

UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ESTÉTICA DA TRANSPARÊNCIA
AS ORIGENS DO FOTOJORNALISMO MODERNO NA REPÚBLICA
DE WEIMAR: 1925-1933

DOUGLAS FEITOSA ROMÃO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Linha de pesquisa: Estéticas e Tecnologias da Comunicação

Orientador: Prof. Dr. José Benjamim Picado Sousa e Silva

Niterói

2017

© 2017. Douglas Feitosa Romão.

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

R761 Romão, Douglas Feitosa.

Estética da transparência – as origens do fotojornalismo moderno na república de Weimar: 1925-1933 / Douglas Feitosa Romão. – 2017.

177 f. ; il.

Orientador: José Benjamim Picado Sousa e Silva.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Estudos Culturais e Mídia, 2017.

Bibliografia: f. 171-177.

1. Fotojornalismo. 2. Fotografia. 3. Modernidade. 4. Estética.
5. Realismo. 6. Revista Ilustrada. I. Silva, José Benjamim Picado
Sousa e. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de
Estudos Culturais e Mídia. III. Título.

ROMÃO, Douglas Feitosa. **Estética da Transparência – As Origens do Fotjornalismo Moderno na Rrepública de Weimar: 1925-1933** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovado em: 20/09/2017

Banca examinadora:

Prof. Dra Ana Maria Mauad de Souza Andrade Essus Instituição: UFF/PPGH

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr Maurício Lissovsky Instituição: UFRJ/PPGCOM

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr José Benjamim Picado Sousa e Silva Instituição: UFF/PPGCOM

Julgamento_____ Assinatura_____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa.

Agradeço à Universidade Federal Fluminense, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, à Biblioteca Central do Gragoatá, pela infraestrutura apesar das restrições orçamentárias.

Agradeço à Biblioteca do Centro Cultural do Banco do Brasil (RJ), Biblioteca da *Maison de France* (RJ), Biblioteca Brito Broca (SP), Biblioteca Popular Municipal Anísio Teixeira (Niterói), Biblioteca de Ciências Sociais, Filosofia, História, Religião e Serviço Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (RJ), ao centro de documentação *Topographie des Terrors* (DE), ao *Otto-Suhr-Institut für Politikwissenschaft* e às *Sozialwissenschaftliche Bibliothek und Bibliothek des Osteuropa-Instituts* da *Freie Universität Berlin* (DE), à *Staatsbibliothek zu Berlin* (DE), pelo acesso às suas salas de estudos, acervos, e disposição de funcionários muito bem qualificados sem os quais eu não poderia ter completado grande parte de minha pesquisa.

Agradeço aos professores Dra. Ana Maria Mauad, Dra. Ana Carolina Lima Santos, Dr. Mauricio Lissovsky, pelas gentís aceitações das composições das bancas de qualificação e de defesa.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Benjamim Picado que desde o início me incentivou e sempre confiou que eu poderia concluir essa parte da vida acadêmica, cujos conselhos foram grandiosos também para minha vida pessoal.

Agradeço à minha família, meus pais Cida e Nivaldo, por me mostrarem os caminhos e incentivarem a construção das minhas próprias ferramentas para chegar até aqui, em meus caminhos tortos, mas seguramente meus caminhos. Minha irmã Patrícia que mesmo na distância sempre esteve junto no suporte. Minha tia Vilani que, além de inspiração para acessar o ensino superior, foi uma das maiores financiadoras desses passos. Minha avó

Teresa que, mesmo eu sendo ateu, sempre confiou ao seu “santo expedito” sua fé na liberdade pela educação. Meus irmãos de consideração, Débora e Ricardo, que me acompanharam em todas as viagens da vida adulta e ajudaram a colocar os bloquinhos neste edifício chamado vida. À Fernanda que, por sua companhia, dedicação e compreensão nos momentos difíceis da execução desse projeto, não me deixou perder o brio.

Agradeço à Juliana Heredia que além de me incentivar estudar fotografia quis que eu sonhasse sob os céus de Paris para lhe contar as imagens do Sena.

Agradeço à Barbara Versolato que deu o primeiro disparo de incentivo para que eu estudasse fotografia e jornalismo.

Agradeço à Ravena Maia que a sorte quis nosso encontro e me fizesse conhecer a instituição onde vim iniciar os estudos de pós-graduação.

