movimentações anteriores à ascensão da técnica:	24
2.3 O início da técnica fotográfica, ou o “Apogeu”:	29
2.4 O declínio da fotografia:	32
2.5 A fase da “redenção” e a fotografia como arte:	35
2.6 Uma leitura possível da “ <i>Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica</i> ”: A democratização da arte pela fotografia:	37
2.7: Imagem dialética: A fotografia enquanto parte de uma teoria da imagem, do conhecimento e da história em Walter Benjamin.	39
CAPÍTULO III: A TEORIA DA FOTOGRAFIA EM GISÈLE FREUND.	45
3.1 A fase dos “fotógrafos-artistas”:	45
3.2 A fase da fotografia comercial:	48
3.3 A expansão da técnica ao redor mundo e o nascimento de novos gêneros fotográficos:	53
3.4 A fotografia como ferramenta política: implicações legais, morais e éticas.	57
3.5 Fotografia, arte e o crescimento dos fotógrafos amadores:	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	67

INTRODUÇÃO:

Ao realizar uma pesquisa *on-line*, a primeira definição de fotografia com a qual nos deparamos é a seguinte: “arte ou processo de reproduzir imagens sobre uma superfície fotossensível (como um filme), pela ação de energia radiante, esp. a luz.”¹ Desde sua criação, inúmeros questionamentos surgiram acerca da principal função da fotografia: afinal, ela é arte ou apenas um meio de reprodução técnica? Ao longo dos seus quase 200 anos, apareceram muitas respostas diferentes a essa pergunta, todavia, é inegável que essa técnica modificou toda nossa forma de experiência em sociedade, e até hoje ela nos fornece contribuições de extrema relevância que ultrapassam a estética, como no campo da ciência, da política, da medicina e da cultura de forma geral. Pensando nesses tópicos, o objetivo deste trabalho é realizar uma análise da história da fotografia, enfatizando a perspectiva social que caminha com ela desde sua invenção, afinal é crucial associar o desenvolvimento da técnica às mudanças políticas que estavam acontecendo na Europa no século de sua criação. Basear-nos-emos, então, nas reflexões e nas teorias da fotografia de Walter Benjamin e Gisèle Freund, intelectuais que vivenciaram de perto todas essas transformações da modernidade, e que, além disso, desenvolveram uma grande amizade e troca intelectual, compartilhando a condição de judeus refugiados do nazismo na Paris dos anos 1930.

No primeiro capítulo, pretende-se elaborar uma linha do tempo acerca da história dos dois pensadores, para melhor compreender como ambos se aproximaram e se influenciaram. Benjamin e Freund foram intelectuais cujas obras não se separam em momento algum de suas biografias, já que foram profundamente marcados pelo momento histórico que vivenciaram e que registraram de forma muito clara em seus escritos. Além disso, da geração de estudiosos à qual pertencem, destacaram-se por transitar em diversas áreas das ciências humanas, como a história, filosofia, sociologia, e é claro, a estética. Como a história de Benjamin já é popularmente conhecida, o objetivo foi enfatizar nuances não tão comentadas sobre o filósofo alemão, desde suas amizades mais profundas, como é o caso da livreira Adrienne Monnier, até os pensamentos que antecederam seu fatídico suicídio. Além disso, é também abordado o quanto sua morte foi de certa forma cercada de mitos que permanecem até os dias atuais, e como a rota pela qual o filósofo tentou escapar virou até mesmo atração turística atualmente. Tendo uma imagem “mitológica” ou não, é inegável que os pensamentos de Benjamin reverberam em muitos autores, e uma delas foi Gisèle Freund, fotógrafa e socióloga com uma

¹ Definições de Oxford Languages.

história de vida muito similar à do filósofo alemão, mas que felizmente teve um fim diferente. Com sua primeira câmera, uma *Voigtlander 6x9*, Freund retratou muito do cotidiano em Berlim, pois lá cursava sua faculdade de Sociologia e passava a maior parte de seu tempo. Em 1933, no mesmo ano em que Walter Benjamin, foi para Paris se refugiar, e continuou seus estudos na Sorbonne, desenvolvendo sua tese *La Photographie en France au XIX siècle*, considerada por muitos como o primeiro escrito sobre a sociologia da fotografia. Durante a escrita da tese, a fotógrafa trabalhou principalmente na *Bibliothèque Nationale de France*, onde conheceu Benjamin e iniciou uma grande amizade. Outro grande objetivo do capítulo é explorar a construção da amizade entre os dois pensadores, e também analisar em qual medida as fotografias de Freund, que são talvez as mais conhecidas de Benjamin, ajudaram a construir a imagem melancólica que temos hoje do pensador alemão. Gisèle, que viveu até o ano de 2000, é considerada ainda hoje uma das maiores fotógrafas e estudiosas da fotografia de seu tempo.

No capítulo 2, o objetivo é explorar a análise de Walter Benjamin acerca da história da fotografia, pois, assim como Freund, enquanto grande parte dos estudiosos preocupou-se em entender a técnica fotográfica em si, ele buscou analisar a mudança social que a fotografia estava causando. Seu interesse pela técnica fotográfica inicia-se no período em que está desenvolvendo a obra *Passagens*, livro inacabado que ele escreveu até sua morte. Porém é concretizado quando escreve *A Pequena História da Fotografia* (1931), texto no qual divide a história da técnica em três momentos: 1. Apogeu, correspondente a fase pré-industrial da fotografia e momento que, para o filósofo, a técnica ainda possuía sua aura; 2. Declínio, que corresponde ao momento no qual a fotografia torna-se mercadoria e perde sua aura com a criação dos grandes estúdios e com os retoques nas imagens; 3. Redenção, marcado pela reaproximação do fotógrafo com a câmera, e muito bem representado pelas fotografias de Eugène Atget, precursor da fotografia surrealista e o responsável por encontrar nas ruas de Paris uma nova forma de expressar-se com a técnica. Além disso, outros dois textos serão essenciais para entender o pensamento geral do autor em relação às mudanças que os meios de reprodução técnica estavam causando na sociedade, sendo assim, utilizaremos também *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935) como aporte para compreender como, mesmo com suas ressalvas negativas, a fotografia possibilitou que a arte fosse democratizada e acessada por indivíduos das classes baixas. Por último, analisaremos a obra *Passagens* (1940) para entender como a teoria da fotografia de Benjamin também faz parte de uma teoria geral da história e do conhecimento, seguindo o conceito de imagem dialética.

No último capítulo, enfocaremos as considerações de Gisèle Freund, que inicia sua jornada na fotografia de forma bem prática, aventurando-se com sua câmera e registrando tudo ao seu redor. Vê, então, em seus estudos acadêmicos uma oportunidade de juntar seu *hobbie* com seu objeto de pesquisa, a saber, a sociologia. Dessa maneira, a fotógrafa também segue o mesmo caminho de Benjamin e formula uma divisão histórica da técnica baseando-se em seus estudos sociais. Em sua tese de doutorado, Gisèle aponta que a ascensão da fotografia ocorre, principalmente, pela ascensão de uma nova classe na Europa, que pela primeira vez estava possuindo status financeiro e social. A partir disso, esses novos indivíduos enxergaram na fotografia uma oportunidade de perpetuar e reafirmar sua própria condição, movimento muito semelhante ao que a aristocracia fazia com os retratos em miniatura antes da criação do daguerreótipo. Ademais, o texto *Fotografia e Sociedade* (1979) será essencial para a pesquisa, pois apresenta uma linha do tempo que vai além da formulada por Benjamin, apresentando ao leitor outros gêneros que surgiram com o desenvolvimento da fotografia, além dos problemas éticos e morais acarretados por ela. Finalizaremos com a análise da fotografia amadora que, segundo Freund, é a grande responsável pela técnica ser ainda tão popular nos dias de hoje, afinal, de certa forma, ela nos concede uma forma rápida de conseguirmos nos expressar individualmente e sentir que ainda possuímos um espírito criativo. A pesquisa limita-se aos fatos históricos da técnica que ocorreram na época dos dois pensadores principais, por isso, algumas questões não conseguiram ser abordadas, todavia, esperamos que esse trabalho lance luz tanto em antigos quanto em futuras pesquisas relativas à imagem fotográfica e fomenta discussões em todas as suas temporalidades.

CAPÍTULO I: A HISTÓRIA QUE RESPLANDECE NAS OBRAS.

Em seu livro *A Era dos Extremos*, Eric Hobsbawm intitula o período de 1914 a 1945 como a “Era da Catástrofe”², por ter sido um dos momentos mais conturbados da história europeia, principalmente no que diz respeito aos aspectos sociais, políticos e econômicos da sociedade. Figuras intelectuais de grande importância até os dias atuais vivenciaram essas transformações, como é o caso dos dois estudiosos centrais dessa pesquisa: Walter Benjamin e Gisèle Freund, que deixaram transparecer em cada escrito os impactos que esse momento trouxe para o individual e o coletivo³. Com histórias de vida muito similares, os dois pensadores conectam-se profundamente intelectualmente. Todavia, antes de qualquer coisa, é essencial entender seus percursos de vida individuais, para que possamos entender como tudo se desdobrou.

1.1 A vida dos pensadores alemães:

Nascido dezesseis anos antes de Gisèle Freund, Walter Benjamin tem sua origem ligada a uma família judaica de comerciantes tanto da parte materna quanto da parte paterna. A estável condição financeira permitiu que o filósofo tivesse uma boa formação intelectual de modo que ele começou a desenvolver seus escritos aos 18 anos. Os textos de Benjamin, desde o início, já possuíam um forte caráter social, demonstrando até mesmo uma certa recusa ao seu próprio status: “Os pobres: para as crianças ricas da minha idade, eles só existiam como mendigos. E foi um grande progresso do conhecimento quando pela primeira vez comecei a compreender a pobreza, na ignomínia do trabalho mal pago”⁴. Nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, Benjamin iniciou sua graduação e estudou Filosofia entre 1912 a 1915, em Freiburg e Berlim, quando se ligou ao *Movimento da Juventude*, que tinha por objetivo uma reforma do sistema de educação e ensino alemão, todavia, um tempo depois se desliga do movimento por divergências de pensamento. Em 1917, o ensaísta casou-se com Dora Sophie Pollak, e ambos mudam-se para Berna, na Suíça, local onde nasce seu único filho, Stephan Rafael. Nessa época, Benjamin conhece o filósofo marxista Ernst Bloch, que o influencia muito em suas visões

² HOBBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 14.

³ É já importante ressaltar que no que tange os estudos sobre a fotografia ambos viveram esse momento conturbado dos anos 1930 em Paris, mas formulam muito de seus pensamentos sobre a técnica olhando para a mesma Paris do século XIX, em particular, o segundo império, outro período de grandes agitações sociais e mudanças tecnológicas como o advento da fotografia.

⁴ WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: Uma biografia**. Trad. de Romero Freitas, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 4.

acerca do tema. Em 1919, defendeu sua tese de doutorado na Universidade de Berna, intitulada de *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, e no ano seguinte retorna para Berlim, onde encontra muitas dificuldades, principalmente por nunca ter se encaixado em nenhum padrão acadêmico. Sua última tentativa foi com a escrita da tese de livre-docência *Origem do drama barroco alemão*, obra complexa que representa bem a relação ambígua do filósofo com a tradição acadêmica. Quando a tese é recusada pela universidade de Frankfurt, o autor renuncia de vez à carreira na academia e assume sua posição como um “escritor livre”, levando-o a realizar diversas viagens para se aproximar dos meios literários europeus, realizando críticas e traduções para o alemão de diversos autores importantes franceses, como Baudelaire e Proust.

Infelizmente, tudo muda de rumo em 1933, quando Hitler é nomeado chanceler do Reich, obrigando o filósofo a buscar exílio em Paris. Gisèle Freund, que também se refugiou na cidade no mesmo ano, relata em sua obra autobiográfica *O mundo e minha câmera* que naquele momento as pessoas ainda não suspeitavam do que estava acontecendo na Alemanha, os primeiros refugiados estavam acabando de chegar em Paris, e ainda não havia noção da brutalidade do novo regime, dos campos de concentração e das perseguições. Desde esse ano, tanto Benjamin quanto Freund iniciam uma constante luta pela sua sobrevivência, experimentando uma vida conturbada que transitava entre o constante medo e a fuga, por isso, consideramos que ambos são intelectuais cujas obras não se separam em momento algum de suas biografias.

No ano seguinte de seu exílio em Paris, o filósofo dedica grande parte do seu dia à escrita da obra inacabada *Passagens*, como bolsista do *Instituto de Pesquisa Social*, que será basicamente sua única renda até o fim da vida. É também nesse ano que o autor começa sua relação intelectual e de amizade com Gisèle Freund, que será melhor explorada posteriormente. A partir de 1935, tudo piora exponencialmente, pois as revistas e jornais alemães não aceitavam mais os artigos de Benjamin, deixando-o em uma situação financeira ainda mais precária. Em 1939, o ensaísta toma conhecimento de que não possuía mais sua cidadania alemã, e realiza incansáveis tentativas sem sucesso para obter uma naturalização francesa. Em uma carta datada de 2 de novembro de 1939, Benjamin relata a Gisèle Freund sobre esses esforços:

Em uma carta para Adrienne, estou atendendo à sugestão que você fez de que eu pedisse depoimentos de meus amigos atestando minha lealdade. Menciono na carta uma esplêndida declaração escrita por [Paul] Desjardins. Ele professa "a maior admiração" por meu trabalho [...] Não preciso dizer o quanto algumas linhas da própria Adrienne seriam valiosas para mim. No entanto,

não posso acreditar que este tipo de dossiê (que estou tentando montar) seja suficiente. Aparentemente, é em Paris que os diferentes casos serão analisados minuciosamente por uma comissão interministerial. E é por isso que todas as minhas esperanças giram em torno do processo que Adrienne acabou de iniciar.⁵

Nessa época, existia uma grande mobilização de intelectuais franceses para amparar aqueles que corriam perigo, como Adrienne Monnier (1892-1955) que foi uma dessas figuras notáveis que lutou pela sobrevivência de inúmeros refugiados, dentre eles Benjamin e Freund. A livreira, dona da *La Maison des Amis des Livres*, foi uma das pessoas mais importantes do meio literário do período, tendo sua livraria como ponto de encontro entre os mais influentes escritores, filósofos e artistas do século XX. Em sua obra *Rue de L'Odéon* Adrienne Monnier dedica dois importantes trechos para discorrer sobre Benjamin, relatando diversos momentos em que esteve com o filósofo, desde que se conheceram até receber a notícia de sua morte:

Walter Benjamin foi pela primeira vez à rua do Odéon em janeiro de 1930. Foi Félix Bertaux que o apresentou a mim, salientando que ele era tradutor de Proust e apreciador de J.-M. Sollier. [...] Foi durante dez anos um de meus maiores amigos, aquele talvez com que tive o convívio intelectual mais fecundo.⁶

Benjamin, em *Diário Parisiense*, também descreve como foi encontrar Monnier pela primeira vez: “Imediatamente senti estar diante de uma das pessoas das quais nunca se pode mostrar respeito suficiente, e que sem contar aparentemente com tal respeito, todavia não recusará ou minimizará tal respeito por nenhum instante.”⁷ Gisèle Freund também relata em sua autobiografia como foi seu primeiro encontro com a livreira: “Ela olhou para mim com um sorriso encorajador. Seus traços pequenos eram finamente desenhados, sua pele rosada era surpreendentemente fresca. Toda a sua pessoa emanava serenidade.”⁸ Monnier, além disso, descreve muitas características físicas e da personalidade de Benjamin, segundo a livreira, o filósofo tinha todas as características marcantes de um judeu e de um alemão. Judeu, pelo rosto

⁵ BENJAMIN, Walter. **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940**. Trad. de Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 616-617.

⁶ MONNIER, Adrienne. **Rua do Odéon**. Trad. de Júlio Castanõn Guimarães, São Paulo: Autêntica, 2017, p. 125.

⁷ BENJAMIN, Walter. **Diário parisiense e outros escritos**. Trad. de Carla Milani Damiano e Pedro Hussak, São Paulo: Editora Hedra, 2020, p. 74.

⁸ FREUND, GISELE. **Le monde et ma caméra**. Paris: Grand format femme, 1970, p. 60, tradução nossa.

inteligente, e sempre em defesa, com olhos que se abrigavam atrás dos óculos, e a boca que era escondida por um espesso bigode. Era caracteristicamente alemão, segundo Monnier, por sua postura e modo de falar, sempre muito sério e polido: “A fala – percebia-se bem isso – era para ele uma coisa importante, de que cuidava quase como se fosse uma caligrafia.”⁹ Em julho de 1940, já em Lourdes, Benjamin enviou sua última carta para Adrienne Monnier¹⁰: “Penso em você, pensarei sempre em você enquanto todo perigo não estiver afastado de Paris. Eu a encontro, não somente ao pensar em Paris e na rua do Odéon, [...] mas também em muitos cruzamentos de meu pensamento.”¹¹ Com esse trecho, fica visível o grande afeto que os dois construíram ao longo dos anos.

Infelizmente, os esforços que Adrienne realizou para salvar Benjamin não foram o suficiente, e em maio de 1940 o filósofo foge para Lourdes, em uma última tentativa de conseguir asilo em outro país. Depois de novamente não conseguir nada legalmente, o ensaísta decide, então, tentar sair do país de forma ilegal pela fronteira franco-espanhola. Em setembro de 1940, Benjamin junta a um pequeno grupo de refugiados para sua última tentativa de fuga¹², que novamente, não ocorreu como o esperado, pois todos foram listados como *sans nationalité*, impossibilitando a entrada na Espanha. Em carta enviada para Scholem, Adorno relata que os militares que impediram a entrada do grupo no território espanhol tinham a intenção de deportá-los novamente para a França “mas, lhe foi concedida uma noite de descanso.”¹³ Exatamente nessa noite, no dia 26 para 27 de setembro, já muito cansado e com problemas de saúde Benjamin se suicidou tomando uma dose de morfina¹⁴ que carregava consigo. Antes de concretizar de fato seu suicídio, o filósofo já pensava na ideia anteriormente, segundo Susan Sontag, isso seria “uma espécie de conjuração, uma tentativa de Benjamin de arrancar os

⁹ MONNIER, Adrienne. **Rua do Odéon**. Trad. de Júlio Castanõn Guimarães, São Paulo: Autêntica, 2017, p. 128.

¹⁰ Inclusive, quem conta sobre a morte de Benjamin para Monnier é Gisèle Freund: “Gisèle Freund anunciou-me sua morte em dezembro em um cartão “familiar” expedido de Souillac onde ela estava refugiada.” (MONNIER, 2017, p. 124)

¹¹ MONNIER, Adrienne. **Rua do Odéon**. Trad. de Júlio Castanõn Guimarães, São Paulo: Autêntica, 2017, p. 125.

¹² Atualmente, esse caminho percorrido pelo filósofo e por tantos outros refugiados é conhecido como *Rota F*, e tornou-se até mesmo uma atração turística. Lucyane de Moraes relata que o nome foi em homenagem a Lisa Fittko: “Lisa e Hans ajudaram na travessia de mais de cem refugiados, entre ativistas políticos e antinazistas perseguidos [...] Em seu livro autobiográfico *Meu caminho pelos Pirineus*, ela lembra o trajeto até o lado espanhol da fronteira e o episódio da resistência antifascista na França, que levaria o “velho Benjamin” como o chamava afetuosamente, ao suicídio” (MORAES, 2023, p. 21)

¹³ MORAES, Lucyane de. **Theodor Adorno & Walter Benjamin: em torno de uma amizade eletiva**. São Paulo: Edições 70, 2023, p. 20-21.