Agradeço aos amigos e colegas de FFLCH, ECA, FEUSP, PUC, UNESP, aos que passaram e ficaram na vida, nestes últimos dez anos! Os professores Dr. Ricardo Fabbrini, pela orientação na iniciação científica, Dr^a Cristina Freire pela orientação de extensão no MAC-USP, Andrea Amaral Biella por todo o carinho e conhecimento sobre educação durante a passagem pelo educativo do MAC-USP. Armando, Homero Santos e Jonas Mur que cruzaram a Baía de Guanabara para trazer um pouco de “paulistanidade” em momentos essenciais. Lucas Cruz e Letícia Botelho, por todo o carinho e tantas conversas sobre a vida, política e o “mundo”. Bruna Carnelossi, Daniel, Douglas, Eliel Cardoso, Glalce Finotelo, Jean Palavicini, Jéssica Voigt, Leandro Marques, Luiz Freitas, Marcelle Meisen, Marcos Camolezzi, Mariana, Mariana Ribeiro, Marina, Natália Frizzo, Orlandinho, Oscar, Patrícia, Paulinho, Paulo Pirozelli, Pedro Costa, Vinicius, Tiago Botari (Timóteo).

Agradeço aos amigos de infância que insistem na vida conosco em São Paulo ou no Rio, tio Mario e tia Célia, Bruno, Michele e Vinicius. Pessoas sem as quais eu nem poderia ter iniciado essa viagem.

Agradeço aos amigos e colegas de PPGCOM, Niteroi, e Rio, aos que passaram e ficaram na vida, nos últimos já quase três anos. Gian Orsini, Gisele Duarte e Vitor Vogel, sem os quais esse período teria sido muito menos interessante, desde o “bonde” dos setenta centavos do “bandejão”, das tantas fotografias feitas, das manifestações, dos conflitos, até as despedidas amorosas e suas renovações. Clarinha, Daniel, Daniel Duarte, Ize Benevides, Jocimar Dias Jr., Mariana Ramos, Marília Luna, Mila Petkovic, Pedro Anil, Valeria, Yago.

Agradeço aos amigos e colegas da Rede Grafo cujos encontros foram fundamentais para desabrochar novas ideias. Ana Carol, João Sena, Greice Schneider e Wanderley Anchieta.

Agradeço a todos meus anjos tortos da vida que ousaram me dizer para ser gauche na vida, pois como dizia Drummond,

“Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.”.



PETER BEHRENS

Montagehalle der A. E. G.

A realidade muda; para representá-la, os modos de representação também precisam mudar.

Bertolt Brecht

Nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas - numa fábrica por exemplo - não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado.

Walter Benjamin

RESUMO

O objeto central desta dissertação são as origens do fotojornalismo moderno na Alemanha, entre os anos de 1925 e 1933. Verificando revistas ilustradas populares, como *Berliner Illustrierte Zeitung*, e de sua crítica contemporânea, busca-se compreender se seria possível entendê-las com uma noção de “estética da transparência”. Para que se chegasse na pesquisa empírica, delineou-se algumas noções sobre o moderno e modernidade, na expectativa de se compreender os processos culturais e regimes de visualidade do início dos anos 1920 como seus desdobramentos, bem como partindo de algumas reflexões de Charles Baudelaire para se pensar a modernidade estética e com ela a fotografia. Além disso, buscou-se compreender se seria possível um diálogo entre realismo e modernismos, dentro do recorte alemão. Pensou-se a República de Weimar como espaço democrático de rearticulação política, econômica e social, no qual a fotografia teria sido articulada pelo campo artístico como a da *Neues Sehen* (Nova Visão), por Lászlo Moholy-Nagy, e da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), por Albert Renger-Patzsch, exercendo sobre a produção fotográfica no jornalismo algumas de suas condições para sua modernização. Refletiu-se por fim, sobre a modernização do fotojornalismo na República de Weimar a partir das revistas ilustradas, tendo como base o uso das séries fotográficas potencialmente narrando fatos jornalísticos, principalmente a partir de algumas fotografias de Erich Salomon e Felix H. Man. O estudo permitiu verificar que o amadurecimento do fotojornalismo atendia uma demanda do público leitor alemão por fatos, reforçando uma certa ideologia profissional de objetividade. Tendo sido possível pela coincidência de relações, como fotógrafos dispostos a produzir muitas imagens de variadas formas estéticas sob uma diversidade de condições, aliados à liberdade do poder editorial e sua experimentação, além da formação de agências fotográficas que passaram a ordenar o trabalho fotográfico juntamente ao relato escrito.

Palavras-chave:

Fotojornalismo. Fotografia. Modernidade. Estética. Realismo. Revista Ilustrada

ABSTRACT

The origins of modern photojournalism in Germany, during the years 1925-1933, is the central object of this dissertation. Checking popular illustrated magazines, such as *Berliner Illustrierte Zeitung*, and their contemporary critics, one seeks to know if could understand them with a notion of “aesthetic of transparency”. In order to arrive at the empirical research, some notions about the modern and modernity were delineated, hoping to understand the cultural processes and regimes of visibility of the beginning of 1920s as its unfolding, as well as starting from some reflections of Charles Baudelaire to think the aesthetic experience of modernity and its relation with photography. In addition, it was tried to understand if a dialogue between realism and modernisms could be possible, within the German context. The Weimar Republic was thought of as a democratic space for political, economic and social rearticulation, in which photography would have been articulated by the artistic field such as *Neues Sehen* (New Vision), by László Moholy-Nagy, and *Neue Sachlichkeit* (Objectivity), by Albert Renger-Patzsch, exerting on the photographic production in journalism some of its conditions for its modernization. Finally, it was reflected on the modernization of the photojournalism in the Weimar Republic from the illustrated magazines study, based on the use of the photographic series potentially narrating journalistic facts, mainly from some photographs of Erich Salomon and Felix H. Man. This study allowed us to verify that the ripening of photojournalism met a demand of the German reading public for facts, reinforcing a certain professional ideology of objectivity. Having been possible by the coincidence of relations, as photographers willing to produce many images of various aesthetic forms under a diversity of conditions, allied to the freedom of editorial power and its experimentation, besides the rising of photographic agencies that began to order photographic work with the written report

Keywords:

Photojournalism. Photography. Modernity. Aesthetics. Realism. Illustrated Magazines

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 ESTÉTICA DA TRANSPARÊNCIA	29
1.1 Do Moderno às Modernidades: pequena história etimológica	30
1.1.1 O moderno: primeiras observações	31
1.1.2 A modernidade e o humanismo renascentista	35
1.1.3 A modernidade do Iluminismo	40
1.1.4 A modernidade do Romantismo	45
1.1.5 A modernidade de Baudelaire	51
1.2 Por uma noção de Transparência: em busca do Realismo dos anos 1920	61
1.2.1 Do público moderno de Baudelaire: uma noção de Realismo para a fotografia entre o natural e o verossímil	62
1.2.2 Realismos e modernismos: um breve debate entreguerras	72
2 FOTOGRAFIA E CAMPO ARTÍSTICO NA REPÚBLICA DE WEIMAR ...	81
2.1 A fotografia nas vanguardas históricas	81
2.1.1 Dadaísmo e foto-montagem	82
2.1.2 Moholy-Nagy e a <i>Neues Sehen</i>	87
2.2 As implicações estéticas da <i>Neue Sachlichkeit</i> na fotografia	91
2.2.1 A polissemia do termo <i>Neue Sachlichkeit</i>	92
2.2.2 Albert Renger-Patzsch e o realismo fotográfico	108
2.2.3 Algumas reflexões sobre a transparência e o fotojornalismo	125
3 A MODERNIZAÇÃO DO FOTOJORNALISMO NA REPÚBLICA DE WEIMAR	130
3.1 <i>Berliner Illustrierte Zeitung</i> : a capa fotográfica moderna para as massas .	131
3.2 A série fotográfica moderna: Erich Salomon e Felix H. Man.....	146
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
Apêndice	157
A “construção” da Alemanha na era das modernizações	157
ANEXOS	166
ANEXO A	166
ANEXO B	169