¹⁴ Em carta a Scholem, Adorno relata: “Walter tomou morfina [...] Na noite do dia seguinte ele faleceu e foi enterrado na quarta-feira.” (MORAES, 2023, p. 21)

elementos destruidores de sua personalidade saturnina — para não ser destruído por eles.”¹⁵ Todavia, mesmo cansado e descrente, defendeu, até o fim, suas convicções: “Quando estive pela última vez com Adorno, no início de 1938, atribuiu sua demora em deixar a França ao fato de que “aqui ainda há posições a serem defendidas.””¹⁶ É interessante pontuar o quanto foi criada uma verdadeira mitologia em torno da morte de Benjamin: “passando por assassinato pelos militares franquistas, pela Gestapo e até por agentes secretos da URSS, entre outras hipóteses formuladas em um filme documentário.”¹⁷ Podemos citar como exemplo dessa mitologia a série *Transatlântico*¹⁸, que retrata que a morte do autor aconteceu unicamente por vontade própria dele, sem nenhuma interferência externa. Infelizmente, pelo que se sabe, Benjamin não teve uma sepultura permanente, ou seja, não há informações sobre o paradeiro de seus restos mortais. Segundo Moraes (2023): “Anos após, o governo da Catalunha dedicou ao filósofo uma tumba simbólica no cemitério da cidade e, juntamente com o governo da Alemanha foi erigido o *Memorial Walter Benjamin*, do artista israelense Dani Karavan.”¹⁹ Além disso, acontece anualmente em *Portbou* um simpósio internacional com o propósito de evocar a memória e o legado intelectual único de Benjamin, que lutou até o fim contra outros indivíduos e contra si mesmo para defender o que acreditava. Sua memória resistiu e resiste até hoje, seja em seus escritos ou em suas lutas, inspirando incontáveis pessoas.

Gisèle Freund, apesar de ter uma história de vida muito semelhante, teve um fim diferente. A fotógrafa nasceu em 1908, no distrito de *Schöneberg*, em Berlim, e, tal como Walter Benjamin, veio de uma rica família judia. Seu pai, Julius Freund (1870–1941), um comerciante apaixonado pela arte alemã, foi o responsável por introduzi-la na fotografia, apresentando-a ao trabalho de Karl Blossfeldt e presenteando-a com sua primeira câmera, uma *Voigtlander* 6x9, que se tornou uma grande companheira de Gisèle por muitos anos. A fotógrafa, como muitos na época, começou de forma amadora:

Eu não havia aprendido o ofício em uma escola. Como milhões de outros amadores, tirei fotos de acordo com o slogan dos fabricantes de câmeras: "Aperte o botão, nós fazemos o resto". O amador podia revelar seu filme

¹⁵ SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr, Porto Alegre: L&PM Editores, 1986, p. 102.

¹⁶ Idem, p. 103.

¹⁷ MORAES, Lucyane de. **Theodor Adorno & Walter Benjamin: em torno de uma amizade eletiva**. São Paulo: Edições 70, 2023, p. 27.

¹⁸ A série produzida pela Netflix conta a história real do jornalista americano Varian Fry que, em Marselha, representou o Comitê Internacional de Resgate para ajudar refugiados, principalmente artistas e escritores, a fugir da França ocupada pelos nazistas.

¹⁹ Idem, p. 198.

sozinho sem muito treinamento, o que logo fiz. Transformei meu banheiro em uma câmara escura, colocando minhas tigelas em uma tábua acima da pia e o ampliador no bidê.²⁰

Em 1929, a fotógrafa ingressou na Universidade de Frankfurt para estudar sociologia, tendo aula com vários dos principais nomes do *Instituto de Pesquisa Social*, como Theodor Adorno. Durante seus anos na universidade, Freund fotografava constantemente a vida em Frankfurt. Em 1932, a fotógrafa chegou a documentar um comício de Primeiro de Maio, que foi um indício da ascensão do nazismo:



Série: Manifestações de 1 de maio em Frankfurt, 1932.
(C) IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Gisèle Freund

Sobre esse fato, Freund escreveu que: “Em janeiro de 1933, Hitler tornou-se chanceler do Reich e estabeleceu sua ditadura na Alemanha. Muitos daqueles que fotografei naquele primeiro de maio de 1932 tornaram-se membros do partido nazista; outros acabaram em campos de concentração.”²¹ Em 1933, no mesmo ano em que Walter Benjamin, a fotógrafa foi para Paris se refugiar, chegando na cidade apenas com uma mala, sua câmera *Leica* e seus filmes. Gisèle continuou seus estudos na Sorbonne, desenvolvendo sua tese defendida, em 1936, *La Photographie en France au XIX siècle*, considerada por muitos o primeiro escrito sobre a sociologia da fotografia. Durante a escrita da tese, a fotógrafa trabalhou principalmente na *Bibliothèque Nationale de France*, onde conheceu Benjamin e iniciou uma grande amizade, que será melhor explorada posteriormente.

²⁰ FREUND, GISELE. **Le monde et ma caméra**. Paris: Grand format femme, 1970, p. 19, tradução nossa.

²¹ MEEKER, Carlene. **Gisèle Freund**. Jewish Women's Archive, 1999. Tradução nossa. Disponível em: <<https://jwa.org/encyclopedia/article/freund-gisele>>. Acesso em: 01/02/2023.

Ainda em 1933, a fotógrafa conheceu Adrienne Monnier, quando estava andando pela Rua do Odéon em uma manhã fria de março. Em sua autobiografia, ela relata detalhadamente como conheceu a livreira:

Aproximei-me timidamente, segurando o pequeno livro que queria comprar. Adrienne Monnier imediatamente iniciou uma conversa. Não demorou muito para que ela descobrisse que eu era estudante e que havia fugido do nazismo. Com uma voz muito clara e singularmente aguda, ela perguntou sobre meus gostos literários e me incentivou a fazer uma assinatura, prometendo me guiar pela literatura francesa contemporânea, sobre a qual eu sabia muito pouco.²²

Além disso, ao saber que Gisèle falava inglês fluentemente, Adrienne logo a apresentou para sua amiga Sylvia Beach, proprietária da *Shakespeare and Company*, livraria que ficava em frente à sua própria. Ambas eram muito famosas nos círculos literários e intelectuais da época, e praticamente todos os principais escritores, filósofos e artistas frequentavam suas livrarias: “A *Shakespeare and Co.* de Sylvia Beach era o ponto de encontro dos autores de língua inglesa, enquanto a *Maison des Amis des Livres* reunia os escritores franceses.”²³ Além de livraria, esses locais de certa maneira também eram editoras, inclusive, a primeira edição em francês do romance *Ulysses* de James Joyce foi publicado pela *Maison des Amis des Livres*. Foi também graças à Adrienne Monnier que a tese de doutorado de Freund foi publicada e apresentada à sociedade francesa. Alguns anos após sua amizade com a livreira, já inserida no círculo cultural e artístico da França, Gisèle Freund fotografou algumas das maiores figuras do século XX, como Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Henri Matisse, André Breton, Virginia Woolf, Jean Cocteau, entre muitos outros. A fotógrafa também chamou a atenção por ser uma das pioneiras nos retratos em cores, sendo a primeira a criar uma coleção de retratos de escritores e intelectuais nesse estilo, o que era extremamente incomum para a época, pois todos fotografavam em preto e branco.

²² FREUND, GISELE. **Le monde et ma caméra**. Paris: Grand format femme, 1970, p. 60, tradução nossa.

²³ Idem, p. 60.



Imagem 1: Walter Benjamin, Paris, 1938.

Imagem 2: Adrienne Monnier, Paris, 1939.

(C) IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Gisèle Freund

Podemos observar que quando se tratava de retratar outros indivíduos, Gisèle Freund possuía um estilo bem característico, pois fazia questão de sempre retratar os intelectuais no ambiente que se sentissem mais confortáveis, ou que passassem a maior parte de seu tempo de modo que o modelo estivesse em um mundo familiar que o deixava relaxado, facilitando o trabalho fotográfico: “A maioria dos artistas cria à sua volta uma atmosfera tão pessoal que fica gravada na memória.”²⁴ De fato, a intensidade das imagens de Freund ficam gravadas em nós, e observar essas fotografias é quase como se pudéssemos nos sentir próximos desses pensadores, mesmo em uma época diferente. Ademais, as cores tornam essas fotografias muito mais íntimas, possibilitando que o observador perceba cada detalhe, como fios de cabelo branco, cor dos olhos, lábios corados, entre outros, tudo isso torna a memória dessas figuras muito viva.

Embora tenha se naturalizado francesa em 1936, Gisèle sua condição de judia a obrigou a fugir da França em 1940, por causa da invasão das tropas alemãs em Paris. Felizmente, a fotógrafa não teve o mesmo fim de Walter Benjamin, e conseguiu se refugiar na Argentina,

²⁴ Idem, p. 102.

com a ajuda de Victoria Ocampo, importante intelectual argentina da época e que tinha conexões com intelectuais europeus, principalmente por ser a responsável pela revista *Sur*. Durante seus anos vivendo na América do Sul, Gisèle visitou diversos países e conheceu inúmeras pessoas, registrando todo seu percurso em belas imagens documentais e publicando suas histórias em diversas revistas²⁵. Quando visitou o México, a fotógrafa apaixonou-se pela cultura mexicana, e permaneceu por lá durante dois anos, tornando-se grande amiga de Diego Rivera e Frida Kahlo, realizando diversas fotografias do casal.



La Baie de Rio de Janeiro, 1942.

(C) IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Gisèle Freund



Diego Rivera devant sa collection d'art précolombien, 1948.

²⁵ Em 21 de outubro de 2022 a *Maison de L'Amérique Latine* inaugurou a exposição *Ce sud si lointain*, que apresentou inúmeras fotografias que Freund realizou durante seus anos no continente. Essa exposição contou com a parceria do IMEC, que é, atualmente, o local que possui o maior acervo de imagens da fotógrafa alemã. A exposição revelou o grande círculo social que Gisèle criou na América Latina, além de fotografias documentais, e até mesmo etnográficas, dos países que visitou. As imagens de Freund dessa época revelam ao mesmo tempo sua análise como socióloga e sua visão como artista.

Gisèle Freund retornou a Paris somente em 1953, permanecendo lá até o fim de sua vida, escrevendo suas lembranças e trabalhando em diversas obras. Em 1980, foi a primeira mulher a receber o *Grand Prix National des Arts* da França. Freund faleceu no dia 31 de março de 2000, com sua carreira e obras consagradas, e sendo, para muitos, uma das maiores fotógrafas de sua época.

1.2 O encontro entre os pensadores:

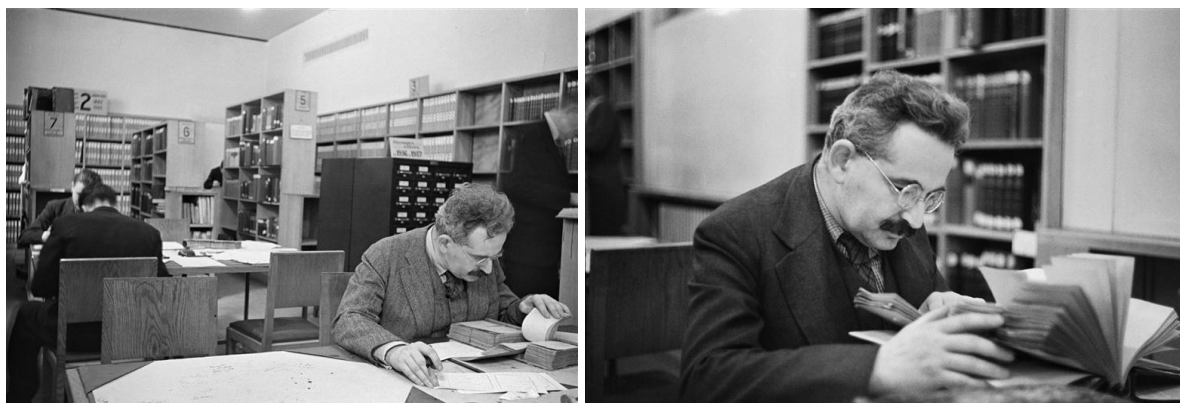
Foi em 1933, quando se intensificou a perseguição aos judeus na Alemanha, que Walter Benjamin e Gisèle Freund precisaram se refugiar em Paris e começaram a história de uma grande amizade e troca intelectual, mesmo com a Europa em ruínas. Em 1934, a relação entre os dois se aprofundou, pois ambos passavam horas de seus dias na Biblioteca Nacional, onde Benjamin trabalhava na obra *Passagens* e Freund escrevia sua tese de doutorado. Sobre a relação deles nessa época, a fotógrafa escreveu:

Durante anos, encontrávamo-nos todos os dias naquela enorme sala silenciosa. Às vezes dávamos um passeio pelos corredores da biblioteca, ou atravessávamos a *Rue de Richelieu* até um banco da Praça *Louvois*. Benjamin acendia o seu cachimbo e conversávamos sobre os mais diversos assuntos: a situação política, o marxismo, os escritores contemporâneos... Quando a biblioteca fechava, abandonávamos frequentemente a sala em conjunto. Atravessávamos as *Tuilleries* e passeávamos ao longo do cais do Sena. Benjamin detinha-se sempre nos alfarrabistas e comprava por vezes um livro. [...] Duas vezes por semana, encontrávamo-nos no primeiro andar de um café no Boulevard Saint-Germain para jogar xadrez.²⁶

As imagens que Gisèle capturou do filósofo na Biblioteca Nacional nesse período são algumas das mais conhecidas e difundidas dele. Anteriormente, abordamos o estilo fotográfico que Freund adotava ao fotografar outras pessoas, sempre focada em extrair ao máximo as singularidades do indivíduo, e essas fotografias de Benjamin representam muito bem esse traço. Nos retratos, o ensaísta encontra-se imerso nos livros que estão à sua frente, ao fundo, estantes com diversas outras obras da biblioteca. Gisèle consegue capturar através das lentes,

²⁶ FREUND, Gisèle. *Itinéraires*. Trad. de João Tiago Proença, Paris: Albin Michel, 1985, p. 64.

a paixão e a dedicação pelo qual Benjamin escrevia e pesquisava, além da clara serenidade que o filósofo só conseguia encontrar naquele ambiente, diante da vida conturbada que levava.



Walter Benjamin na Biblioteca Nacional, Paris, França.
© IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Gisèle Freund.

Ao mesmo tempo que essas imagens representam bem o estilo fotográfico de Gisèle Freund, elas não possuem alguns traços dele, a fotógrafa afirmava que “A decoração de uma casa, por seu lado, reflete as pessoas que nela vivem. Capturar alguém junto da bugiganga que lhe é querida torna a fotografia mais expressiva.”²⁷ Por ser, tal como Gisèle, um estrangeiro refugiado, Benjamin não possuía um lar em Paris que foi construído durante anos com objetos que lhe fossem queridos, ao percebermos isso, as imagens tornam-se ao mesmo tempo um pouco melancólicas, pois a única coisa de valor que o filósofo carregava consigo eram seus livros, escritos e ideias, mas ao mesmo tempo, revelam características únicas do autor, pois “Benjamin, evidentemente, era, ao mesmo tempo, um nômade, sempre em movimento, e um colecionador, esmagado pelo peso das coisas; ou seja, pelas paixões.”²⁸ Freund nunca teve oportunidade de fotografar Benjamin com suas “bugigangas queridas”, pois a configuração histórica que vivenciaram não permitiu isso, todavia, não significa que o autor não carregava consigo tudo que o representasse. As imagens não carecem de intensidade, pois o filósofo levava em seu olhar “fixo, suave, sonhador, de míope”²⁹ e em suas expressões a sua grandiosa personalidade.

²⁷ FREUND, GISÈLE. **Le monde et ma caméra**. Paris: Grand format femme, 1970, p. 102, tradução nossa.

²⁸ SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr, Porto Alegre: L&PM Editores, 1986, p. 96.

²⁹ Idem, p. 85.



Walter Benjamin. © IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Gisèle Freund.

Em outras imagens, de estilos diferentes (incluindo o fato de serem coloridas), Freund captura Benjamin de forma mais contemplativa. Na imagem 1, com a bela paisagem do mosteiro *Abadia de Pontigny* ao fundo, o filósofo, em pé, segura e admira uma flor em sua mão. Gisèle relata em sua autobiografia alguns detalhes sobre o local: “Paul Desjardins havia fundado a “*Décades de Pontigny*”³⁰, onde escritores, filósofos, professores e estudantes de todo o mundo se reuniam para se conhecer melhor e discutir [...] Além das “*décades*”, Paul Desjardins havia criado um centro de estudos e descanso em Pontigny.”³¹ Podemos perceber que Benjamin não está centralizado na fotografia, pois Gisèle pretendeu privilegiar a vista ao fundo, todavia, sua presença torna-se marcante da mesma forma, pois percebemos como ele se situa de forma completamente espontânea, capturando um momento singular do ensaísta, e fazendo com que o receptor sinta-se intimamente ligado a ele.

Já na imagem 2, a fotógrafa pretende capturar detalhes do filósofo, tornando-o a figura central da imagem, ao mostrá-lo com os dedos das mãos apoiadas em seu rosto, com um ar melancólico como se estivesse contemplando e refletindo sobre sua existência no mundo em ruínas ao redor. Segundo Susan Sontag:

³⁰ A obra “*Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*” de François Chaubet conta mais profundamente sobre os encontros que ocorreram nesse local. Os intelectuais discutiam sobre os mais variados assuntos envolvendo literatura, filosofia, política, entre outros. Dentre os nomes que fizeram parte dos encontros podemos citar André Gide, Jean Paul Sartre, André Malraux e Ernst Robert Curtius.

³¹ FREUND, GISELE. **Le monde et ma caméra**. Paris: Grand format femme, 1970, p. 75, tradução nossa.

Exatamente porque o caráter melancólico é perseguido pela morte, são os melancólicos que melhor sabem decifrar o mundo. Ou melhor, é o mundo que se rende à minuciosa investigação do melancólico, como não se rende a ninguém mais. Quanto mais inertes as coisas, mais poderosa e criativa pode ser a mente que as contempla.³²

A definição da pesquisadora representa muito bem a fotografia, pois ela instiga o observador a imaginar as inúmeras coisas que se passavam pela cabeça do filósofo alemão, principalmente dado o contexto que estava vivenciando. Gisèle Freund afirmava que de pouco valia o conhecimento técnico de um fotógrafo, pois o essencial era saber ver, e ela, como ninguém, soube enxergar cada detalhe de Benjamin. O ensaísta, que gostava “de descobrir coisas onde ninguém procurava”³³, foi descoberto pelas lentes de Gisèle Freund com uma sensibilidade nunca antes vista de modo que atualmente, as fotografias são tesouros para quem deseja visualizar - e tal como Benjamin, imaginar - como era a vida do filósofo para além de seus escritos.



Imagem 1: Walter Benjamin, Abadia de Pontigny, França.
Imagem 2: Walter Benjamin, Paris, França.

³² SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr, Porto Alegre: L&PM Editores, 1986, p. 93.

³³ Idem, p. 94.

O cenário de Benjamin submerso em livros foi bastante explorado por Gisèle Freund, como já observamos acima. Desde sua infância, o filósofo possuía um enorme apreço pela leitura, considerando cada livro um mundo próprio, no qual o leitor habitava por um tempo: “Em *Crônica Berlinense*, Benjamin evoca o seu êxtase de criança: “Não líamos apenas os livros; morávamos, habitávamos entre suas linhas”³⁴. Ainda segundo Sontag, quando o indivíduo “nascido sob o signo de Saturno”³⁵ está em uma posição na qual se sente observado, seu primeiro impulso é abaixar a cabeça, ou escondê-la atrás de um livro, é uma disposição para a interiorização:



Imagem 1: Walter Benjamin, Paris, França.