Bibliografia.....	171
--------------------------	------------

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Robert Senneck (Fotografo) – Feira Internacional Dadá – extraído de Almanaque Dadá.....	83
Figura 2 - John Heartfield (fotomontador) – Der Sinn des Hitlergrusses - Arbeiter Illustrierte Zeitung, N42 16/10/1932.....	84
Figura 3 - John Heartfield (fotomontador) - Metamorphose - Arbeiter Illsutritte Zeitung, N33 16/08/1934.....	84
Figura 4 - Alvin Langdon Coburn (fotoontador) - Ezra Pound (1917) - © George Eastman House.....	86
Figura 5 - Christian Schad (fotomontador) - Schadografia (1919) - © Artists Rights Society(ARS), New York/ VG Bild-Kunst, Germany.....	86
Figura 6 - Man Ray (fotógrafo) – Les Champs Délicieux (1922) – NEUBERT .	86
Figura 7 - Lazlo Moholy-Nagy (Fotógrafo) - fotograma (1925) – Malerei Fotografie Film.....	86
Figura 8 - Lazlo Moholy-Nagy (fotografo) - "Typophoto" - Malerei Photographie Film (1925).....	88
Figura 9 - Cartaz da exposição Film und Foto (FiFo) ocorrida em Stuttgart em 1929.....	90
Figura 10 - Espaço expositivo da FiFo.....	91
Figura 11 - Cartaz da exposição Neue Sachlichkeit (1925).....	93
Figura 12 - George Grosz (pintor) - Die Stützen der Gesellschaft (1926) - Nationalgalerie Berlin.....	95
Figura 13 - George Grosz (pintor) - Kürfurstendamm (1925) - Museo Thyssen-Bornemisza.....	95
Figura 14 - Georg Schrimpf (pintor) - Peter in Sizilien (1925) – Coleção privada.....	100
Figura 15 - Jacques Louis-David (pintor) - The Emperor Napoleon in His Study at the Tuileries (1812) – National Gallery of Art.....	103
Figura 16 - Goustave Courbet (pintor) - detalhe de L'atelier de l'artiste (1855-1856) – Musée d'Orasy.....	104
Figura 17 - Otto Dix (pintor) - Grosstadt (1927-1928) - Kunstmuseum Stuttgart.....	105

Figura 18 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): 100 „Hände“, (1928) - Die Welt ist Schön.	117
Figura 19 - Propaganda de Die Welt ist Schön de Albert Renger-Patzsch	117
Figura 20 – Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): Neue Blickpunkte der Kamera, p. 86 – Uhu 04/1928.....	119
Figura 21 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): Neue Blickpunkte der Kamera, p. 87 – Uhu 04/1928.....	119
Figura 22 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): Neue Blickpunkte der Kamera, p. 88 – Uhu 04/1928.....	119
Figura 23 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): Neue Blickpunkte der Kamera, p. 89 – Uhu 04/1928.....	119
Figura 24 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): Neue Blickpunkte der Kamera, p. 90 – Uhu 04/1928.....	120
Figura 25 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): Neue Blickpunkte der Kamera, p. 91 – Uhu 04/1928.....	120
Figura 26 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): Neue Blickpunkte der Kamera, p. 92 – Uhu 04/1928.....	120
Figura 27 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): Neue Blickpunkte der Kamera, p. 93 – Uhu 04/1928.....	120
Figura 28 - - Willy Pragher (Fotógrafo): Gerti Eisner am Zeitungsstand, Março de 1929; Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Freiburg, W 134 Nr. 000963b	138
Figura 29 - Willy Pragher (Fotógrafo): Berlin - Die Straße: Zeitungsstand, März 1930; Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Freiburg, W 134 Nr. 001883	138
Figura 30 - Capa revista Uhu - 10/1929	140
Figura 31 - Capa revista Berliner Illustrierte Zeitung - 9/12/1928	140
Figura 32 - Eine neue Kunstler Gilde, p. 34 - 10/1929	141
Figura 33 - Eine neue Kunstler Gilde, p. 35 - 10/1929	141
Figura 34 - Eine neue Kunstler Gilde, p. 36 - 10/1929	141
Figura 35 - Eine neue Kunstler Gilde, p. 41 - 10/1929	141
Figura 36 – Capa de Berliner Illustrierte Zeitung - 1894.....	142
Figura 37 Capa de Berliner Illustrierte Zeitung - 30/07/1916.....	142
Figura 38 - Capa de Berliner Illustrierte Zeitung - 14/12/1919.....	143

Figura 39 - Capa de Berliner Illustrierte Zeitung - 31/03/1929.....	143
Figura 40 Berliner Illustrierte Zeitung – Caderno esportivo - - 17/07/1927	147
Figura 41 - Berliner Illustrierte Zeitung – Die Steglitzer Jugendtragödie - 12/02/1929	148
Figura 42 – Erich Salomon (fotógrafo) – Sequência superior - Berliner Illustrierte Zeitung, 19/02/1929	148
Figura 43 – Felix H. Man-Dephot (fotógrafo), Kurt Kornicker (texto): Mussolini bei der Arbeit – Münchner Illustrierte Presse, 31/03/1931	150

LISTA DE ABREVIATURAS

AIZ	<i>Arbeiter Illustrierte Zeitung</i>
BIZ	<i>Berliner Illustrierte Zeitung</i>
MIP	<i>Münchner Illustrierte Presse</i>
NSDAP	<i>Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei</i>