Imagem 2: Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale (salle des catalogues), Paris, França.

© IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Gisèle Freund.

Saturno, que é popularmente conhecido como o deus da melancolia, sempre chamou a atenção de Benjamin, talvez pela grande convergência com sua própria personalidade. O filósofo explora na *Origem do Drama Barroco Alemão* a gravura *Melancolia I* de Albrecht Dürer, que apresenta o famoso gesto melancólico da mão segurando o queixo, e comenta:

³⁴ Idem, p. 97.

³⁵ Idem, p. 97.

“[...] se por um lado a meditação do melancólico é compreendida na perspectiva de Saturno, que “como o planeta mais alto e o mais afastado da vida cotidiana é responsável por toda contemplação profunda, convoca a alma para a vida interior, afastando-a das exterioridades, leva-a a subir cada vez mais alto e enfim inspira-lhe um saber superior e o dom profético.”³⁶

O trecho conversa muito com a forma que Benjamin lidava tanto com sua vida cotidiana quanto com sua maneira de pesquisar. A forma de trabalho do melancólico é essa concentração total, ao contrário, sua mente divaga. Benjamin tinha uma capacidade surpreendente de concentração, muito bem relatada nas imagens de Freund. O filósofo, ao mesmo tempo que buscava refúgio de situações do dia a dia nos livros, necessitava dessa concentração para seu trabalho, era como se “cada sentença tivesse de expressar tudo, antes que o penetrante olhar interior da concentração total dissolvesse o objeto diante de seus olhos.”³⁷ Em contrapartida, essa disposição para a interiorização leva o indivíduo a subir cada vez mais alto em seus pensamentos, como o filósofo afirma na citação acima, também nos fazendo compreender o quanto a melancolia ajudou Benjamin a produzir suas ideias e conceitos.

Em 1936, Gisèle conclui e apresenta sua tese, nomeada de *La photographie en France au dix-neuvième siècle*, e relata que Walter Benjamin esteve presente para assisti-la:

Em 1936, defendi a minha tese na Faculdade de Letras, onde me inscrevera assim que cheguei a Paris. Tinha-a começado com Karl Mannheim, mas foi Nibert Elias que me deu a ideia e me orientou nas minhas primeiras pesquisas. A Sorbonne aceitou a tese, fiquei-lhe reconhecida pelo liberalismo, pois nem todos os meus professores comungavam das minhas ideias. Alguns amigos, entre os quais Walter Benjamin, tinham vindo tomar lugar no anfiteatro onde se realizaram as provas públicas.³⁸

³⁶ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 171.

³⁷ SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr, Porto Alegre: L&PM Editores, 1986, p. 100.

³⁸ FREUND, Gisèle. **Mémoires de l’Oeil**. Trad. de João Tiago Proença, Paris: Éditions du Seuil, 1977, p. 16-17.

Após a apresentação, a fotógrafa menciona que Benjamin a elogiou de uma forma um tanto quanto singular, dizendo: “Gisela, nunca pensei que conseguisses escrever tais coisas.”³⁹. Vale ressaltar que a diferença de idade entre os dois era de 16 anos, portanto, nesse momento Benjamin já estava em uma fase mais madura em seus escritos. Entretanto, mesmo com a grande diferença de idade, não existia entre os autores uma “hierarquia” de mestre e discípulo, visto que claramente ambos se influenciaram mutuamente. O filósofo alemão escreveu sobre a tese de Gisèle em dois textos: o primeiro foi em *Pintura e Fotografia* (1936)⁴⁰; e depois publicou uma resenha à tese em 1938. Em ambos os textos, o autor discorre sobre o tema central da tese, que relaciona a ascensão da fotografia em relação à da burguesia. Além disso, nessa obra a fotógrafa imerge na discussão de saber se a fotografia seria uma arte, e segundo Benjamin: “Essa circunstância tem sua ironia dialética: o procedimento, que depois foi determinante para colocar o próprio conceito de obra de arte em questão, pois ao mesmo tempo que ela por meio de sua reprodução força seu caráter de mercadoria, designa-se como técnica artística.”⁴¹. Ou seja, segundo o ensaísta, carece no trabalho de Gisèle a discussão anterior sobre a fotografia ser ou não uma expressão artística, que seria a de refletir se a invenção não transformou todo o caráter da arte. Em síntese, os textos de Benjamin sobre a tese de Gisèle têm o caráter de “revisar” o conteúdo que foi desenvolvido pela fotógrafa.

Os alemães continuaram a amizade até a morte de Benjamin. Em uma carta datada de 2 de novembro de 1939 (um ano antes da morte do filósofo), ele escreve:

Minha querida amiga, eu imaginei por algumas coisas que Sylvia disse que você finalmente voltou. Minha alegria não foi diminuída ao ver esse palpite confirmado. Os únicos momentos felizes que desfruto aqui vêm das poucas cartas que recebo que têm algo de especial, como o que você colocou naquela

³⁹ FREUND, Gisèle; JAMIS, Rauda. **Portrait: Entretiens avec Rauda Jamis**. Trad. de João Tiago Proença, Paris: Des Femmes, 1991, p. 65-66.

⁴⁰ Nesse texto, Benjamin faz uma interessante nota de objeção metódica em relação a tese de Freund: “‘Quanto maior’, escreve a autora, ‘é o gênio do artista, tanto melhor sua obra reflete, e mesmo na força da originalidade da sua forma, as tendências da sociedade que lhe é contemporânea’ (Freund, p.4). O que sobressai de questionável nessa afirmação não é sua tentativa de circunscrever as consequências artísticas de um trabalho com referência à estrutura social de seu tempo de origem. Questionável é apenas a pressuposição de que essa estrutura apresentasse sempre sob o mesmo aspecto.” (Benjamin, 2020, p. 232.) Para Benjamin, esse aspecto poderia mudar com as diferentes épocas, por isso discorda de Freund afirmar que o significado de uma boa obra de arte é sempre concomitante a sua estrutura social. Por último, é interessante notar que, por essa afirmação, a fotógrafa possui traços bem mais claramente marxistas do que o filósofo.

⁴¹ BENJAMIN, Walter. **Diário parisiense e outros escritos**. Trad. de Carla Milani Damião e Pedro Hussak, São Paulo: Editora Hedra, 2020, p. 233-234.

que enviou. E sob essas circunstâncias, felicidade é igual a esperança para mim.⁴²

Aparentemente, no ano que foi escrita essa carta, Gisèle estava retornando de um refúgio na Inglaterra, no qual Benjamin ficou muito interessado, e ao mesmo tempo contente pelo retorno da amiga. Além disso, nessa mesma carta, Benjamin relata para Gisèle as tentativas que estava realizando para conseguir uma cidadania francesa, que infelizmente, foi mal-sucedida, trazendo consequências posteriores. Em uma das últimas cartas que escreveu, por volta de junho de 1940, endereçada para Adrienne Monnier, Benjamin cita Gisèle: “Eu ficaria encantado se Gisele [Freund] viesse aqui se ela ainda não encontrou um acordo com o qual esteja realmente satisfeita. Acho que Lourdes seria realmente um bom lugar para ela de muitas perspectivas. (não conhecia a região, e é muito bonita.)”⁴³. Nesse momento, Benjamin já estava em Lourdes com inúmeros outros refugiados para tentar exílio em outro país, e, como relatado na carta, convida Gisèle para se juntar a ele. Acontece que a fotógrafa segue outros caminhos e acaba se refugiando na América Latina com sucesso, sorte que infelizmente Benjamin não teve.

Gisèle, que morreu somente em 2000, nunca deixou de carregar em seus escritos, falas e entrevistas a admiração e as influências que teve do filósofo alemão. Com histórias de vida tão similares que terminaram de maneiras tão diferentes, a relação de afeto e admiração que construíram ao longo dos anos perdurou até o final da vida de ambos. Graças às contribuições de Freund e Benjamin, hoje possuímos uma sólida teoria da fotografia, que transita desde a criação da técnica até os meios de comunicação contemporâneos. A linha do tempo da técnica, que modificou toda a percepção e experiência das sociedades, será explorada nos próximos capítulos.

⁴² BENJAMIN, Walter. **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940**. Trad. de Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 616.

⁴³ Idem, p. 636.

CAPÍTULO II: A TEORIA DA FOTOGRAFIA EM WALTER BENJAMIN.

A primeira fotografia que se tem registro foi tirada há quase 200 anos atrás. Desde então, os meios de reprodutibilidade técnica mudaram a história da nossa sociedade, impactando, ainda hoje, em aspectos científicos, sociais, culturais, tecnológicos e, é claro, artísticos. Durante muitos anos, não houve uma investigação retrospectiva acerca da fotografia, pois todos, tão eufóricos com a nova invenção, focaram suas pesquisas em aprimorá-la cada vez mais. As singularidades filosóficas e sociológicas da técnica foram pontos centrais nas pesquisas de Walter Benjamin e Gisèle Freund, de modo que o estudo da fotografia se confunde, nesses autores, com uma análise social e cultural da sociedade moderna. Neste capítulo, serão apresentadas as etapas da técnica fotográfica na visão benjaminiana: apogeu, declínio, comercialização, redenção e democratização. Buscaremos destrinchar as nuances inerentes à fotografia cuidadosamente percebidas pelo filósofo, e mostrar como sua teoria da fotografia envolve também uma teoria da imagem, da história e até mesmo do conhecimento.

2.1 A técnica fotográfica:

Como dito por Walter Benjamin, “já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores [...] visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da câmera obscura, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo.”⁴⁴ Diferente de invenções que foram descobertas ao acaso, a fotografia já era uma demanda muito visada, principalmente pelos cientistas da época. Antes de o Daguerreótipo (a primeira máquina fotográfica) surgir, muitos objetos auxiliaram na criação da fotografia, como é o caso da câmara escura, que existia desde a antiguidade. Resumidamente, com essa técnica, a luz do meio externo passava para um meio interno, e invertia a imagem obtida, sendo projetada em uma parede ou tela. Posteriormente, com os avanços, a câmara passou a ter lentes, depois se tornou móvel, até que finalmente foi reduzida ao tamanho de uma caixa. Os pintores, principalmente do século XVII, utilizavam muito desse objeto para copiar imagens, um dos grandes exemplos é o artista Johannes Vermeer⁴⁵, que utilizou a câmara para a criação de seus famosos retratos. Todavia, para produzir as próprias fotografias, era necessário encontrar um material fotossensível que fosse capaz de fixar essas imagens por um longo tempo.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 83.

⁴⁵ A obra “*Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*” (2001) de Philip Steadman mostra através de um estudo aprofundado como o pintor utilizou a câmara obscura para atingir alguns efeitos notáveis de suas obras, como borrões, sombras perfeitas nas faces de seus retratos, entre outros.

Alguns pesquisadores, antes de Niépce, fizeram experimentos com materiais fotossensíveis, como foi o caso da química Elizabeth Fulhame, que explorou diversas ideias, porém “a mais interessante foi formar imagens em tecido com sais de ouro sensíveis à luz”⁴⁶ Infelizmente, nenhuma dessas capturas sobreviveram, todavia, sua obra *An Essay on Combustion, with a View to a New Art of Dying and Painting* (1794) trata de alguns desses experimentos, e é considerada a primeira publicação a tratar de um processo fotográfico. O inglês Thomas Wedgwood também criou processos semelhantes, porém, com sais de prata, que eram sensíveis a papel e a couro. Humphry Davy, que publicou os resultados do químico inglês, analisou que: ““Tudo o que está faltando é um método para proteger as partes expostas da linha da luz do dia, e esse processo se tornará tão útil quanto elegante”. Wedgwood havia formulado o conceito de fotografia e criado imagens, mas não sabia como fazê-las durar.”⁴⁷

Finalmente, quem “venceu a corrida” e capturou a primeira imagem fotográfica duradoura que se tem registro⁴⁸ foi o francês Joseph Nicéphore Niépce, por volta de 1826-1827. O inventor, que já era habituado com processos como a litografia⁴⁹, decidiu abandonar os experimentos feitos até então com sais de prata e focar em outros métodos. Dessa maneira, conseguiu após oito horas de exposição solar realizar o registro, a fotografia foi feita em uma placa de estanho coberta com uma substância chamada de betume⁵⁰. A imagem foi nomeada de *Point de vue du Gras*, e o resultado foi o seguinte:

⁴⁶ HACKING, Juliet. **Tout sur la photo: panorama des chefs-d’œuvre et des techniques**. Paris: Flammarion, 2012, p. 19. Tradução nossa.

⁴⁷ Idem, p. 19.

⁴⁸ Assim que a fotografia se tornou pública, surgiram inúmeros inventores alegando terem descoberto o processo primeiro: “Na França, um funcionário público chamado Bayard e, na Inglaterra, o cientista Talbot, ambos descobriram um processo fotográfico usando papel: o primeiro com iodeto de prata e o segundo com cloreto de prata.” (FREUND, 1979, p. 28) Por esse motivo, muitos estudiosos afirmam que não é possível conceder a uma única pessoa o título de inventor da fotografia. O fato de o processo ter sido criado “ao mesmo tempo” por vários indivíduos diferentes também nos revela o quanto era uma necessidade urgente da época.

⁴⁹ “Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como “pedra litográfica”. Após desenho feito com materiais gordurosos (lápis, bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície.” (LITOGRAFIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5086/litografia>. Acesso em: 13 de outubro de 2023.)

⁵⁰ Essa substância era uma espécie de camada protetora para placas, que endurecia com a luz.



Point de vue du Gras (Joseph Nicéphore Niépce, 1826-27)

Infelizmente, Niépce faleceu em 1833, momento em que a fotografia ainda não havia chegado ao domínio público, sendo assim, não pôde presenciar a grande popularidade da técnica. No mesmo período da morte de Niépce, o inglês William Henry Fox Talbot, mesmo sem conhecer o inventor, desenvolveu um método de suma importância para a fotografia, que ficou conhecido como calótipo, processo que constitui o negativo-positivo da imagem. Também ao mesmo tempo, Daguerre fez um avanço essencial “ao descobrir que as placas de prata tratadas com iodo podiam ser reveladas com mercúrio, produzindo positivos diretos”⁵¹ Um exemplo desse método é a obra *The Artist's Studio* (1837):



⁵¹ HACKING, Juliet. **Tout sur la photo: panorama des chefs-d'œuvre et des techniques**. Paris: Flammarion, 2012, p. 20. Tradução nossa.

A grande vantagem do daguerreótipo era a magnífica reprodução de detalhes, como podemos observar na fotografia acima, cuja reprodução perfeita era possível graças à superfície da placa de metal que ele utilizava, pois, com ela, não havia fibras que modificavam a imagem, como era o caso do papel. Finalmente, alguns anos depois, em 1839, a *Academia Francesa de Ciências* tornou pública a descoberta da fotografia e, desde então, a técnica modificou, em diversos âmbitos, toda nossa forma de experiência na sociedade. Desde que se tornou pública, a fotografia desenvolveu-se de forma incrivelmente rápida, e em pouco tempo o aparelho fotográfico tornou-se tão pequeno que podia ser carregado para qualquer lugar, além de também ter tido uma rápida redução em seu valor. O tempo de exposição foi outro ponto que diminuiu drasticamente: em 1839, o tempo para tirar uma fotografia chegava a quinze minutos em luz do sol; um ano depois, apenas 13 minutos na sombra; já em 1841 o tempo foi reduzido para no máximo três minutos; em 1842, para vinte ou quarenta segundos, até o ponto que ela era capturada instantaneamente após apertar o botão. Todavia, concomitante com os avanços técnicos, existe uma questão social central que possibilitou que a fotografia tivesse uma rápida difusão na Europa: a ascensão de uma nova classe. Dessa forma, o presente trabalho se volta agora a realizar as análises cronológicas da fotografia concomitantemente analisando as alterações sociais que estavam ocorrendo no período, muito bem apontadas por Benjamin e Freund.

2.2 Movimentações anteriores à ascensão da técnica:

Os caminhos de Walter Benjamin e de Gisele Freund na tentativa de criar uma teoria da fotografia já se assemelham desde o princípio, afinal, antes de estudar a própria técnica, ambos montaram uma linha histórico-social para entender o surgimento, a ascensão e a democratização da fotografia, bem como os pontos positivos e negativos de cada uma dessas fases. Além disso, os estudiosos adentraram fortemente no estudo sobre como a fotografia mudou toda a concepção de arte formulada até então, e como ela se elevou até se tornar uma mercadoria. Ou seja, tanto em Benjamin como em Freund, o estudo da técnica confunde-se com uma análise social e cultural da sociedade moderna, e talvez por esse motivo, os dois possuíam grandes convergências diretas e indiretas em seus ensaios sobre a fotografia. Outro ponto interessante para atentar, é que ambos os pensadores formularam suas teorias da fotografia no século XX, mas retornando aos seus primórdios, ou seja, ao século XIX, cujo movimento vai de encontro à formulação do conceito de imagem dialética por Benjamin, que

será melhor explorado posteriormente. Explicando-o resumidamente, esse conceito sugere que as imagens não pertencem a uma época fixa, portanto, devem ser vistas de forma descontínua, eliminando linearidades, criando uma mescla entre presente e passado, na qual um lançaria luz sobre o outro. Ou seja, Benjamin e Freund de certa forma realizam um movimento anacrônico em suas teorias, que as enriquecem, pois passado e presente estão o tempo todo em conversa direta.

Antes de publicar *A Pequena História da Fotografia* (1931), um dos seus principais ensaios sobre o tema, Benjamin já possuía grande interesse pela técnica fotográfica⁵², revelado em uma carta enviada a Scholem em outubro de 1931, em que o autor comenta: “Reconheceste que o estudo sobre a fotografia vem dos prolegômenos ao livro das *Passagens*. Mas pergunto-me o que haverá sempre, destinado a esse livro, que não sejam prolegômenos e paralipômenos?”⁵³, ou seja, a inspiração para desenvolver estudos sobre a fotografia surge (como muitos outros temas importantes do filósofo) no desenvolvimento da obra *Passagens*, projeto não concluído que Benjamin escreveu até sua morte, e que pretendia ser um aprofundamento da história do século XIX, utilizando-se da cidade de Paris como perspectiva, analisando tudo aquilo que Benjamin concebia como sendo a modernidade. Posto isto, os estudos do filósofo alemão sobre o surgimento da fotografia e seu desenvolvimento podem ser melhor compreendidos no contexto do projeto das *Passagens*, dado que o ensaísta desenvolve a obra no momento em que Paris é o epicentro da consolidação do capitalismo e do projeto burguês de modernização, fator que irá influenciar diretamente a difusão da fotografia, como será aprofundado mais adiante.

Todavia, a obra *Passagens* não foi unicamente dedicada à fotografia, já que o primeiro grande texto que o filósofo discorre especificamente sobre a técnica é na *Pequena História da Fotografia* (1931). Como apontado anteriormente, Benjamin inicia a obra enunciando que já se pressentia a invenção da fotografia, pois desde Leonardo, os artistas e pesquisadores visavam o mesmo objetivo: fixar imagens. Dessa maneira, foi criada uma atmosfera muito favorável para a criação da técnica, e, como todos da época estavam muito eufóricos com a criação e o seu desenvolvimento, por muito tempo não houve uma investigação retrospectiva sobre ela,

⁵² Segundo Palhares (2006): “Há de se considerar uma certa familiaridade de Benjamin com a fotografia pelo menos desde os anos 20.” (PALHARES, 2006, p. 26) pois o filósofo contribuiu em várias revistas que exploravam o tema, como a *i10*, que focava em meios técnicos como o cinema e a fotografia, foi também tradutor de um texto de Tristan Tzara sobre Man Ray, além de ter resenhado sobre inúmeros livros de fotografia, que aparecem como referência na *Pequena História da Fotografia*. Ou seja, a fotografia sempre fez parte do interesse do filósofo, mesmo em pequenos textos.