INTRODUÇÃO

Estudar a história do fotojornalismo na República de Weimar é dar-se conta de uma longa sedimentação de disputas sobre sua legitimidade de representação da realidade. Além disso, apesar de ser uma atividade que teria afinidades com a fotografia documental, como a fotografia científica, jurídica ou de guerra, e possuir laços com uma certa fotografia artística, apenas quando sua reprodução pôde ser executada mecanicamente pela imprensa no final do XIX é que teria potencializado a representação visual própria da sociedade de massas do capitalismo industrial. Sua história percorre, a partir de então, o caminho da ilustração que, diante da concorrência entre revistas ilustradas, da efervescência social e artística, e de uma certa insuficiência da palavra escrita, teria dado algumas de suas condições de emancipação, carregando assim a possibilidade de transmitir acontecimentos e contar histórias: um fotojornalismo moderno.

Se expressarmos uma consideração histórica do fotógrafo técnico, amador, freelance, associado, do fotógrafo que trabalhava da agência fotográfica, do fotógrafo-operário, entre outros termos, talvez víssemos que o termo “fotojornalismo” poderia ser refletido como a disputa de como essas relações existiram e criaram outras condições como a apropriação acadêmica em regime de disciplina da formação jornalística. Na Alemanha era muito comum o termo *Bildberichterstatter*, algo como aquele que relata através de imagens.

Enquanto disciplina acadêmica há o reconhecimento de haver sido introduzida nos EUA por Frank Luther Mott, no programa de jornalismo da Universidade de Iowa em 1924, e Clifton Cedric Edom¹, no primeiro programa de fotojornalismo na Universidade do Missouri em 1943. A importância deste evento seria da ordem da mudança da diligência mecânica para a educação da

¹ Clifton Cedric Edom é reconhecido por cunhar em inglês o termo “*photojournalism*” (PARIS, 2007)

fotografia de imprensa como uma ciência social (PARIS, 2007). Por conveniência utilizaremos os termos fotojornalismo e fotojornalista, pois a literatura canônica assim o reconhece e difunde. Desse modo, esperamos deixar claro a complexidade do trabalho dos fotógrafos do período e território indicado para nossa pesquisa.

Optamos por apresentar a Alemanha da República de Weimar durante o período de 1925 a 1933, tendo em vista eventos como: por um lado o uso cada vez maior do recurso fotográfico como possuidora de informação, além de uma disseminação como prática amadora, isto é, numa sociedade que aprendia a ver o mundo pela fotografia, e por outro lado a interrupção política da república democrática liberal que teria feito emigrar boa parte dos seus editores e fotógrafos comprometidos com a cultura visual moderna. A sugestão da Alemanha weimariana também se baseia no consumo da produção fotográfica que teria ocorrido em escala massiva, sobretudo nos grandes centros urbanos, como Berlim e Munique (HAKE, 2007). Costuma-se dizer que uma constelação de publicações de foto-livros, revistas ilustradas, jornal impresso etc., que se relacionam entre si nesse contexto de riqueza visual dificilmente teria sido visto até então (MAGILOW, 2012). Com o fato da emigração de editores e fotógrafos perseguidos após a ascensão do nazismo, mais do que curiosidade histórica, é necessário conhecer com maior cautela a experiência apreendida durante os anos de Weimar, pois teria contribuído para a expansão de uma cultura visual moderna baseada na narração de histórias através de fotografias, da Europa Ocidental até os EUA (FREUND, 1974; MAGILOW, 2012; LUGON, 1997, 2011) – e como desdobramento até mesmo o Brasil².

No que diz respeito à modernidade fotojornalística, credita-se à “era dourada dos anos 1920”, como se fosse possível pensá-la sem seus conflitos, possivelmente em tom romântico sobre uma república fundada por uma revolução social, em que a Alemanha experimentaria pela primeira vez uma democracia parlamentar e as artes liberais estariam a pleno vapor. Em essência, há razões para compreendermos que a verdade pode ser mais

² Cf. COSTA, Helouise; BURGI, Sergio. As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960). São Paulo: IMS, 2012

complexa que isso. A modernização do fotojornalismo alemão somente foi possível após a Primeira Guerra Mundial, não de um só tempo, mas relativamente consolidado no início dos anos 1930. Para o historiador e fotógrafo do período, Tim Gidal (1982³ *apud* BRITAIN, 1999), apesar de seu tom nostálgico – que pode camuflar alguns detalhes -, o fotojornalismo não teria sido apenas mais um estágio do desenvolvimento da foto-reportagem, mas expressão irruptiva de um *Zeitgeist*⁴ tornado possível por invenções técnicas e fatos econômicos. Excetuando-se a conotação de um *zeitgeist* espiritual, de fato, teria havido em alguma medida uma convergência política, econômica e sociológica na Alemanha do pós-guerra. Houve ao mesmo tempo, a coincidência de uma juventude em certa medida educada, com senso liberal, mas desiludida com a desumanização da guerra, aflita com os levantes sociais que resultaram na constituição da república weimariana, em contato com uma militância progressista que apresentava novas possibilidades de relações com o mundo da vida em contraste às restaurações nacionalistas.