⁵³ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 258

consequentemente, questões históricas, sociais e filosóficas suscitadas pela ascensão da fotografia deixaram de ser consideradas. São essas questões que o autor buscou explorar nesse texto. Pensando nessa investigação retrospectiva, Benjamin dividiu a história da fotografia em três grandes momentos: *apogeu*, *declínio* e *redenção*. Além disso, ao explorar essas fases, o filósofo ao mesmo tempo analisa o impacto que elas provocaram sobre o mundo das artes, principalmente no que tange à reprodutibilidade, a aura, a percepção, e outros conceitos-chaves do autor que são desenvolvidos nessa obra.

Quando pensamos nas considerações de Benjamin acerca de técnicas de reprodução, como a fotografia e o cinema, há sempre uma ambiguidade em seu pensamento, se refletirmos que há uma ambiguidade proposital entre uma visão “nostálgica” e uma visão “progressista” na formulação do conceito de *aura*. E é essa visão mais otimista que Benjamin possui da primeira fase da fotografia, ou o que ele chamou de “Apogeu”:

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.⁵⁴

Ou seja, para Benjamin, a descoberta da fotografia trouxe novas possibilidades para percebermos nuances que cercam nosso dia a dia, e que dificilmente atentaríamos sem o auxílio da técnica, como por exemplo, graças à fotografia conseguimos ampliar, diminuir, focar e admirar o tempo que quisermos uma imagem, aumentando as possibilidades perceptivas do olho humano, ou seja, revelando um inconsciente óptico. Entretanto, somente alguns anos após a criação da fotografia foi que os fotógrafos começaram a retratar o cotidiano das cidades, das paisagens, da natureza, entre outros, pois assim que ela surgiu, havia apenas um interesse: retratar pessoas. O interesse em fotografar os indivíduos da sociedade moderna não foi mero acaso, pois esse movimento deu-se principalmente por conta de técnicas muito populares na Europa antes da criação do daguerreótipo: os retratos em miniaturas e o fisionotrago. Ambos eram esforços artísticos que refletiam os ideais predominantes na França desde antes da

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 86.

Revolução Francesa, no qual a classe predominante possuía uma grande necessidade de autoglorificação.

Os retratos em miniaturas eram pinturas de tamanhos pequenos, que eram uma forma da aristocracia se afirmar enquanto classe dominante, e para, além disso, perpetuar a imagem que pretendiam deixar sobre si mesmos. Vejamos alguns exemplos:



Imagem 1: Retrato de uma dama (Jacques Augustin, 1797)

Imagem 2: Germain du Cruet, Sr. de Barailhon (Jacques Augustin, sem data)

Exatamente por ter iniciado e se difundido registrando indivíduos de classes dominantes, a fotografia assemelhou-se à pintura em seu início, segundo Orlik “a síntese da expressão, obtida à força pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual essas imagens, semelhantes em sua simplicidade a quadros bem desenhados ou bem pintados, evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas”⁵⁵. Tanto Walter Benjamin quanto Gisèle Freund perceberam que esse momento do início da popularização da fotografia correspondia também a uma fase de desenvolvimento social na Europa: a ascensão das classes médias que, pela primeira vez, estavam alcançando poder econômico e político. Segundo Freund, “Ao fazer o retrato de alguém, um indivíduo das classes ascendentes poderia afirmar visualmente seu novo status social tanto para si mesmo quanto para o mundo em geral.”⁵⁶, assemelhando-se, portanto, aos

⁵⁵ Idem, p. 87.

⁵⁶ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 9, tradução nossa.

desejos da aristocracia com o retrato em miniatura. Dessa forma, as maiores “vítimas” da fotografia foram os pintores de retrato em miniatura. Segundo Benjamin:

A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente. A experiência adquirida em seu ofício original foi-lhes muito útil, embora o alto nível do seu trabalho fotográfico se deva mais à sua formação artesanal que à sua formação artística.⁵⁷

Outra técnica muito popular na Europa anterior à fotografia e posterior ao retrato em miniatura foi o fisionotrafo⁵⁸, que surgiu em 1786. O inventor foi Gilles-Louis Chrétien, que desenvolveu um aparelho que mecanizava a técnica de gravação, além de economizar um tempo considerável: “A invenção combinava dois métodos de retrato, a silhueta e a gravura, criando assim uma nova arte. Ele batizou seu dispositivo de fisionotrafo”⁵⁹ Essa nova técnica exigia uma habilidade puramente manual, sem a necessidade de uma alma artística, afinal, o “fisionotrafo” deveria apenas desenhar o contorno das figuras, que eram transferidas e gravadas em uma placa de metal. Apenas uma sessão com o retratado era o suficiente, sendo assim, quem trabalhava com essa técnica conseguia produzir mais retratos e por preços mais baixos que o de miniatura: “Ansiosos para ter de ter seus retratos feitos, mas não dispostos a gastar muito tempo tempo ou dinheiro, a maioria das pessoas preferia ir ao fisionotrafador [...] Logo, o retrato de fisionotrafo substituiu a miniatura.”⁶⁰ Essa tendência de substituição pelo mais barato e rápido já podia ser observada em todo mundo comercial francês, as qualidades das mercadorias variavam de acordo com o número de compradores, outra mudança de origem econômica que precedeu a fotografia. Segundo Freund:

O fisionotrafo pode ser considerado o símbolo de um período de transição entre o antigo e o novo regime. [...] Sempre haverá um setor no mundo da arte

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 88.

⁵⁸ No texto *Pintura e Fotografia* Walter Benjamin aborda a técnica com uma referência a Gisèle Freund: “Partindo da técnica do retrato mais difundida no *ancien régime*, as valiosas miniaturas de marfim, a ensaísta apresenta diferentes procedimentos que, por volta de 1780, ou seja, setenta anos antes da descoberta da fotografia, tiveram como meta a aceleração, barateamento e, conseqüentemente, uma propagação mais ampla da produção de retratos. Sua descrição do “fisionotrafo” como uma técnica intermediária entre o retrato em miniatura e o registro fotográfico, tem o valor de uma descoberta.” (BENJAMIN, Walter. **Diário parisiense e outros escritos**. Trad. de Carla Milani Damião e Pedro Hussak, São Paulo: Editora Hedra, 2020, p. 233.)

⁵⁹ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 13, tradução nossa.

⁶⁰ Idem, p. 17.

que está mais preocupado com a velocidade e a quantidade do que com a arte; o fisionotrágrafo de 1790 não está muito distante do fotógrafo de passaporte do século XX. [...] Embora o fisionotrágrafo não tenha tido nada a ver com o desenvolvimento técnico da fotografia, pode-se argumentar que ela foi sua predecessora ideológica.⁶¹

Em resumo, por todas essas mudanças sociais e ideológicas, deve-se muito à burguesia parisiense da época a popularização posterior da fotografia, pois a técnica foi primeiramente adotada por esses membros da classe dominante, como banqueiros, escritores, cientistas, e todos os que pertenciam à elite intelectual de Paris, para depois, seguir gradualmente se infiltrando nas classes populares. Entretanto, por outro lado, essa mesma classe também será a grande responsável pela fase de declínio da fotografia, no qual ela passa a se tornar mercadoria.

2.3 O início da técnica fotográfica, ou o “Apogeu”:

Como dito anteriormente, Walter Benjamin irá dividir a fotografia em três principais momentos, sendo o primeiro deles chamado de Apogeu, que corresponde à fase inicial da fotografia, que data 1839 até meados dos anos 50, quando ela ainda não havia se industrializado e se transformado em mercadoria pelo capitalismo. Como pontuado, o estilo marcante nesse momento foram os retratos, que registraram o primeiro encontro do homem com a câmera.

Benjamin começa citando Hill e Cameron, de Hugo e Nadar como os grandes nomes do apogeu da fotografia, e deixa claro que “Isso não significa que desde aquela época charlatões e aproveitadores não se tivessem apoderado da nova técnica, com fins lucrativos; ao contrário, eles o fizeram maciçamente. Porém tais atividades estavam mais próximas das artes de feira, com que a fotografia até hoje tem afinidades, do que da indústria.”⁶², ou seja, nos primeiros tempos da fotografia havia grande convergência entre o objeto e a técnica, algo que sofreu completa dissociação quando chegou às indústrias. Por possuir essas características, as fotografias da primeira fase da técnica ainda possuem o que Benjamin nomeia de “aura”, esse conceito do autor, muito popular em obras posteriores, foi abordado pela primeira vez na *Pequena História da Fotografia*. O filósofo definiu a aura como: “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais

⁶¹ Idem, p.18.

⁶² BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 83.

próxima que ela esteja.”⁶³. Sucintamente, a aura, segundo Benjamin, possuiria dois elementos primordiais: a autenticidade, que se relaciona com um aspecto físico, com um “aqui e agora” da obra, e a unicidade, que tem fundamento teológico, ritualístico, no qual confere à obra seu caráter único. Todavia, especificamente na fotografia, além das características citadas temos também outras a serem consideradas:

A aura autêntica que Walter Benjamin descobre nas primeiras fotografias é fruto do cruzamento de determinações técnicas, antropológicas e sociais [...] própria de um momento histórico. Não diz respeito apenas a uma característica físico-química da imagem [...] Pelo contrário, sua aparição é determinada por uma série de elementos que podem ser adicionados a esse círculo [...] a relação entre o fotógrafo e seu objeto (o estatuto histórico de ambos); a condição material dos primeiros clichês (guardados como jóias em estojos) e, conseqüentemente, sua inserção social como privilégio de poucos.⁶⁴

Ou seja, no contexto fotográfico a aura das primeiras imagens deve ser entendida como um conjunto de questões muito maiores, que ultrapassam esse primeiro conceito formulado pelo filósofo alemão. Como já abordado anteriormente, em seu início, a fotografia se voltou para os retratos, grandes responsáveis pela sua ascensão. Esse movimento de perpetuar os indivíduos esteve presente desde a pintura, todavia, segundo Benjamin, com o surgimento da fotografia isso se tornou muito mais intenso e potente:

Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia [...] na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”.⁶⁵

⁶³ Idem, p. 92.

⁶⁴ PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura: A crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Barracuda, 2006, p. 35.

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 85.

Ao realizar retratos, o fotógrafo transcendia a proposta da pintura, pois a fotografia possibilita a reprodução exata daquele indivíduo, tornando-o além de eterno, real, tudo isso com apenas um clique. De forma metafórica, Benjamin afirmou em *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1989) que, para quem vê uma pintura e não se sacia com ela, a fotografia representa o mesmo que o alimento para a fome. O filósofo contemporâneo Byung-Chul Han enxergava que os retratos, além da aura, possuíam também a última tentativa de um valor de culto⁶⁶ que a fotografia poderia possuir. A fotografia “transforma qualquer pessoa num turista na realidade do outro”⁶⁷, assim, esses retratos ao mesmo tempo representam a morte e a ressurreição. Assim, entender que aqueles indivíduos não estão presentes consiste em realizar também um exercício de memória⁶⁸ para torná-los vivos novamente, e imaginar toda uma história através apenas de uma imagem. Em contrapartida, ao mesmo tempo que as pessoas ficavam maravilhadas com a nova técnica, elas possuíam certo estranhamento da reprodução exata que ela gerava, pois era uma mudança completa da experiência que existia até então: “Dizia-se da câmara de Hill que ela mantinha uma discreta reserva. Mas seus modelos não são menos reservados; eles têm uma certa timidez diante do aparelho”⁶⁹. No apogeu, os fotografados muitas das vezes não olhavam por muito tempo as imagens produzidas, o encontro técnico com o rosto humano pela primeira vez causava estranhamento, contrapondo aos dias atuais, é interessante notar que se tornou uma experiência tão corriqueira que está implícito em todos os ambientes.

As fotografias dessa fase eram, para muitos, verdadeiras obras de arte. Tudo no início do procedimento cooperava para se equiparar ao artístico: a fraca sensibilidade às primeiras placas exigiam uma longa exposição do fotografado, e isso resultava na completa imersão do indivíduo na fotografia. Ela ainda não era instantânea, e isso exigia uma grande dedicação tanto do fotógrafo quanto de quem era fotografado, pois tudo era preparado para durar, é por esses

⁶⁶ Segundo Benjamin: “O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote [...] À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.” (BENJAMIN, 1985, p. 159) Ou seja, podemos dizer que o valor de culto de uma obra de arte seria unicamente para a contemplação individual, sem qualquer pretensão de exposição. Ao contrário disso, o valor de exposição é para o coletivo, para que o máximo de pessoas vejam a obra, tirando seu caráter ritualístico e colocando-a apenas em uma posição de exibição.

⁶⁷ SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Trad. de Rubens Figueiredo, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 51.

⁶⁸ Ainda no texto “*Sobre alguns temas em Baudelaire*”, Benjamin aponta precisamente o papel que a fotografia exerce no contexto da teoria da memória: “Os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da *mémoire volontaire*; por meio dessa aparelhagem, eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia.” (BENJAMIN, 1989, p. 137)

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.86.

motivos que Benjamin afirma: “tudo indica que Bernard von Brentano tinha razão em supor que “um fotógrafo, por volta de 1850, estava à altura do seu instrumento” — pela primeira vez e, durante muito tempo, pela última.”⁷⁰ Também segundo Gisèle Freund “A consciência profissional, a ausência de pretensão, a forte bagagem intelectual e cultural fizeram desses primeiros fotógrafos os artistas que eram.”⁷¹. Todavia, um problema ainda era central: ao fotografar esses indivíduos, que por muita das vezes eram amigos, os fotógrafos da época acabavam cobrando pouco e ainda passavam por algumas dificuldades financeiras. Para conseguir mais dinheiro, os fotógrafos tinham uma opção: adaptar-se ao gosto de uma nova clientela. É nesse ponto que se inicia a fase de um novo estilo fotográfico, na qual fotógrafos tornaram-se verdadeiros homens de negócios, e foram forçados a adaptar seus padrões de fotografia para atender uma clientela que buscava um estilo artístico diferente. Essa nova fase iniciou o processo do declínio da fotografia.

2.4 O declínio da fotografia:

Nos anos iniciais da fotografia, a técnica ainda era muito restrita e pouco difundida, apenas um pequeno grupo de cientistas, intelectuais e artistas possuíam familiaridade com ela. Em 1855, aconteceu a *Grande Exposição Industrial* em Paris, que teve uma seção especial para a fotografia; na ocasião, o público geral foi introduzido à técnica fotográfica, e a partir disso, os fotógrafos começaram a emergir de diferentes origens sociais. É assim que a fotografia inicia seu processo de tornar-se comercial. Segundo Freund “A fotografia comercial atraiu uma massa de fracassados e incompetentes que, sem treinamento, jamais poderiam esperar ingressar em profissões de maior prestígio. Novos desenvolvimentos técnicos na fotografia viriam a ajudá-los em sua busca pelo sucesso comercial.”⁷². Um dos grandes nomes da fotografia nessa época, e um dos primeiros a fazer fortuna com a fotografia, foi Disderi. Dele partiu a ideia engenhosa de reduzir o retrato fotográfico em tamanho de cartões de visita (*carte-de-visite*), que mediam cerca de seis por nove centímetros, e por ter redução no tamanho, consequentemente reduziram-se os preços. Ao realizar essa mudança, Disderi tornou a fotografia acessível em larga escala.

A partir da mudança de Disderi, milhares de estúdios fotográficos começaram a surgir na França, além de milhares de homens estarem deixando seus empregos de origem para se tornarem fotógrafos, na esperança de fazer uma rápida fortuna. Essa difusão acabou levando a

⁷⁰ Idem, p.88.

⁷¹ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 43, tradução nossa.

⁷² Idem, p. 55.

desenvolvimentos técnicos cada vez mais sofisticados, pois além das inovações referentes ao desenvolvimento da técnica, os fotógrafos também começaram a pensar em inovações nas fotografias que realizavam, mais especificamente, nos cenários delas. Esse momento da fotografia ficou marcado pelos cenários que os fotógrafos criaram. Segundo Benjamin:

No início, os fotógrafos se contentavam com dispositivos para fixar a cabeça ou o joelho. Depois vieram outros acessórios, como nos quadros célebres, e, portanto, tinham que ser “artísticos” [...] Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação [...] ⁷³.

Os estúdios dessa época tornaram-se uma sala de adereços, com os quais, o cliente poderia se transformar em quem quisesse. Uma das fotografias com essas características que mais marcou Benjamin foi a de Kafka quando criança, na qual o menino (por volta de seis anos) encontra-se com uma roupa cheia de enfeites, segurando em sua mão esquerda um chapéu demasiadamente grande, além do grande cenário de jardim atrás. O filósofo comenta que “A criança desapareceria certamente no meio desse cenário se não fossem os olhos, de onde sai uma imensa tristeza que domina a paisagem que lhes foi destinada.” ⁷⁴, segundo Benjamin, esse retrato representa o contraponto da fotografia em seus primórdios, confirmando o iminente declínio (ou a perda da aura) da técnica.

⁷³ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 89.

⁷⁴ Idem, p. 89.



Imagem de Franz Kafka na infância, autor desconhecido.

Na tentativa de recuperar a mesma magia das primeiras imagens, os fotógrafos introduziram todos esses objetos, que em certa medida acabavam desviando a atenção do espectador do fotografado, pois essas fotografias não continham mais a expressão individual das pessoas, mas construía um cenário mecanizado e padronizado. Para Benjamin, isso representava a: “[...] tentativa de reconstrução de um mistério perdido, da unicidade do indivíduo que foi engolido pela massa (onde todos parecem tão iguais, têm os mesmos tiques, gestos, vestem as mesmas roupas).”⁷⁵ Além do cenário, foi bastante comum nessa época os clientes começarem a solicitar retoques em seus próprios rostos após a fotografia, na intenção de criar a imagem mais agradável esteticamente possível de si mesmo: “Todos os detalhes desagradáveis que a câmera foi incapaz de esconder, sardas, um nariz pouco atraente, ou rugas, poderiam ser transformadas ou eliminadas depois que a fotografia fosse tirada.”⁷⁶ Para Benjamin, esses retoques significavam que os fotógrafos estavam com a intenção de criar uma ilusão da aura: “essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetos de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista.”⁷⁷ Os fotógrafos que adotavam esses retoques, todavia, sentiam que com essas modificações que realizavam, seus trabalhos

⁷⁵ PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura: A crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Barracuda, 2006, p. 33.

⁷⁶ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 64, tradução nossa.

⁷⁷ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 90.

tornavam-se mais artísticos. Mas as controvérsias e discussões envolvendo a fotografia ser arte ou apenas uma técnica perduraram por muitos anos, alguns afirmam que ela nunca foi arte, já outros, acreditam que desde seu início ela deveria ser considerada como expressão artística, por último, a fase da “redenção” da fotografia é a que obteve, para muitos, seu status artístico, e é esse momento final da modernidade que a pesquisa irá se debruçar.

2.5 A fase da “redenção” e a fotografia como arte:

No olhar de Walter Benjamin, o grande decisivo da fotografia sempre foi a relação entre o fotógrafo e a técnica. No apogeu, essa relação foi profundamente explorada, pela vontade de conhecer ao máximo a nova descoberta. No declínio, a relação foi interrompida, pois graças aos avanços, não se precisava de muito conhecimento para se tornar um fotógrafo. Todavia, na revitalização, essa relação faz as pazes, com os fotógrafos descobrindo outros caminhos para explorar além do rosto humano. Foi nesse período que as fotografias das cidades, de objetos e da natureza começaram a ser frequentemente praticadas.

O grande responsável por toda essa transformação da fotografia, segundo Benjamin, foi Eugène Atget (1857–1927), pois ele “[...] foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica”⁷⁸. O fotógrafo, que trabalhou em Paris por volta de 35 anos, percorrendo os séculos XIX e XX, foi o pioneiro a registrar as cenas mais incomuns da cidade que era o epicentro da modernidade, e foi considerado assim um dos grandes pais da fotografia documental.



Imagem 1: Café, Avenue de la Grande-Armée. (Atget, 1925.)

Imagem 2: Pontoise, Place du Grand-Martroy, France. (Atget, 1902)

⁷⁸ Idem, p. 91.

Atget começou a interessar-se pelas paisagens de Paris por volta de 1900, quando ela havia sido inteiramente remodelada pelo plano de Haussmann⁷⁹. As mudanças despertaram no fotógrafo um enorme interesse pela “velha Paris”, em sua época pré-revolucionária do século XVIII, ao mesmo tempo que realizava certas críticas sociais registrando a “nova Paris”. Benjamin descreveu que ele “Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda.”⁸⁰. Atget não estava interessado em registrar os novos prédios ou os novos grandes parques da cidade, pois estava focado no cotidiano mais escondido, como os pátios de Paris, com carrinhos de mão enfileirados pela manhã, mesas de restaurantes com pratos sujos, vitrines de lojas, bordéis, entre outros. Admiravelmente, mesmo com toda movimentação cotidiana de Paris, essas imagens são vazias, como uma “casa que ainda não encontrou moradores.”⁸¹, Segundo Benjamin, essas obras consideradas como as precursoras da fotografia surrealista, preparam uma “saudável alienação” do homem e seu mundo ambiente, elas libertam para “o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores.”⁸².

Além da grande revolução de Atget, nesse momento a fotografia estava passando por intensas mudanças enquanto comércio. O domínio da câmera, que antes era algo para fotógrafos profissionais, agora estava chegando ao público, e os fotógrafos amadores estavam começando a surgir, intensificando a questão da fotografia como uma mercadoria. Tanto Benjamin quanto Freund irão concordar que foi graças à emergência da fotografia como mercadoria que as discussões se a técnica seria ou não uma arte começaram a aumentar, principalmente entre os artistas que lhe eram anteriores. Para Benjamin “Essa circunstância tem sua ironia dialética: o procedimento, que depois foi determinante para colocar o próprio conceito de obra de arte em questão, pois ao mesmo tempo que ela por meio de sua reprodução força seu caráter de mercadoria, designa-se como técnica artística.”⁸³. O círculo intelectual e

⁷⁹ Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) também conhecido como Barão Haussmann, foi nomeado chefe de departamento por Napoleão III para ser o responsável pela reforma urbana de Paris. O plano incluía a criação de grandes avenidas de arquitetura neoclássica, grandes parques, rede de esgoto, a demolição de milhares de prédios históricos e a construção de novos. Haussmann modificou toda a cidade em vinte anos, e deixou o cargo em 1870.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 92.

⁸¹ Idem, p. 92.

⁸² Idem, p. 93.

⁸³ BENJAMIN, Walter. **Diário parisiense e outros escritos**. Trad. de Carla Milani Damião e Pedro Hussak, São Paulo: Editora Hedra, 2020, p. 233.

artístico europeu discutiu calorosamente essa questão: alguns poetas, como Lamartine, possuíam completa aversão à técnica, afirmando que a fotografia jamais seria uma arte, pois é um mero plágio da natureza. Baudelaire possuía uma visão ainda mais rigorosa segundo Freund, pois para o poeta a fotografia “se tornou um pretexto para condenar amargamente ‘esta classe de mentes sem instrução e sem graça que julgam as coisas apenas de acordo com suas formas físicas’. A fotografia era apenas um meio de lisonjear a vaidade de um público que nada entendia sobre arte e preferia imagens *trompe l'oeil*.”⁸⁴, o poeta aparentava opor-se a qualquer movimento que tornasse a arte mais acessível às massas, justamente uma das grandes promessas da fotografia. Partindo dessa perspectiva, a fotografia deu, para uma parte da elite da época, meios para criticar o gosto das massas, adentrando em outro ponto importante: afinal, será que toda problemática envolvendo a técnica fotográfica ser ou não uma arte não estava apenas respaldada no medo que a elite da época possuía das classes baixas começarem a ter o mesmo acesso a arte que ela? A grande aversão à fotografia poderia ser uma aversão à democratização de expressões artísticas que antes apenas eram acessadas pela burguesia e a aristocracia?

2.6 Uma leitura possível da “*Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*”: A democratização da arte pela fotografia:

Por consequência de sua curta vida, Walter Benjamin não acompanhou muitas outras fases da fotografia, mas fomentou discussões essenciais sobre a técnica que podem ainda hoje render diversas interpretações. Como exemplo, podemos citar as calorosas discussões envolvendo a indagação de saber se a fotografia seria ou não uma arte, que perduraram por muito tempo. Entretanto, enquanto os estudiosos e artistas concentravam-se nessa problemática, o filósofo alemão apontou uma questão anterior crucial que foi deixada de lado: estaria a fotografia modificando toda a concepção de arte? Depois da *Pequena História da Fotografia* (1931), um texto que tinha um propósito mais objetivo em relação à fotografia, Benjamin lança uma de suas obras mais populares, a saber, *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1935), que além de explorar a técnica fotográfica, também discorre sobre a experiência do espectador com o advento da fotografia, e como ela foi fortemente modificada⁸⁵. Acontece que quando pensamos nessa obra, o habitual é ligá-la a visões

⁸⁴ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 78, tradução nossa.

⁸⁵ É interessante ressaltar que essa obra foi finalizada e revisada no momento de consolidação do fascismo na Alemanha. Sendo assim, o ensaio pode ser considerado como uma forma de manifesto contra o regime e contra a

“negativas”⁸⁶ sobre os meios de reprodução técnica, mas, pelo contrário, o ensaísta possui muitas considerações positivas, principalmente no que diz respeito à democratização da arte:

Ela pode, por exemplo, revelar na fotografia aspectos do original que são acessíveis somente à lente ajustável, que escolhe seu ponto de vista arbitrariamente, mas não ao olho humano; ou, com ajuda de certos procedimentos, como a ampliação e a câmera lenta, pode reter imagens que simplesmente escapam à óptica natural. [...] a reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inatingíveis a esse mesmo original. Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil.⁸⁷

Através da reprodutibilidade técnica, novas possibilidades foram abertas ao receptor e a outras classes, com isso, também foram modificadas experiências e percepções em relação à obra de arte, pois Benjamin afirma que “a maneira pela qual a percepção humana se organiza – o meio em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado.”⁸⁸ Além disso, em certa medida, através da fotografia essas obras passaram de serem criações individuais para tornarem-se criações coletivas, pois os indivíduos passaram a estar mais próximos dela do que nunca. Ou seja, a reprodutibilidade técnica muda a relação da massa com a arte, e essa proximidade na visão benjaminiana é um potente indicador social: “quanto mais a significação social de uma arte é reduzida – como pode ser comprovado claramente no caso da pintura –, mais se distanciam mutuamente os comportamentos crítico e usufruidor do público.”⁸⁹ por sua grande possibilidade de difusão, a fotografia de uma obra de arte também expande, por exemplo, diferentes visões críticas acerca dela, contribuindo para fomentar discussões artísticas e estéticas.

No momento em que a unicidade da obra de arte é extinta, a sua função social é também alterada, e “no lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis, a

estetização da política, que, segundo Palhares (2006): “será oposta a instituição da arte sobre a política. “ (PALHARES, 2006, p. 45)

⁸⁶ Novamente retornamos aqui a questão de que há sempre uma ambiguidade proposital entre uma visão “nostálgica” e uma visão “progressista” na formulação do conceito de *aura*. Deixamos claro então que o autor defende o caráter progressista e democrático da arte. Em *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger aponta que: “No fundo, o propósito de Benjamin é aplicar o teorema marxista segundo o qual o desenvolvimento das forças produtivas se transfere do âmbito da sociedade na sua generalidade para o âmbito da arte.” (Bürger, 1993, p. 61.)

⁸⁷ BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. Trad. de Gabriel Valladão Silva, Porto Alegre: L&PM Editores, 2018. p. 53.

⁸⁸ Idem, p. 55.

⁸⁹ Idem, p. 80.

saber: a política.”⁹⁰, em outros termos, a fotografia tendo democratizando a arte para os indivíduos de todas as classes, ganhou um caráter político que anteriormente não possuía, por estar limitada unicamente à elite. Com essa alteração, como já mencionado, modifica-se também a recepção do observador:

As fotografias começam, com Atget, a tornar-se provas no processo histórico, o que perfaz sua significação política oculta. Elas já exigem uma recepção num sentido determinado. A elas já não é adequado o livre flutuar da contemplação. Elas inquietam o observador; ele sente que deve buscar um caminho determinado até elas.⁹¹

É na fotografia (e também no cinema) que Benjamin enxerga então uma possibilidade de uma “arte de massas emancipatória que se contraponha à “arte-propaganda manipuladora” do fascismo.”⁹² Um grande exemplo de como a fotografia pode ser utilizada como meio de emancipação das massas foi o surgimento do fotojornalismo⁹³, um fenômeno de imensa importância para as classes baixas, já que antes disso, um indivíduo comum conseguia visualizar apenas os eventos que aconteciam próximo a ele, em sua rua ou bairro. Quando o fotojornalismo surge, ele levanta junto problemas sociais nunca antes conhecidos ou pensados. Sendo assim, a fotografia abriu possibilidades para o homem conhecer e saber o que estava acontecendo no mundo ao seu redor, e à medida que o olhar do observador se expandia, ele se tornava menos alienado em relação às condições do mundo que vivia.

2.7: Imagem dialética: A fotografia enquanto parte de uma teoria da imagem, do conhecimento e da história em Walter Benjamin.

O inventário de Benjamin acerca da fotografia é extenso tanto em seus escritos quanto em sua vida cotidiana, afinal, a fotografia nunca foi simples objeto de investigação para o filósofo, mas se tornou também um espelho para sua forma de escrita⁹⁴. Mesmo que

⁹⁰ Idem. p. 58.

⁹¹ Idem. p. 62.

⁹² PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura: A crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Barracuda, 2006, p. 48.

⁹³ Claro que o gênero também possui suas problemáticas e formas de manipulação, como será explorado posteriormente, todavia, é ao mesmo tempo, ainda nos dias atuais, uma das maiores armas para uma crítica social visual e de grande alcance.

⁹⁴ Podemos perceber as imagens e a fotografia presentes até nos textos mais pessoais do autor, como por exemplo, na *Infância Berlimense*. Patrícia Lavelle aponta que: “[...] suas memórias de infância não tecem uma narrativa;

indiretamente, a imagem fotográfica é evocada constantemente em suas teorias⁹⁵, ou seja, é difícil reduzir em obras específicas os apontamentos do filósofo acerca da técnica.

Além das obras já comentadas anteriormente, existe outra obra essencial para compreendermos a visão de Benjamin acerca da fotografia, e para além disso, a visão do autor acerca do próprio conceito de imagem. É em seu livro inacabado *Passagens (Passagen-Werk)* que encontramos essas preciosas visões do filósofo. Benjamin, além de dedicar uma parte somente para a fotografia, dedicou também o arquivo N, intitulado de *Teoria do conhecimento, Teoria do Progresso*, para discorrer sobre o conceito de *imagem dialética*, que, por sua vez, possui uma relação direta com as *Teses sobre o conceito de história*. É importante salientar que esse conceito não é restrito à fotografia, mas como esse é o objetivo da pesquisa em questão, analisaremos por esse viés. Vejamos então como o Benjamin define a imagem dialética:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. [...] Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.⁹⁶

O filósofo alemão apropria-se de muitas metáforas para definir a imagem dialética, no trecho acima, por exemplo, encontramos as palavras “lampejo”, “constelação” e “dialética na imobilidade”, de modo que é de suma importância entender então, como esses termos, juntos, formam a definição da imagem dialética. O *lampejo*, para o filósofo, expressa um sentimento que beira a imagem física que temos de um raio, já que ele se forma entre campos elétricos de cargas opostas, e pode ocorrer tanto entre uma nuvem e outra quanto entre o céu e a terra (tal

configurando-se como um conjunto de imagens, permanecem acronológicas. [...] Enigmáticas, elas abrem perspectivas para o pensamento sem que possamos fixar os conteúdos especulativos que evocam um conceito determinado.” (LAVELLE, 2022, p. 130) O trecho em questão não aponta especificamente para a fotografia, mas a descrição converge fortemente com o pensamento benjaminiano sobre a técnica, provando que a ideia está implícita até mesmo nos escritos mais inesperados do filósofo.

⁹⁵ Citando Lugão (2019): “É como se a fotografia encontrasse passagens secretas para se intrometer no pensamento e na escrita do autor — ou no pensamento e na escrita daquele tempo.” (LUGÃO, 2019, p. 63.)

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. de Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 504.

como a uma imagem pode ser proveniente do passado, mas sempre encontrará o presente). Esse fenômeno é uma metáfora muito pertinente para a formação de uma imagem dialética, pois, tal como o raio, ela é “[...] um vislumbre fugaz que ilumina, mas não completamente a ponto de permitir a sua apreensão. [...] O que uma imagem assim exige de nós é presença no instante, uma acuidade sensível sintonizada com o tempo em seu devir.”⁹⁷. Na constelação, podemos definir que Benjamin a percebe como um conjunto complexo entre ideias, fenômenos e conceitos de diferentes épocas, formadas a partir do lampejo, ou seja, todas essas definições aqui não são independentes uma da outra. Além disso, tal qual uma constelação, a imagem dialética não encontra de um centro, sendo assim não possui um sentido fixo e eterno. Podemos perceber o quanto esse conceito conversa com a imagem fotográfica, pois sempre que voltamos a analisar uma mesma fotografia, temos a chance de tirar uma nova interpretação sobre ela. Por último, sobre a “dialética na imobilidade”, Bartolo (2016) possui uma definição que resume bem seus enredamentos: “A ‘imobilidade’ da imagem seria a sua capacidade de acolher um campo de tensões (tese e antítese) sem que seu movimento precise se resolver numa síntese final.”⁹⁸ Ou seja, a imagem dialética é contrária a dialética proposta por Hegel, que nos apresenta uma tese, antítese e síntese, essa forma de imagem, segundo Benjamin, não encontra uma conclusão final, novamente, retornando ao ponto de que podemos tirar inesgotáveis interpretações dela. Nesse conceito, nota-se que o espectador possui um papel tão essencial quanto o produtor da imagem, dado que na fotografia temos uma designação semelhante em diversos gêneros, como é o caso do fotojornalismo que será melhor explorado posteriormente. Desde que a fotografia elevou seu status e saiu de ser unicamente uma autorrepresentação (período do apogeu) ela se abriu a possibilidade de o espectador extrair diversas interpretações dela, seja de qual época for, e por esse motivo, a técnica converge tanto com a noção da imagem dialética.

Em resumo, a imagem dialética para Benjamin é basicamente um campo reflexivo, que realiza uma junção entre teoria da imagem, do conhecimento e da história, sobre isso, Muricy (2009) afirma: “A imagem dialética, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e o atual. A tarefa do historiador é a de dialetizar essa relação, transformando a imagem arcaica ou onírica, em conhecimento”⁹⁹. Por esse motivo, a imagem

⁹⁷ BARTOLO, Ana Cristina. **Como um relâmpago: uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Dissertação (mestrado) –Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016, p. 22.

⁹⁸ Idem, p. 20.

⁹⁹ MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau, 2009, p. 237.

dialética não é desvinculada em nenhum momento dos conceitos de Benjamin sobre a história, consequentemente, podemos extrair que a fotografia também não se desvincularia.

Ou seja, para Benjamin, as imagens não pertencem a uma época fixa, portanto, devem ser vistas de forma descontínua, eliminando linearidades, criando uma mescla entre presente e passado, na qual um lançaria luz sobre o outro, formando assim, uma constelação. O grande perigo, para o autor, é que as imagens caiam no esquecimento, ou que sejam apagadas de vez pela narrativa habitual da história (linear) que, para Benjamin, apresenta somente a aclamação dos vencedores. Nesse caso, o papel da imagem dialética seria o de tornar visível também o lado dos vencidos. Além disso, esse tipo de imagem também abriria caminho para novas formas de existência, possibilitando o encontro entre o sensível e o inteligível, afinal, o filósofo utiliza tanto o materialismo histórico Marx, para deixar claro o chamado da razão que as imagens possuem, quanto às noções de sonho de Freud, para mostrar que não deveríamos abandonar a noção de imagem enquanto produto do inconsciente. Sobre o “sonho” benjaminiano, Lavelle (2022) aponta: “no sonho, os fatos não são efetivamente fatos, mas, semelhantes a si mesmos, tornam-se imagens que nos remetem a outras imagens”¹⁰⁰ Essa dialética entre o sonho e a realidade é definida como um *despertar*, que também é apontado por Patrícia Lavelle:

O despertar é o momento no qual a estranha unidade entre o eu que sonha e as imagens sonhadas se mostra num relâmpago à consciência [...] o despertar corresponde à passagem entre a experiência silenciosa do sonho e a narrativa na qual se transforma quando estamos despertos. No trabalho acordado da rememoração, o sonho é uma lembrança, um símbolo para a reflexão, e assim torna-se prosa.¹⁰¹

O filósofo e historiador da arte contemporâneo Georges Didi-Huberman em sua obra *O que vemos, o que nos olha* (1992) também aponta sobre a alegoria do *despertar*, presente nas *Passagens*: “[...] ela mesma se dá como uma imagem dialética, tornando-se de certo modo “a imagem dialética da imagem dialética” a noção de despertar evoca o chamado da razão [...]”¹⁰² Isso representa, nos termos benjaminianos, que a história deve ser aquilo que pode “dissolver nossas mitologias”¹⁰³, e dessas mitologias, ela nos fornece a crítica, nessa parte Benjamin bebe

¹⁰⁰ LAVELLE, Patrícia. **Walter Benjamin metacrítico: uma poética do pensamento**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2022, p. 50.

¹⁰¹ Idem, p. 50.

¹⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 188.

¹⁰³ Idem, p. 188.

da fonte do materialismo histórico de Marx. Todavia, não há como *despertar* sem que haja um *sonho* do qual acordamos, e por isso essa parte evoca o inconsciente freudiano. É importante ressaltar que, tanto em Benjamin quanto em Freud, o despertar enquanto momento posterior ao sonho não deve ser visto de forma negativa, afinal, mesmo na vida consciente ainda carregamos traços de nossos sonhos. Sendo assim:

A imagem dialética como “despertar” nos propõe um propósito de conhecimento segundo o qual *a história deve ser aquilo mesmo que pode pensar toda mitologia*. Pensar nossas mitologias, pensar nossos arcaísmos, ou seja, não mais temer convocá-los, trabalhando de maneira crítica e “imagética” (*bildlich*) sobre os signos de seu esquecimento, de seu declínio, de suas ressurgências.¹⁰⁴

Utilizando-se tanto da realidade quanto do sonho, Benjamin nos leva novamente a uma dialética¹⁰⁵, provando que esse tipo de imagem sempre vai nos remeter a um campo de tensões aparentemente opostas, mas que de certa maneira conversam entre si. Aqui, novamente, podemos fazer uma associação com a fotografia, afinal, a técnica em primeiro momento é lida como uma reprodução fiel à realidade. Entretanto, outros gêneros fotográficos explorados principalmente pelas Vanguardas Européias, como o dadaísmo e o surrealismo, mostram que a fotografia pode ser também um meio de expressar o inconsciente e as imagens que formamos nele, por exemplo:

¹⁰⁴ Idem, p. 190.