Dessa maneira, pensamos que para compreendermos as origens do fotojornalismo moderno, é necessário observá-lo enquanto produtor de uma experiência da realidade por imagens fotográficas que ainda não se tinha alcançado com a mesma maturidade de Weimar em outras culturas visuais europeias – apesar delas existirem. O período de seu desenvolvimento durante a República de Weimar nos parece particularmente interessante. A República de Weimar foi uma república democrática semipresidencialista estabelecida na Alemanha de 1919, com o fim da Primeira Guerra Mundial e a partir de uma conturbada aprovação de uma nova carta constitucional pós-império do Kaiser Guilherme II, tendo durado até 1933 com o posterior domínio político do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (*NSDAP* - *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*) (FEUCHTWANGER, 1995). Este período, apesar de marcado por sucessivas crises inflacionárias após o Tratado de Versalhes, também foi o do florescimento de uma nova classe média assalariada, dos grandes embates por todo o espectro político problematizando a democracia; de fato, foi o período das novas

³ GIDAL, Tim. Modern Photojournalism. *Creative Camera*, Jul/Ago, 1982

⁴ Espírito da época, em tradução livre.

experimentações artísticas de vanguarda, da massificação das revistas ilustradas e desenvolvimento de novos equipamentos e técnicas fotográficos. O conjunto de debates que saltaria dessas origens, em sentido mais amplo da própria cultura europeia ocidental, chamamos de “estética da transparência” devido ao recorrente debate sobre a realidade e suas formas de representação, sejam estéticas ou não.

Por conta disso, a Alemanha que, recém-industrializada, dominava a técnica fotográfica, teria potencializado o desenvolvimento de lentes mais precisas, câmeras mais compactas, e negativos mais sensíveis à ausência parcial de luz. Na política, a democracia com posições heterogêneas, apesar de frágil, teria permitido a livre busca de soluções para o cotidiano da vida moderna e o bem-estar social. A pluralidade artística, concomitantemente a isso e à cena europeia, teria aberto caminho para o desenvolvimento de experimentações estéticas importantes colocando a Alemanha no centro da modernidade do início do século XX.

A partir do ano de 1925, também reconhecido como início do período de estabilidade (KRACAUER, 1988) após a execução de um plano econômico mais eficiente, aflora uma série de acontecimentos que pensamos ser algumas das condições de possibilidade para uma experiência estética centrada na visualidade moderna:

1. Uma câmera fotográfica mais compacta como a Leica, baseada no filme 35mm usual do cinema, foi introduzida na primavera de 1925 criando expectativas e recomendações de substituição das câmaras de placa (GRÄFF, 1929⁵ *apud* FONTCUBERTA, 2004). Até 1928, em termos técnicos, houve a produção de películas cada vez mais sensíveis, objetivas mais avançadas e luminosas como a ELMAR. Em meados de 1930 as câmeras já utilizavam sistema de lentes intercambiáveis e flash com filamento de magnésio em substituição da pirotecnia;

2. De 1924 a 1929, há o prosseguimento do Plano Dawes que recoloca a Alemanha no sistema financeiro dos Aliados criando um período de

⁵ GRÄFF, Werner. **Es Kommt der neue Fotograf!**, Herman ReckenhofVerlag, Berlín, 1929.

estabilidade na moeda que durou até a quebra do sistema em 1929 (KRACAUER, 1988; FEUCHTWANGER, 1995);