¹⁰⁵ Aqui, temos uma visão muito convergente com o projeto surrealista, no qual Benjamin também discorreu sobre. Em seu texto “*O Surrealismo. O Último Instantâneo da Inteligência Européia*” (1929) Benjamin acreditava que o movimento vanguardista levaria ao indivíduo uma libertação tanto individual quanto coletiva, exatamente por proporcionar a união entre sonho e realidade, algo muito parecido com essa noção do despertar.



Dora Maar (Man Ray, 1936)

Na fotografia acima, mesmo com elementos que nos remetem à realidade, temos também uma composição que a faz ficar ao mesmo tempo imagética, como se fosse um sonho, afinal, nossa visão de um indivíduo não é habitualmente assim. Esse é o jogo que uma imagem dialética proporciona de sempre instigar o espectador a ficar entre vários campos opostos, seja entre o passado e o presente, seja entre o sensível e o inteligível, gerando, dessa forma, um pensamento muito mais crítico.

Uma das lições da imagem dialética é fazer compreender que a dimensão de uma obra de arte não é nem ser uma novidade absoluta, como se devêssemos esquecer o passado, e nem retornar sempre às origens, como se devêssemos reproduzir tudo. Uma imagem dialética autêntica seria aquela capaz de equilibrar esses dois elementos, de modo a poder, fazendo a transição entre o sonho e o despertar exigido pelas imagens dialéticas, refletir nostalgicamente sobre o passado e ao mesmo tempo ter a capacidade de ultrapassá-lo, produzindo algo original.

CAPÍTULO III: A TEORIA DA FOTOGRAFIA EM GISÈLE FREUND.

Trazendo um olhar diferente para a pesquisa, as considerações sociológicas de Gisèle Freund contribuem fortemente para aprofundarmos em tópicos menos explorados por Walter Benjamin. Podemos dizer que a fotógrafa é mais incisiva em suas pesquisas acerca das mudanças econômicas e políticas que estavam acontecendo na França paralelas à criação do daguerreótipo. Além disso, por ter vivido mais tempo que Benjamin, suas considerações atingem momentos da história da fotografia que o filósofo não vivenciou, aumentando nosso aporte teórico. Dessa forma, esse último capítulo se dedicará às considerações e a linha do tempo que Freund formulou sobre a história da fotografia que, em muitos pontos, converge com as já exploradas anteriormente. A obra base para esse capítulo será *Fotografia e Sociedade* (1979), na qual a autora explora desde os movimentos anteriores à técnica¹⁰⁶ até a fotografia amadora. Cabe observar e ressaltar a grande influência que a *Pequena História da Fotografia* tem nessa obra, e como os dois pensadores seguem uma linha do tempo muito similar.

3.1 A fase dos “fotógrafos-artistas”:

Nos termos benjaminianos, a primeira fase da fotografia foi denominada “apogeu”, já Freund a chama de fase dos “fotógrafos-artistas”, pois ambas tratam do primeiro decênio da fotografia, na qual ela ainda não havia se tornado mercadoria. Essa fase começa a expandir-se quando a necessidade econômica leva os pintores e artesãos a recorrerem à fotografia como meio de sobrevivência, já que a nova técnica fez diminuir bruscamente a procura da população por esses outros tipos de arte. Além disso, um novo grupo que estava surgindo em Paris fez parte dessa primeira geração de fotógrafos, os boêmios: “Por volta de 1843, quatro anos após a fotografia ter entrado em domínio público, os primeiros intelectuais proletários apareceram em Paris - os boêmios. Muitos dos primeiros fotógrafos vieram desse grupo de artistas.”¹⁰⁷ Os boêmios eram formados em geral por pintores, escritores, miniaturistas e vários outros tipos de pessoas que apreciavam a vida noturna e encontraram na venda de arte na rua, incluindo fotografias, uma forma de sobreviver. Nesse momento, a fotografia já havia deixado de ser experimental, chegando ao ponto em que os fotógrafos não precisavam de muito conhecimento científico e químico para realizar as fotografias, o que facilitou a entrada desses grupos na técnica. As ferramentas já estavam sendo fabricadas por indústrias especializadas, e os

¹⁰⁶ A primeira parte do livro é, inclusive, uma versão revisada da tese de doutorado de Gisèle Freund já citada anteriormente.

¹⁰⁷ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 36, tradução nossa.

equipamentos fotográficos já podiam ser encontrados em diferentes modelos e preços nas lojas. Tudo cooperava para a rápida difusão da técnica.

Assim como por Benjamin, Félix Toumachon Nadar é citado por Freund como um dos grandes nomes da primeira fase da fotografia, dado que o fotógrafo, que anteriormente estudava artes e atuava como cartunista, iniciou na fotografia da mesma maneira que a maioria na época: enxergou na nova técnica uma chance de obter uma estabilidade financeira. Nadar teve uma certa resistência antes de adentrar na fotografia, pois via a técnica com uma certa “má reputação”, comum para alguns naquela época: “Abandonar a arte? Considerar apenas o dinheiro? Nadar hesitou. Mas, obrigado pela necessidade, ele logo decidiu assumir a nova profissão”¹⁰⁸ Então, o fotógrafo abriu seu estúdio em 1853, aos 33 anos, quatorze anos após a fotografia ter se tornado domínio público. Nadar logo se tornou uma celebridade, pois figuras muito importantes da arte, da literatura e da política começaram a frequentar seu estúdio para serem fotografados: Nadar registrou pessoas como o pintor Delacroix e o poeta Baudelaire. Para Freund, “De certo modo, Nadar descobriu o rosto humano com a câmera. Os rostos de seus fotografados olham para você com uma intensidade surpreendente e realista - quase como se eles pudessem falar.”¹⁰⁹ O que Nadar buscava em suas fotografias não era a beleza exterior de um rosto, mas sim, o espírito interior do indivíduo, objetivo muito característico dos primeiros fotografos daquela época.



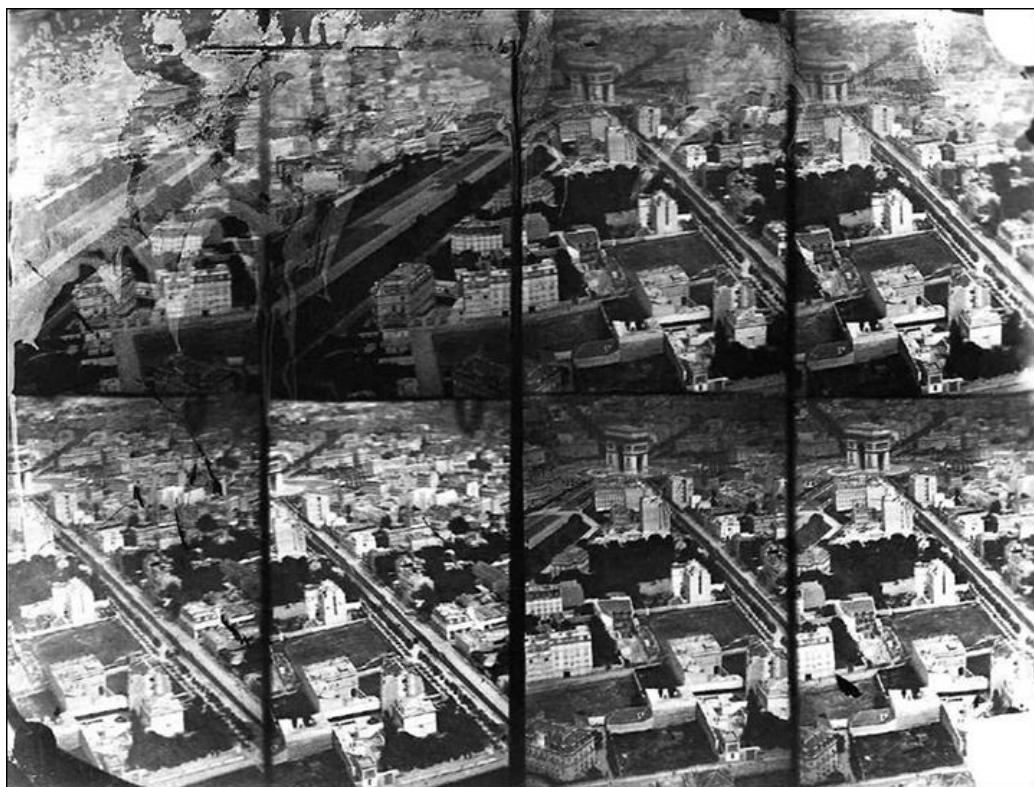
Imagem 1: Sarah Bernhardt (Félix Nadar, 1864.)

Imagem 2: Charles Baudelaire (Félix Nadar, 1855.)

¹⁰⁸ Idem, p. 41, tradução nossa.

¹⁰⁹ Idem, p. 41, tradução nossa.

O fotógrafo também ficou muito famoso pelos seus outros experimentos com a fotografia, já que por um certo período dedicou-se à ideia de tirar fotografias aéreas em um balão. As primeiras tentativas não obtiveram muito sucesso, pelos aparelhos ainda muito arcaicos e pelos problemas na exposição da luz, mas em 1856 ele conseguiu registrar com sucesso as primeiras fotografias. Depois disso, Nadar ficou completamente encantado pelo balonismo, e se aprofundou na arte com os irmãos Godard: “Os três homens assinaram um acordo pelo qual colaborariam para aprimorar a invenção. Após vários voos em balões comuns, Nadar construiu um enorme balão que ele chamou de *Le Géant* (O Gigante).”¹¹⁰ Esse estilo fotográfico abriu diversas possibilidades para outros profissionais, além de expandir a experiência dos indivíduos com o próprio local em que viviam, pois, antes disso pouquíssimas pessoas tiveram a oportunidade de ver Paris dessa perspectiva:



Vista aérea do Arco do Triunfo, Paris. (Félix Nadar, 1868.)

Muitos outros importantes nomes da fotografia surgem neste primeiro decênio da técnica, mas se Nadar marca o início da fase dos “fotógrafos-artistas”, segundo Freund, Le Gray irá marcar o seu fim. O fotógrafo francês, que também era pintor, não abria mão dos

¹¹⁰ Idem, p. 44, tradução nossa.

traços artísticos em suas fotografias, e seu estúdio foi muito popular durante a monarquia de julho. Freund aponta Le Gray como o último dos fotógrafos-artistas, pois ele teve muita resistência para fazer de suas fotografias uma produção em massa (o que aconteceria depois dessa primeira fase). Desesperançoso com o futuro da técnica, o fotógrafo saiu de Paris e foi para o Egito, onde permaneceu até sua morte, não cedendo ao comércio que se tornou a fotografia: “Le Gray era típico dos primeiros fotógrafos-artistas [...] Vitimados pelo setor da fotografia, que se expandiu junto com as novas classes burguesas, eles sofreram o destino de muitos outros artesãos cujos ofícios foram alterados ou arruinados pela crescente industrialização.”¹¹¹ Depois que Disderi conseguiu tornar a fotografia uma produção em massa diminuindo seu tamanho e seu custo, os primeiros fotógrafos foram substituídos pelos fotógrafos comerciais, e o lucro passou a se sobrepor a qualidade estética. A fotografia se tornou tão industrializada quanto os indivíduos que buscavam ser retratados.

3.2 A fase da fotografia comercial:

Em termos políticos, Freund afirma que a fase da fotografia comercial¹¹² se inicia com as mudanças promovidas por Napoleão III, por volta de 1850. Toda a estrutura social e econômica francesa passaram por fortes mudanças: “Ele sentiu que sua tarefa era apoiar as classes burguesas promovendo a indústria e o comércio [...] Novos negócios surgiram por toda parte; a riqueza e o luxo da burguesia aumentaram.”¹¹³ Nesse período, também aumentaram os números de funcionários públicos e empreendedores, e todos esses novos grupos tornaram-se a nova clientela da fotografia. Além disso, a fotografia já estava sendo visada como um empreendimento lucrativo, sendo assim era constantemente apresentada em feiras e exposições, o que acarretou também na chegada de novos fotógrafos.

Como citado anteriormente, o grande nome da fotografia nesse período foi Disderi, que surgiu com seu estúdio por volta de 1852 e 1853. Com a invenção da *carte-de-visite*¹¹⁴, o fotógrafo revolucionou a produção da fotografia em massa, aumentando sua produção e reduzindo os custos: no início uma foto custava entre 50 e 100 francos, mas ele conseguiu

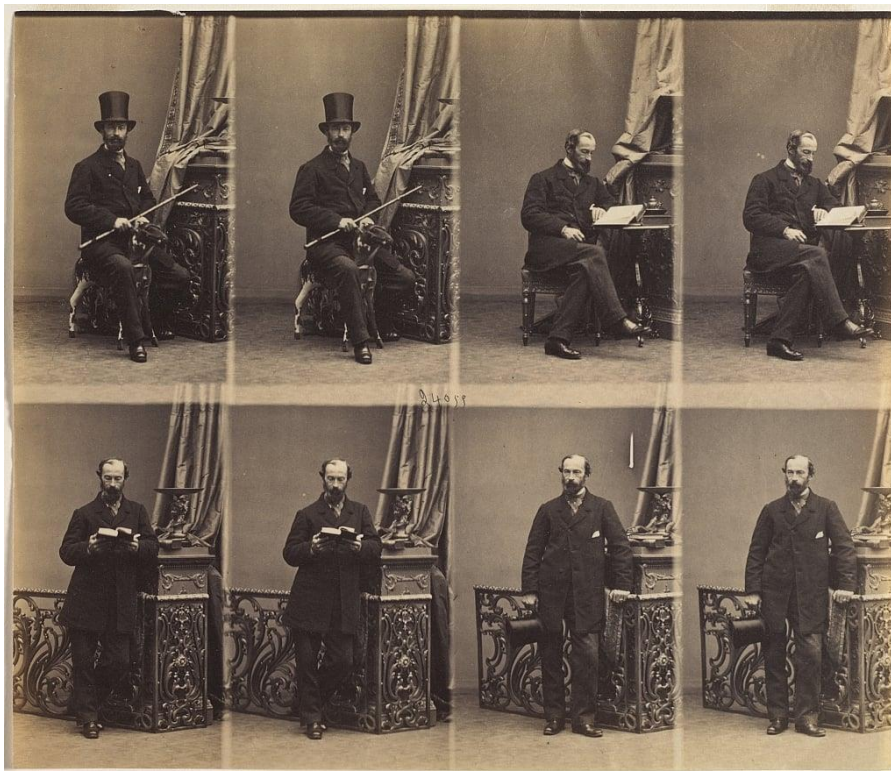
¹¹¹ Idem, p. 49, tradução nossa.

¹¹² A fase comercial nomeada por Freund seria o momento do “declínio” nos termos benjaminianos, os dois usam termos diferentes mas tratam do mesmo período, reforçando a influência que a fotografia teve da *Pequena História da Fotografia*.

¹¹³ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 53, tradução nossa.

¹¹⁴ Em 1854 Disderi registrou a patente do retrato em *carte-de-visite*, e seu estúdio se tornou o maior desse gênero em toda a Europa: “Ele contratou uma equipe de assistentes e, além de seus dois estúdios (um dos quais ocupava dois andares), abriu um grande laboratório fotográfico [...] Nesse estágio do capitalismo, tudo o que promovia o interesse individual parecia beneficiar a economia como um todo.” (FREUND, 1979, 57-58)

reduzir o custo a ponto de conseguir cobrar 20 francos por doze fotos. A grande característica tanto das fotografias de Disderi quanto do período em geral era a grande ausência da expressão individual, algo fortemente presente nas fotografias da primeira fase: “Enquanto os artistas-fotógrafos geralmente enfatizavam a cabeça em seus retratos, os novos fotógrafos fotografavam o corpo inteiro.”¹¹⁵ Além disso, como apontado anteriormente por Benjamin, os estúdios viraram verdadeiras salas de adereços, dando a oportunidade do fotografado fingir ter qualquer personalidade que desejasse e vestir qualquer papel social. O próprio indivíduo parecia um objeto de decoração da foto:



Monsieur Merlen. (Disderi, 1861)

A popularidade de Disderi foi tão grande que o fotógrafo conseguiu inserir a fotografia em locais onde ela ainda não era pensada como “útil”: ele propôs, por exemplo, que o exército criasse um departamento fotográfico. Em 1861, essa proposta foi autorizada, levando então a cada regimento ter seu próprio fotógrafo¹¹⁶. Entretanto, sua queda foi tão abrupta quanto sua popularização, afinal, ele acabou se tornando vítima de sua própria invenção. Com as portas que Disderi abriu, os estúdios fotográficos começaram a surgir em toda França, homens de

¹¹⁵ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 61, tradução nossa.

¹¹⁶ Podemos dizer que essa iniciativa contribuiu para um futuro “fotojornalismo de guerra” pois a partir disso, alguns fotógrafos acompanhavam as tropas e realizavam diversos registros de conflitos.

todas as classes sociais começaram a se interessar pela profissão, e naquele momento, tudo que precisavam era de capital para montar um estúdio e comprar uma câmera, além disso, apesar de patentear a *carte-de-visite*, outros fotógrafos também podiam realizar o modelo. Disderi perdeu toda sua fortuna, sendo forçado a fechar seu estúdio e abandonar Paris, tendo morrido pobre e abandonado.

Com esses diversos estúdios novos surgindo e a grande competição que estava se formando, os fotógrafos desse período necessitavam ao máximo atender aos gostos de seus clientes, “Ela se tornou uma grande indústria dependente de uma vasta clientela burguesa; e teve de atender ao gosto dessa clientela, bem como à sua própria exigência econômica.”¹¹⁷, afinal, se um cliente não gostasse do estilo de determinado fotógrafo, logo poderia atravessar a rua e ir atrás de outro que a compreendesse melhor. Um exemplo já citado anteriormente no período que Walter Benjamin denominou de “declínio” foi o nascimento da prática do retoque nas fotografias, que os fotógrafos necessariamente começaram a adotar para atender o gosto dos clientes. Essa persistência da burguesia em uma imagem agradável esteticamente tirou da fotografia o seu recurso primordial, ou seja, a reprodução fiel. Freund cita uma anedota que exemplifica bem como os retoques se tornaram tão predominantes nesse período:

“Se alguém devolver sua fotografia e apontar para o fotógrafo que tem sessenta anos e não trinta, que tem rugas na testa e dobras no queixo, bem como bochechas encovadas e um nariz achatado que não se parece em nada com o nariz aquilino que o retrato lhe deu, certamente receberá a seguinte resposta: “Ah, você queria um retrato que se parecesse com você. O senhor deveria ter nos dito isso. Como poderíamos ter adivinhado?””¹¹⁸

Em um trecho de sua autobiografia *Le monde et ma camera*, Gisèle Freund relata como até ela mesma sofreu com o fenômeno da prática de retoques, e que deixou de ganhar muito dinheiro por não aderir: “Eu poderia ter ganhado muito dinheiro em Buenos Aires fotografando a alta sociedade argentina. [...] Mas, para satisfazer essa clientela, eu teria que me adaptar ao gosto dela e fazer retoques [...] Eu preferia viajar e fazer reportagens”¹¹⁹ Ademais, Freund observa bem que o fenômeno dos retoques também estava em alta graças aos artistas do *juste-milieu*, como por exemplo o pintor Delaroche, que representava seus modelos com contornos

¹¹⁷ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 59, tradução nossa.

¹¹⁸ Idem, p. 65

¹¹⁹ FREUND, GISELE. **Le monde et ma caméra**. Paris: Grand format femme, 1970, p. 167, tradução nossa.

suaves e bem marcados¹²⁰. Nesse período, o gosto do público ainda era fortemente moldado pelo cânone das belas-artes, o que acabava refletindo também no trabalho dos fotógrafos. Curiosamente, os pintores dessa mesma época foram os primeiros a usar da fotografia como ferramenta essencial para seus trabalhos, já que a reprodução exata era vital para suas telas de figuras e batalhas históricas, podemos citar como exemplo o pintor Adolphe Yvon (1817–1893) que “desempenhou um papel importante na definição de tendências durante o Segundo Império. Famoso por suas pinturas de vitórias francesas, ele desenvolveu um estilo preciso e convencional.”¹²¹ Essa precisão das pinturas de Yvon aconteceu graças ao uso da fotografia.

Além dos retoques, os assistentes dos fotógrafos naquela época também começaram a colorir algumas fotografias, enquanto a imagem era tirada esses indivíduos anotaram características como a cor da pele, dos olhos, do cabelo, entre outros, e alguns dias depois a fotografia era enviada ao cliente colorida. Esse foi o começo para a fotografia também, gradualmente, ir substituindo as pinturas a óleo. Em 1862, Disderi publica o livro *L'art de la photographie* que discorre sobre essa tendência das fotografias começarem a ser pintadas, ele afirmou que “o fotógrafo poderia, como o pintor, recriar o espetáculo da natureza em todas as suas formas e em seus acidentes de perspectiva, luz e sombra.”¹²² Fica claro com todas essas inovações que a fotografia tornou-se um forte símbolo da democracia, e que um fotógrafo só era considerado bom no trabalho se conseguisse representar com sua câmera a importância que, agora, o burguês tinha na sociedade. Entretanto, esse momento da técnica abre possibilidade para muitos questionamentos sobre o seu caráter, por exemplo, com tudo que foi abordado fica claro que, pelo menos nesse momento, os fotógrafos estavam à mercê de sua clientela, que tinham o poder de mandar e desmandar em suas criações. O mesmo fenômeno ocorreu com bem menos frequência se pensarmos, por exemplo, na pintura. Isso explicita o tópico importante de que na época a fotografia ainda não era considerada uma arte¹²³ por grande parte da população, pois, a afirmação é que ela seria somente um meio de reprodução exata de um objeto ou pessoa, fazendo com que a burguesia se sentisse na liberdade de ditar como um fotógrafo deveria realizar seus trabalhos.

¹²⁰ Segundo Gisèle Freund: “Para pintores como Delaroche, a arte era uma descrição histórica; o fotógrafo simplesmente seguia essa atitude bem estabelecida.” (FREUND, 1979, p. 66)

¹²¹ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 81, tradução nossa.

¹²² Idem, p. 65, tradução nossa.

¹²³ Como foi abordado anteriormente, isso acabou se tornando uma ironia dialética, pois por estarem tão imersos nos questionamentos da fotografia ser ou não uma arte, poucos pararam para entender que a técnica já estava modificando todo o estatuto das belas-artes vigente.

Os defensores da fotografia como uma forma arte acreditavam que a câmera era igual à paleta, pois apesar de todo o maquinário, questões como originalidade, perspectiva, composição e iluminação dependiam unicamente do fotógrafo, tornando cada imagem única e não reproduzível. Já outros, pensavam exatamente ao contrário, afirmando que a foto dependia exclusivamente da capacidade de reprodução da câmera, excluindo o papel principal do fotógrafo. Curiosamente, até mesmo o realismo, que foi um dos movimentos artísticos predominantes da época, excluía a fotografia como forma de arte. Champfleury, escritor de romances realistas e crítico de arte, em um artigo declarou que:

“O que eu vejo entra em minha cabeça, desce até minha caneta e se torna o que eu vi... Como o homem não é uma máquina, ele não pode capturar o que vê e sente de forma mecânica. O romancista seleciona, agrupa e distribui. Será que o daguerreotipista se dá a tanto trabalho?”¹²⁴

Como bem reforça Freund, muitos desses protestos contra a fotografia aconteceram também, claramente, por interesses próprios, visto que a técnica estava dominando o cenário e tirando a renda principal de vários pintores do período. Os artistas que ganhavam a vida pintando retratos estavam assistindo suas encomendas caírem diariamente, sendo assim, evidentemente se voltavam contra a técnica. Além disso, como já comentado anteriormente, parece que toda essa discussão teve um forte respaldo social, pois quando a fotografia começou a chegar para as pessoas das classes populares até mesmo seus defensores começaram a questionar o que a fotografia estava se tornando, pois era inconcebível para a burguesia que elas pudessem ter o mesmo acesso à cultura que era considerada na época um sinal de refinamento e distinção social.

A discussão da fotografia como arte ou como unicamente indústria perdurou por muito tempo, e como não havia leis relativas à fotografia na França em meados de 1850, isso logo começou a tornar-se um problema maior¹²⁵. Os conflitos ocorriam até mesmo internamente, pois logo alguns fotógrafos começaram a realizar cópias e vender imagens de outros fotógrafos, afirmando que, por ser apenas um instrumento de reprodução, não haveria nenhum problema ético nisso. Por fim, esse problema foi levado até o tribunal, que “considerou a questão menos

¹²⁴ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 72-73, tradução nossa.

¹²⁵ Posteriormente, as leis precisaram se expandir para outros âmbitos e com punições severas, como por exemplo, em determinado período alguns homens começaram a circular com fotografias eróticas de mulheres em seus bolsos e “quem fosse pego tentando vender essas fotografias era condenado a uma longa pena na prisão. Já em 1850, foi aprovada uma lei que proibia a venda de fotografias obscenas como um ato ofensivo à moral e à tradição.” (FREUND, 1979, p. 85)

simples, o caso passou por várias apelações, com a decisão final estabelecendo a fotografia como arte.”¹²⁶ Essa decisão, que atualmente aparenta ser de comum acordo, expandiu ainda mais as possibilidades da técnica, tanto no que tange à produção quanto à recepção do espectador.

3.3 A expansão da técnica ao redor mundo e o nascimento de novos gêneros fotográficos:

Em 1864, décadas após o primeiro registro fotográfico, a técnica já estava em incrível expansão ao redor do mundo, principalmente enquanto comércio. Diversos países já tinham revistas que falavam unicamente sobre a fotografia; foram criados clubes fotográficos responsáveis pela conexão entre fotógrafos e compradores; os fotógrafos investiram em marketing para expandir seus trabalhos e até mesmo um sindicato foi criado para a técnica. Com essa amplificação, diversos gêneros fotográficos começaram a surgir, como por exemplo, além dos retratos individuais, a população começou a encomendar retratos de cantores e atores famosos, produzidos no formato de *carte-de-visite*. No final do século XIX, foram desenvolvidas câmeras com uma facilidade tão grande de utilização que os fotógrafos amadores começaram a surgir de todos os lugares. “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”, com esse famoso slogan a Kodak revolucionou o mercado da fotografia e tornou possível que muitos amadores comessem a tirar suas próprias fotos.



Anúncio da câmera Kodak, novembro de 1889.

¹²⁶ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 84, tradução nossa.

A partir disso, em todo bairro poderia ser encontrada uma loja de fotografia, o que aumentou o lucro do mercado de forma geral, mas diminuiu o dos fotógrafos profissionais, que passaram a ser menos procurados: “eles continuaram a aceitar encomendas, mas os clientes logo exigiram trabalho profissional apenas para ocasiões especiais, como batizados ou casamentos.”¹²⁷ Essa mudança fez com que a fotografia perdesse um pouco de seu mistério e de sua magia, tornando-se, aos poucos, parte do cotidiano de todos. Apesar disso, grandes nomes da fotografia surgiram nesse período, começando como amadores até se tornarem profissionais, como foi o caso de Eugène Atget, já mencionado pelos estudos de Benjamin, e também apontado por Freund como um dos mais importantes fotógrafos de todos os tempos. Inicialmente, Atget tinha a pretensão de trabalhar como ator, então, em 1879 foi para Paris estudar no *Conservatoire d'Art Dramatique* sem muito sucesso. Por volta de 1899, ele começou a registrar suas primeiras imagens fotográficas, a maioria eram ruas e monumentos de Paris. Durante anos Atget conseguiu capturar momentos singulares da vida naquela cidade, conferindo um caráter único em suas fotografias. Mesmo começando como amador, ele abriu as portas para um dos estilos fotográficos mais difundidos até os dias de hoje, a saber, o documental.

A fotografia documental, ao mesmo tempo que tem seus traços positivos, também contempla muitas problemáticas se não for usada de forma ética e moral. Por exemplo, graças a ela milhares de pessoas puderam começar a saber o que acontecia ao redor do mundo, todavia, também foi graças a ela que o poder político, as indústrias e os empresários começaram a realizar propagandas e manipular opiniões de acordo com seus próprios interesses. Mas é inegável o impacto que ela teve e tem até hoje na história da fotografia e da comunicação, afinal, “desde a invenção da fotografia, os homens vinham tentando capturar eventos públicos, mas, por muitos anos, as técnicas fotográficas primitivas permitiam apenas imagens isoladas tiradas em condições de iluminação favoráveis.”¹²⁸ Com os avanços da técnica, pela primeira vez, os indivíduos estavam tomando ciência de fatos nunca antes vistos. Como aponta Freund, uma das vertentes da fotografia documental e uma das mais populares até os dias atuais é a fotografia de guerra¹²⁹, que teve Roger Fenton (1819-1869) como precursor, retratando a *Guerra da Criméia* (1854-56) para o governo britânico: “Essas imagens, que mostram apenas

¹²⁷ Idem, p. 86.

¹²⁸ Idem, p. 105.

¹²⁹ Em sua obra *Diante da dor dos outros* (2003) Susan Sontag mergulha nas discussões de como essas imagens podem causar diversos sentimentos no espectador, desde fomentar a violência até a criação de apatia. As primeiras imagens de guerra tiveram fatores sociais e políticos bem orientados, e que, dependendo do olhar do espectador, poderia levar a diversas interpretações. Por isso a fotografia nesse momento já deixa de ser uma criação individual para se tornar coletiva, pois a recepção das imagens se tornam tão importantes quanto sua produção.

soldados bem arrumados atrás da linha de fogo, dão uma falsa impressão da guerra. A expedição de Fenton foi financiada com a condição de que ele não fotografasse nenhum dos horrores da guerra, para não assustar as famílias dos soldados.”¹³⁰ Isso prova que ao enviar um fotógrafo para a guerra, os governos tinham planos muito bem traçados do que deveria ou não ser mostrado ao público, levando essas imagens serem, em grande parte, manipulação, e não representação da verdadeira realidade que viviam naquele local.

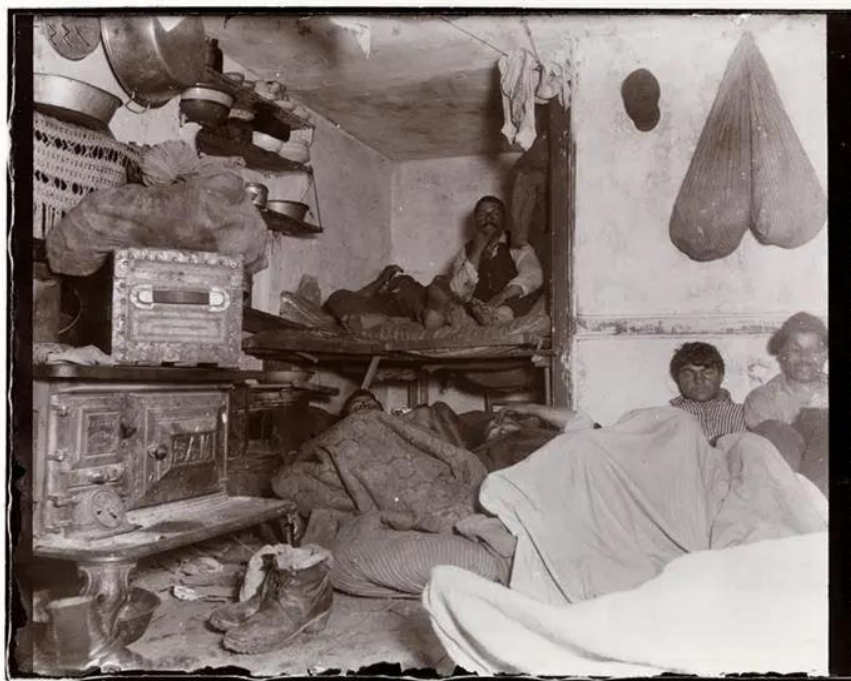
Ao longo dos anos, todavia, houve evoluções nesse sentido, e ficou cada vez mais difícil a classe alta e o governo definir o que deveria ou não ser mostrado para o público. Como por exemplo, o fotógrafo Mathew Brady (1822-1896) financiou suas próprias fotografias de guerra, e registrou toda brutalidade da Guerra Civil Americana:

“Enquanto as fotografias cuidadosamente censuradas de Fenton fazem a guerra parecer um piquenique, as de Brady e seus colaboradores (entre eles Timothy O'Sullivan e Alexander Gardner) transmitem todo o seu horror. Pela primeira vez, os civis viram a terra arrasada, as casas queimadas, as famílias angustiadas e os mortos sem números que nunca haviam sido revelados em reportagens de guerra.”¹³¹

Ou seja, mesmo que Fenton sendo considerado o primeiro fotógrafo de guerra, quem de fato mostrou a realidade e os horrores do que acontecia foi Brady. O responsável por inaugurar a fotografia documental como forma de crítica social foi o dinamarquês Jacob Riis (1849-1914) seu principal trabalho foi uma série sobre as favelas de Nova York, com imagens que relatavam a condição que muitos imigrantes viviam. Seu livro *How the Other Half Lives* (1890) afetou demasiadamente a opinião pública, fazendo com que as pessoas se voltassem para um problema que antes era ignorado.

¹³⁰ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 107, tradução nossa.

¹³¹ Idem, p. 108.



Five Cents a Spot (Jacob A. Riis, 1890)

Já entre os anos 1908 e 1914, o fotógrafo e sociólogo Lewis Hine (1874-1940) fotografou crianças que trabalhavam doze horas por dia nas fábricas e nos campos estadunidenses, além de documentar suas vidas miseráveis nas favelas. Com essas imagens, o tribunal americano abriu os olhos sobre a necessidade de leis contra o trabalho infantil, então, pela primeira vez a fotografia foi utilizada como uma forte arma de melhoria de condições sociais.



One of the spinners in Whitnel Cotton (Lewis Hine, 1908)

A partir disso, o papel do fotógrafo começou a ir muito além do ato de fotografar, agora seu papel era, acima de tudo, mostrar para a população a realidade dos mais diversos âmbitos sociais. Para Freund, o público não estava mais unicamente interessado em saber notícias sobre personalidades famosas ou eventos populares, mas também por assuntos relacionados à vida cotidiana que conheciam ou desconheciam. Além disso, nessa época, tornou-se comum que os fotógrafos não apenas fotografassem, mas também editassem seus próprios textos e suas próprias legendas, tornando-se verdadeiros contadores de histórias e, tal como os historiadores, eram narradores de eventos que marcavam por muito tempo os indivíduos: “Para o homem comum, a fotografia, que é a reprodução exata da realidade, não pode mentir. Poucas pessoas percebem que o significado de uma fotografia pode ser completamente alterado pela legenda que a acompanha.”¹³² Por esse motivo, o papel do espectador/leitor também se tornou cada vez mais fundamental com a evolução da fotografia, afinal, a realização de um exercício crítico ao se deparar com uma fotografia (e sua respectiva legenda) era tão importante quanto produzir a imagem¹³³.

Porém, os desafios da fotografia não cessaram, e um pouco depois do avanço do fotojornalismo e da criação de grandes revistas para a divulgação de matérias e imagens, avançaram também os desenvolvimentos referentes à televisão. Com a vida da população cada vez mais acelerada, os indivíduos priorizavam o meio de informação mais rápido, e assim milhares de revistas ao redor do mundo começaram a ser prejudicadas, consequentemente, os fotógrafos que trabalhavam para elas também. Mais uma vez, as pessoas que dependiam da fotografia para seu sustento precisaram adaptar-se ao novo gosto das massas e seguir para outros ramos de modo que alguns fotógrafos foram para a televisão e se especializaram em documentários, outros investiram no mercado das enciclopédias, entre outros. Mesmo assim, os avanços referentes a outros meios de reprodução técnica não diminuíram a importância da fotografia, que sempre conseguiu se reinventar e atrair novos públicos.

3.4 A fotografia como ferramenta política: implicações legais, morais e éticas.

Ainda explorando o fotojornalismo e a imprensa, Freund reafirma ser indispensável entendermos o quanto os meios de reprodutibilidade técnica foram essenciais para formação (e

¹³² Idem, p. 149.

¹³³ A teoria da “imagem crítica” de Georges Didi-Huberman nos faz entender a importância histórica do espectador para uma fotografia: “[...] uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem — capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos —, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172)

manipulação) da opinião pública em determinados assuntos de interesse geral, principalmente na política. A demanda cada vez maior por fotografias levou à criação de agências de imprensa por todo o mundo que contratavam fotógrafos autônomos e solicitavam imagens de eventos específicos que ocorreriam naquela semana ou mês. Para grande parte desses fotógrafos *freelancers*, a fotografia não era mais apenas uma forma de ganhar dinheiro, mas uma forma de expressar suas próprias visões e ideias acerca de problemas contemporâneos.

Infelizmente, essa idealização que alguns fotógrafos possuíam de mostrar ao mundo suas ideias nem sempre ocorria. Voltando a falar sobre as legendas, uma foto poderia ser tirada totalmente do contexto se o editor de alguma revista assim quisesse, e esses fenômenos foram se tornando cada vez mais comum na imprensa, causando um grande problema ético. A própria Gisèle Freund relata que sofreu com esse problema inúmeras vezes: “duas publicações usaram minhas fotografias de maneiras opostas, cada uma de acordo com seu próprio objetivo. A objetividade de uma fotografia é apenas uma ilusão.”¹³⁴ Além das legendas que alteravam o significado de uma imagem, a justaposição, recortes e retoques também poderiam fazer isso:

Em dezembro de 1956, sob o título ‘Informação ou Propaganda?’, a revista *L'Express* publicou uma série dupla de fotografias idênticas tiradas durante a rebelião húngara. As fotos são idênticas, mas sua ordem foi alterada e as legendas foram modificadas pelo editor. A ideia era mostrar como várias estações de televisão controladas pelo governo poderiam ter usado as mesmas fotos para dar versões absolutamente contraditórias, mas aparentemente verdadeiras, do mesmo fato.¹³⁵

Com essas alterações, Gisèle Freund indica que, por exemplo, uma figura pública poderia ser rapidamente ridicularizada para o mundo todo. O ângulo da câmera pode determinar se um indivíduo parece simpático, ridículo ou maléfico, por exemplo, se tirada de cima, a fotografia alonga seu nariz e muda sua expressão, se tirada de baixo, o queixo é aumentado e a testa alargada, criando uma imagem totalmente diferente. Uma fotografia ser usada deliberadamente para falsificar algo foi (e ainda é) um grave problema ético que pela primeira vez as pessoas estavam enfrentando, principalmente por serem informações em escalas mundiais e rapidamente reproduzíveis. Freund aponta para o leitor que durante as duas grandes guerras, tanto a imprensa alemã quanto as outras estavam carregadas de imagens adulteradas

¹³⁴ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 163, tradução nossa.

¹³⁵ Idem, p. 163.