3. No território das artes, uma constelação de nomes de vanguarda surgiu e impactou a produção fotográfica, dentre eles John Hertfield com suas fotomontagens, e principalmente László Moholy-Nagy que em 1925 no clássico livro da coleção da Bauhaus, *Malerei Fotografie Film* (Pintura Fotografia Filme) teorizou o conceito de “*typophoto*” onde a fotografia seria material tipográfico como forma precisa de representação tão objetiva que não exigiria interpretação do indivíduo; para ele, a representação visual mais exata da comunicação (MOHOLY-NAGY, 1973). Em 1928 organiza-se a exposição FIFO (*Film und Photo*) como ápice de Moholy-Nagy e sua chamada *Neues Sehen* (Nova Visão) com crítica do fotógrafo e historiador da arte Franz Roh asseverando que, a partir de então, a fotografia teria mudado para sempre. Coetaneamente, em 1925, Gustav Friedrich Hartlaub, diretor da galeria de arte *Mannheim* faz circular uma exposição chamada *Neue Sachlichkeit*⁶, cujas principais características na fotografia seriam a “qualidade estrutural” das obras, sua “precisão ótica” e “sobriedade”, tendo como exemplos Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt (LUGON, 2011);

4. Em 1925, no contexto do consumo em massa, revistas ilustradas entram em debate, o jornalista da primeira estação de rádio alemã *Funk-Stunde AG*, Edlef Köppen⁷ (1925 *apud* KAES, 2008), diz em seu artigo “A revista como sinal dos tempos” que a marca de sua época é a urgência, a pressa e o nervosismo, descrevendo as revistas ilustradas como superficiais ao dar conta desse aspecto da vida moderna e sendo elas um dubio sinal dos tempos. No final do ano de 1924, a revista ilustrada *Sowjet Russland im Bild* dirigida por Willi Münzenberg do Partido Comunista Alemão (KPD) converte-se em *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ), uma revista socialista entre as mais lidas no período, que já dava espaço às mulheres e a discussões de gênero; teria introduzido uma nova maneira de produzir e fazer circular imagens reconhecendo fotojornalistas, ou mais propriamente os *Arbeiterphotographen*

⁶ Traduzida como Nova Objetividade ou Nova Sobriedade, dependendo de como se compreende o termo *Sachlichkeit*.

⁷ KÖPPEN, Edlef. Das Magazin als Zeichen der Zeit. *Der Hellweg* 5, no. 24, p. 457, 1925.

(trabalhadores-fotógrafos), em geral amadores, revelando também a produção vanguardista de John Heartfield. Em 1927, Kurt Korff⁸ (1927 *apud* KAES, 2008), editor-chefe da revista ilustrada *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ), diz em seu texto “A revista ilustrada”, que teria ocorrido uma mudança de comportamento do público leitor em benefício das revistas ilustradas, percebendo que para esse público a vida “moderna” teria passado a ser compreendida “através do olho” com o aumento da demanda por fotografias. No mesmo período, Stefan Lorant, editor da revista ilustrada *Münchener Illustrierte Presse* (MIP) coloca-se a formar a noção do ver fotográfico e a imprensa ilustrada como espaço chave para treinar os leitores a ver fotograficamente.

Deste modo o nosso recorte temporal pretende expor, sem esgotar, algumas origens de uma nova relação com a visualidade que, como afirma Tim Gidal, “Com a ajuda da mídia visual, o novo fotojornalismo (...) inaugurou uma nova era na comunicação de massa. Aqui reside sua importância histórica, passado e presente” (GIDAL, 1982 *apud* BRITAIN, 1999, p. 30, tradução nossa). A modernização das revistas ilustradas, portanto, marcaria uma nova contagem para a comunicação visual quando teria passado do peso primário da representação das palavras para a fotografia (MAGILOW, 2012).

Compreender as origens do fotojornalismo moderno como se deu na República de Weimar seria, seguindo uma conceituação de Walter Benjamin (1984) para *Ürsprung* (Origem), opor-se à busca por uma gênese, buscando uma temporalidade não linear, na qual a estrutura do presente permitiria a atualização de um evento passado. Além disso, quebrando uma linha do tempo cronológico operando cortes no discurso linear da história. Assim, “origens” não seria tomado aqui como momento absolutamente primordial a ser restaurado, mas entendido como um conceito histórico por excelência, possuindo sua pré e pós-história, colocando-se como “saltos” que interromperam a monotonia da história oficial. Portanto, o momento de origem se remete a uma promessa de totalização e a uma impossibilidade de realizar-se como obra acabada estabelecendo uma nova ligação entre passado e presente (BENJAMIN, 1984;

⁸ KORFF, Kurt. Die illustrierte Zeitschrift. **Fiinfzig Jahre Ullstein**. Berlin: Ullstein, pp. 279-303, 1927.