“Como regra geral, somente fotografias encorajadoras e cuidadosamente escolhidas eram publicadas. Os censores de ambos os lados suprimiram fotografias que mostravam qualquer coisa que pudesse prejudicar o esforço de guerra.”¹³⁶ Segundo a autora, os fotógrafos evitavam mostrar imagens de sofrimento e destruição causados por seus próprios exércitos em países inimigos, eles sofreram uma doutrinação tão grande que foram convencidos de que estavam lutando por uma causa justa, então censuravam tudo que não fosse favorável ao país que representavam: “O procedimento operacional padrão estabelecido durante a Segunda Guerra Mundial era mostrar nosso lado lutando de forma limpa”¹³⁷ Dessa forma, a fotografia se tornou uma forte arma dos países para a manipulação da opinião pública. Até países que aparentemente não sofriam com censura, como os Estados Unidos, mostravam para a população apenas aquilo que poderiam favorecer eles mesmos. Com esses problemas, tornou-se cada vez mais necessária a implementação de leis rigorosas acerca da fotografia.

Como as fotografias eram cada vez mais utilizadas fora de contexto, os fotógrafos constantemente precisavam defender seus direitos: “Os direitos de reprodução de uma fotografia são protegidos por lei, mas esses direitos variam de país para país e não existe uma lei internacional de direitos autorais que ofereça proteção automática em todo o mundo.”¹³⁸ Infelizmente, mesmo com leis definidas, os direitos dos fotógrafos eram constantemente ignorados. Muitos jornais, ao publicar uma fotografia, deixavam de imprimir junto o nome do fotógrafo, por exemplo. Além disso, alguns ofereciam pagamento em dobro por fotografias que não eram assinadas, pois dessa forma poderiam fazer o que quisessem com elas, desde recortar até retocar algum objeto ou pessoa. Freund conta outro relato pessoal sobre o que a imprensa costumava fazer com os fotógrafos:

Certa vez, um editor alemão me pediu uma fotografia colorida de um índio para a capa de um de seus livros, sem especificar o tipo de índio. Eu lhe enviei uma foto de uma mulher mexicana muito bonita. Imagine minha surpresa ao ver essa foto na capa de um livro sobre a Índia, embora eu tivesse indicado claramente ao editor que ela era uma mexicana nativa.¹³⁹

Felizmente, quando casos mais graves aconteciam o tribunal geralmente ficava a favor do fotógrafo, todavia, existem milhares de casos de reprodução fraudulenta que nunca sequer

¹³⁶ Idem, p. 171.

¹³⁷ Idem, p. 172.

¹³⁸ Idem, p. 175.

¹³⁹ Idem, p. 179.

foram descobertos, dessa forma, cabia ao fotojornalista estar sempre atento para evitar violações de seus direitos e de suas imagens.

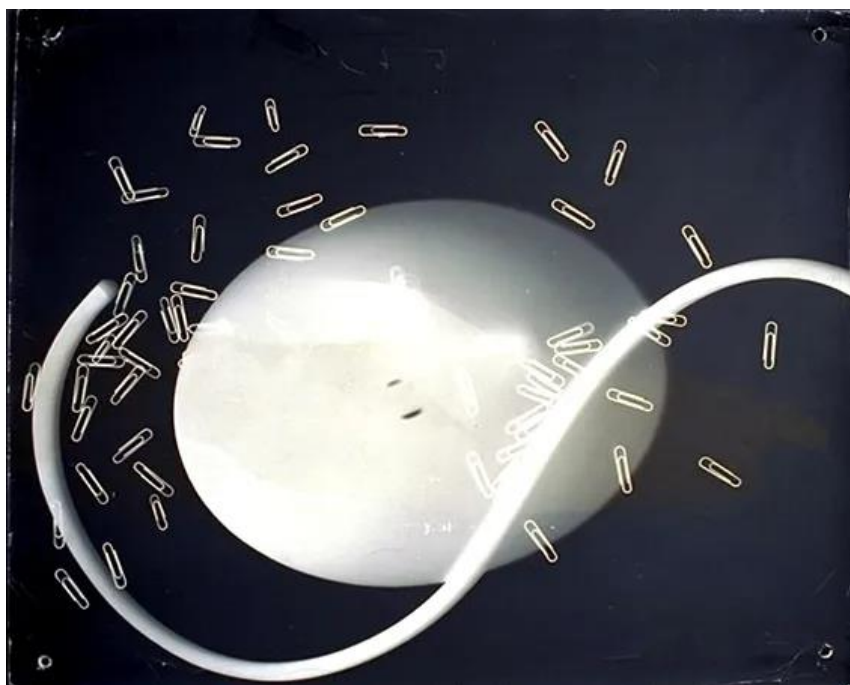
3.5 Fotografia, arte e o crescimento dos fotógrafos amadores:

De acordo com Gisèle Freund, dois grupos acabam surgindo dos gêneros da fotografia profissional explorados até então: os fotógrafos que usavam a fotografia como forma de expressar sua luta por questões sociais e os que escolheram a técnica como meio de expressão artística pessoal. Segundo a fotógrafa, “todos são descendentes daqueles que, após meio século de estagnação, revitalizaram o prestígio do meio fotográfico.”¹⁴⁰ Esses antecessores estavam em grande parte envolvidos com os movimentos artísticos do século 20¹⁴¹. Um dos primeiros a explorar e a trazer a público as novas possibilidades criativas da técnica foi o teórico e artista László Moholy-Nagy que, em 1925, publicou na Bauhaus a obra *Painting, Photography, Film* que “profetizava” o futuro papel que a fotografia desempenharia na arte contemporânea¹⁴². Nascido na Hungria em 1895, Moholy-Nagy começou a estudar direito, mas pouco tempo depois abandonou tudo para se dedicar a pintura. Em 1920, o artista chegou a Berlim e se juntou ao movimento Dada, quando desenvolveu alguns trabalhos utilizando a câmera fotográfica e se interessou fortemente pela fotografia experimental, criando inúmeros fotogramas:

¹⁴⁰ Idem, p. 193.

¹⁴¹ Ou seja, para Gisèle Freund a redenção da fotografia, que para Benjamin surge com Atget, acontece com as vanguardas europeias. Por exemplo, o dadaísmo realizava inúmeras colagens usando pedaços de fotografia recortadas (expressão conhecida como fotomontagem). Man Ray, artista do surrealismo, também criou inúmeras obras com a fotografia, ele e a fotógrafa Lee Miller redescobriram a técnica da solarização, criada pelo francês Armand Sabattier, que consistia na inversão dos valores tonais de algumas áreas da fotografia, geralmente no contorno do indivíduo fotografado. Essa interessante técnica causava nas fotografias uma impressão da aura benjaminiana.

¹⁴² Inclusive, muitas das ideias deste livro foram confirmadas e reforçadas por Walter Benjamin em *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*.



Fotograma, 1939.
(László Moholy-Nagy, Eastman House Museum of Photography & Film.)

Após muitos anos de discussões sobre o valor artístico da técnica fotográfica, Moholy-Nagy foi o pioneiro a apontar o que ninguém percebia ou simplesmente não tinha iniciativa para falar, o debate sobre a fotografia ser ou não uma arte era naquele momento um problema falso, pois:

Não se trata de substituir a pintura pela fotografia, mas de esclarecer as relações entre a fotografia e a pintura contemporânea e mostrar que o desenvolvimento da tecnologia a partir da revolução industrial contribuiu materialmente para o surgimento de novas formas de criação óptica.¹⁴³

Segundo Freund, esse foi o momento que os indivíduos passaram a reconhecer que a fotografia possuía suas leis específicas, não precisando mais ser atrelada ou influenciada por ideias estéticas relacionadas a pintura: “A luz em si deve ser considerada uma criadora de formas, e a fotografia e o filme devem ser julgados sob esse novo ponto de vista.”¹⁴⁴ Na obra *The New Vision* (1938), Moholy-Nagy discorre detalhadamente sobre como a fotografia está sujeita às próprias leis, graças às suas teorias sobre a luz e ângulo. Além disso, o artista também aponta que o valor da fotografia não pode ser medido unicamente do ponto de vista estético, mas que também deve ser levado em consideração o valor humano e social que a representação

¹⁴³ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 196, tradução nossa.

¹⁴⁴ Idem, p. 198.

visual traz: “A fotografia não é simplesmente um meio de descobrir a realidade, porque a natureza vista pela câmera é diferente da natureza vista pelo olho humano. A câmera influencia nossa maneira de ver e cria uma ‘nova visão’”¹⁴⁵ Sendo assim, Moholy-Nagy provou que a fotografia possui sua própria estética. Naquele momento, a fotografia já estava entrando nos museus e tendo sua aprovação como verdadeira arte, atualmente, em inúmeros museus existem departamentos dedicados unicamente à técnica. Desde 1970, são realizados anualmente simpósios em diferentes países para curadores e críticos de fotografia estudarem novos métodos fotográficos e questões relacionadas à mídia, entre outros diversos exemplos. Entretanto, segundo Freund, o que mais dá à fotografia a relevância que ela possui até hoje é o fato dela oferecer a milhões de amadores uma forma deles se expressarem individualmente.

A fotografia amadora, que existe desde os primeiros anos da invenção da câmera, foi e é de extrema importância na história da fotografia como já comentamos brevemente acima. O amadorismo fotográfico explodiu de fato a partir de 1888, quando George Eastman introduziu a primeira Kodak no mundo e explorou o potencial do mercado de massa, e desde então a fotografia tornou-se um hobby muito popular. Além da Kodak, outra empresa que revolucionou o mercado fotográfico foi a Polaroid, que causou euforia ao apresentar a câmera de bolso SX-70, capaz de revelar e produzir uma impressão fotográfica final em alguns segundos. A câmera, considerada milagrosa na época, foi inventada pelo cientista Edwin Land a partir de seus estudos sobre a polarização da luz¹⁴⁶, e sem dúvida é muito influente até os dias atuais. Nessa fase, tecnicamente, ninguém poderia mais estragar uma foto, até mesmo uma criança já sabia como manusear uma câmera, esse foi um dos motivos para o enorme interesse da população pela câmera. Além disso, Freund analisa que um outro motivo é que a vida estava ficando cada vez mais monótona e regrada, dominada por um sistema industrial e tecnológico que apagava cada vez mais a individualidade de uma pessoa, portanto, a fotografia acabou atraindo tantas pessoas porque lhes dava uma forma de serem criativos e externalizarem seus próprios sentimentos e vontades. De acordo com Freund, “Durante a Renascença, dizia-se que uma pessoa culta tinha ‘um bom nariz’. Hoje dizemos que ela tem ‘visão’, pois a visão é agora o sentido mais frequentemente invocado.”¹⁴⁷ Graças à fotografia, o número de imagens com as quais nos deparamos hoje em dia são incontáveis, a técnica de fato mudou a forma como nos

¹⁴⁵ Idem, p. 198.

¹⁴⁶ Segundo Freund: “O princípio envolvia colocar um negativo exposto em contato com um papel sensibilizado e, em seguida, passar as duas folhas juntas por um par de rolos. As folhas saíam da câmera em poucos minutos. Não restava nada além de separar os papéis e espalhar uma pequena quantidade de líquido na impressão final para fixá-la.” (FREUND, 1979, p. 206)

¹⁴⁷ FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979, p. 215, tradução nossa.

relacionamos com nós mesmos e com a sociedade de maneira geral, com ressalvas positivas e negativas, é inegável que o mundo não é mais evocado, e sim representado diretamente, e sem dúvidas a fotografia iniciou tudo isso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A técnica fotográfica é um dos temas que nunca se esgotam em questões para serem levantadas. Pesquisadores da filosofia, sociologia, artes, comunicação social, entre outros, até os dias atuais ainda descobrem possibilidades que a fotografia pode nos abrir. Causa estranhamento pensar que algo tão comum no nosso cotidiano causou tanta inquietação quando surgiu. A fotografia apareceu como uma forma de autorrepresentação, mas logo se tornou um setor que penetrou em todos os aspectos da sociedade. A técnica foi capaz de ao mesmo tempo democratizar a arte e mudar a visão que temos sobre ela, também ajudou o homem a descobrir o mundo de diferentes ângulos, literalmente condensou o espaço, pois “sem ela, nunca teríamos visto a superfície da lua.”¹⁴⁸, foi essencial para a expansão do conhecimento do homem e para aproximar pessoas do mundo inteiro. A invenção da fotografia marca também, como toda descoberta, traços não tão benéficos para a população, sendo a precursora das mídias de massa, que hoje desempenham um papel tão grande em nossas vidas que mal conseguimos perceber o quanto ela pode influenciar e manipular a opinião de milhares de pessoas diariamente, como ainda faz nos dias atuais. Esse trabalho buscou mostrar os variados “lados” da técnica fotográfica, sem, é claro, diminuir a importância social e cultural que ela exerce.

Em Walter Benjamin, encontramos um teórico que infelizmente, por consequência do período histórico que viveu, não conseguiu acompanhar em vida suas previsões se concretizando. Não encontramos nos escritos do filósofo alemão a somente fotografia sendo citada de forma direta nas obras mais conhecidas, mas, até mesmo nos textos mais improváveis podemos notar que a imagem fotográfica desempenhava grande importância em sua vida. Assim como em seu conceito de história, que não apresenta uma linearidade, Benjamin retorna aos primórdios da fotografia para analisar com cuidado toda a proposta da técnica desde o início, a *Pequena História da Fotografia* é um texto essencial para quem busca entender como a técnica acompanhou as necessidades sociais de sua época, e como, desde o princípio os fotógrafos precisaram se adaptar ao gosto de sua clientela se quisessem continuar ganhando dinheiro. Começamos na autorrepresentação, nos retratos, no período aurático no qual o homem tem seu primeiro encontro com a máquina, no apogeu que tudo era magia, tudo era novo e tudo causava estranhamento. Após isso, começa a fase comercial que acompanha, é claro, o desenvolvimento do capitalismo. Nesse período, a quantidade começa a substituir a qualidade, o lucro torna-se mais importante que a magia, a expressão individual afasta-se e dá espaço ao artificial coletivo. Mas nem tudo se perdeu, graças à sua redenção, a fotografia voltou

¹⁴⁸ Idem, p. 217.

a exalar criatividade e expressividade. Atget, ao se perder pelas ruas de Paris, encontrou novas possibilidades para a nova técnica, e a partir desse momento, incontáveis gêneros fotográficos começaram a surgir, até atingirmos o ponto em que todo indivíduo possuía uma câmera dentro de casa para registrar seu cotidiano. Graças à reprodutibilidade técnica, temos hoje uma nova forma de lidar com a arte, que chega até mesmo nos indivíduos das classes populares, tirando as artes visuais do lugar sacralizado e intocável que antes estava. É também graças ao conceito de imagem dialética que conseguimos finalizar nossa análise benjaminiana compreendendo que a fotografia não está presente somente no âmbito estético, mas pelo contrário, faz parte da história e do conhecimento. Com as imagens dialéticas, formamos uma constelação entre passado e presente, na qual um ilumina o outro, evocando memórias, sentimentos e sensações, para que possamos ao mesmo tempo rememorar o passado e criar novas ideias no presente. A história, o conhecimento e a fotografia são cuidadosamente destrinchados por Benjamin, fornecendo um aporte teórico único para pensarmos tanto a sociedade moderna quanto a contemporânea.

Além de Benjamin, foi um presente conhecer o trabalho de Gisèle Freund, que é pouco explorado e incrivelmente encantador. As vivências práticas da autora fornecem uma visão que complementa e encerra esse trabalho de modo singular. Freund também fez questão de evocar o passado para dar luz aos seus pensamentos presentes, dividindo a história da fotografia começando pelos fotógrafos-artistas, que capturam imagens tão surpreendentes que é como se os fotografados estivessem nos olhando diretamente, e vai até a fotografia amadora que, segundo a pesquisadora, é um dos grandes motivos para a técnica ter se mantido popular até os dias de hoje. Além disso, foi uma das primeiras a perceber que a fotografia só se popularizou à medida que emergia uma nova classe a saber, a burguesia, que pela primeira vez alcançaram um status econômico e social, buscando desesperadamente perpetuar essa imagem de alguma maneira, usando a fotografia como a aristocracia anteriormente havia usado a pintura. Gisèle Freund consegue, assim como Benjamin, formular todas essas ideias ao mesmo tempo que enfrenta um grande conflito pessoal causado pela ascensão do nazismo, que fez com que ambos os pensadores aqui abordados tivessem uma vida movida pela insegurança e pelo medo, mas que, felizmente, encontraram refúgio para esses tempos sombrios na amizade que construíram entre eles e com outros diversos refugiados e apoiadores. Como dito, além de seus escritos teóricos, Freund surpreende por sua história de vida, a fotógrafa conheceu e retratou as figuras mais influentes do século XX, além de ter se aventurado pela fotografia documental e explorado vários países, principalmente na América Latina, continente onde ela ficou refugiada durante a Segunda Guerra. Sem dúvida, toda essa experiência foi ponto chave para os seus

escritos apresentarem questões tão pertinentes e atuais. Nos limitamos nessa pesquisa ao momento que a fotografia ainda não era digital, mas, sem dúvida, a metodologia de Freund abre caminhos para pensar questões que caminham junto dessa modalidade. Esperamos que essa pesquisa abra portas para que, além da história da fotografia, as pessoas também conheçam o trabalho único que Gisèle Freund desenvolveu ao longo da vida, pois sem dúvida vale a pena e nos concede um aporte teórico especial.

Finalizo citando Walter Benjamin que disse: “Nunca dê uma obra por acabada sem ter mergulhado nela uma vez mais, desde o serão até ao nascer do dia.”¹⁴⁹ Não daremos, portanto, o assunto acerca da história da fotografia por terminado nesta pesquisa, espera-se que quem, futuramente, leia os apontamentos levantados aqui se inquiete para destrinchar um pouco mais a técnica que revolucionou a forma como vemos e como nos relacionamos com o mundo.

¹⁴⁹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas (Vol. III): Rua de mão única**. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 24.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTOLO, Ana Cristina. **Como um relâmpago: uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Dissertação (mestrado) –Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Diário parisiense e outros escritos**. Trad. de Carla Milani Damiano e Pedro Hussak, São Paulo: Editora Hedra, 2020.
- _____. **Estética e sociologia da arte**. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- _____. **Obras escolhidas (Vol.II): Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. de J.Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **Obras escolhidas (Vol. I): Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. **Obras escolhidas (Vol. III): Rua de mão única**. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Passagens**. Org. de Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- _____. **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940**. Trad. de Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. de José Pedro Antunes, São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FREUND, Gisèle. **Itinéraires**. Trad. de João Tiago Proença, Paris: Albin Michel, 1985.
- _____. **Le monde et ma caméra**. Paris: Grand format femme, 1970.
- _____. **Mémoires de l’Oeil**. Trad. de João Tiago Proença, Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- _____. **Photography & Society**. Boston: David R Godine Pub, 1979.
- _____; JAMIS, Rauda. **Portrait: Entretiens avec Rauda Jamis**. Trad. de João Tiago Proença, Paris: Des Femmes, 1991.
- HACKING, Juliet. **Tout sur la photo: panorama des chefs-d’œuvre et des techniques**. Paris: Flammarion, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- LAVELLE, Patrícia. **Walter Benjamin metacrítico: uma poética do pensamento**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- MEEKER, Carlene. **Gisèle Freund**. Jewish Women's Archive, 1999. Tradução nossa. Disponível em: <<https://jwa.org/encyclopedia/article/freund-gisele>>. Acesso em: 01/02/2023.
- MONNIER, Adrienne. **Rua do Odéon**. Trad. de Júlio Castanõn Guimarães, São Paulo: Autêntica, 2017.
- MORAES, Lucyane de. **Theodor Adorno & Walter Benjamin: em torno de uma amizade eletiva**. São Paulo: Edições 70, 2023.
- MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura: A crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A fotografia em Walter Benjamin: a “dialética na imobilidade” e a “segunda técnica”**. Revista Brasileira de Psicanálise: Volume 46, n. 2, 121-136, 2012.
- SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr, Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- _____. **Sobre Fotografia**. Trad. de Rubens Figueiredo, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: Uma biografia**. Trad. de Romero Freitas, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.