GAGNEBIN, 2013; LAGES, 2007) que prossegue alhures. Inicialmente pensamos ser importante desenvolver textualmente a respeito do conceito benjaminiano, mas ao longo da pesquisa não nos pareceu necessário, o que não significa ser dispensável. Pois não se tratava nesta pesquisa cinscunscrevê-lo e sim verificar a possibilidade de sua aplicação em uma pesquisa de comunicação social, portanto, havendo a necessidade de compreensão recomendamos as obras acima citadas, pois já são referências consolidadas no campo da História da Filosofia.

Convém notar que, com “origens”, intentamos observar como a instauração de uma nova experiência estética em artes, ao mesmo tempo que possibilitou autonomização com os modernismos, estabeleceu mais uma relação dialética com um realismo ressurgente nos anos 1920, na organização e recepção visual da cultura visual ocidental, que uma oposição como a vista no século XIX. Compreendemos, então, que se for possível utilizar a noção de “estética da transparência” nas origens de um fotojornalismo moderno, esta seria quando sujeitos da sociedade de massa alemã foram auxiliados a perceber a realidade da vida moderna, principalmente por sequências de fotografias com potencialidade de veículos narrativos viáveis (MAGILOW, 2012).

Escolhemos para esta pesquisa refletir sobre implicações estéticas, e até mesmo políticas, do uso de imagens fotográficas que pretendiam dar conta de uma certa realidade; fosse ela acreditada ser apreensível objetivamente ou como produto modificado, no contexto do jornalismo, isto é, como prova efetiva de um acontecimento. A nosso ver, o período weimariano teria dado lugar a uma “estética da transparência”, como debate sobre a possibilidade de se (re)apresentar a realidade vivida, iniciada na produção artística, cuja observação poderia ser feita levando-se em conta as produções de movimentos como a Nova Objetividade e Nova Visão. Optamos, sobretudo pelo primeiro, pela relevância de sua produção e retorno programaticamente claro à realidade sob parâmetros estéticos relativamente bem definidos, com implicações para além das artes, não apenas no que tange a fotografia de reportagem, mas na própria concepção de reportagem (BENJAMIM, 1986, 2008).

Neste período de crescente importância da imprensa ilustrada, tomamos como espaço de inferência e fio condutor, principalmente a revista *Berliner Illustrierte Zeitung* - além de *Münchner Illustrierte Presse* e *Uhu* - como os espaços de uma nova maneira de difundir-se e consumir fotografia. Essa maneira teria sido tangenciada pela padronização e racionalização da percepção levando-se em conta o crescimento de novas necessidades do consumo de mídia de massa, percebida por seus editores. Porém, dado o volume de fotografias publicadas e a impossibilidade de darmos conta de todas elas em uma dissertação de mestrado, pretendemos priorizar o reconhecimento dado na literatura principalmente às publicações de Albert Renger-Patzsch, por sua “sobriedade” e incessante busca de fotografias objetivas; Erich Salomon, conhecido por sua fotografia cândida e espontânea; e Felix H. Man, conhecido pelo desafio da série fotográfica única do ditador fascista Mussolini. Nossa escolha baseou-se na característica comum desses fotógrafos obterem reconhecimento superior ao de técnicos da fotografia, contemporaneidade e mesmo espaço de publicação.

Para o levantamento de fontes primárias, realizamos um trabalho de campo em bibliotecas berlinenses em abril de 2016, no centro de documentação *Topographie des Terrors*, biblioteca *Staatsbibliothek zu Berlin*, no *Otto-Suhr-Institut für Politikwissenschaft, Sozialwissenschaftliche Bibliothek* e *Bibliothek des Osteuropa-Instituts* da *Freie Universität Berlin*, onde foi possível obter exemplares das revistas *Berliner Illustrierte Zeitung* (volumes 34-41, 1925-1933), *Münchner Illustrierte Presse* (volumes não sequenciais) e *Uhu* (volumes de 1925-1930, complementados com a reprodução online do projeto *Illustrierten Magazine der Klassischen Moderne*⁹) e fontes críticas originais; além dos arquivos online Getty Images e Ullstein Bild. Para a organização de fontes textuais primárias tivemos acesso a publicações comercializadas no Brasil que se complementam e nos permitiram acesso a artigos originais, cujas principais são: *Estética Fotográfica*, de Joan Fontcuberta; *The Weimar Republic Sourcebook* de Anton Kaes; *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)* de Olivier Lugon. Por se tratarem de traduções terá sido possível de incorrerem em erros com derivações de termos equivocados,

⁹ Disponível em <http://magazine.illustrierte-presse.de>

portanto, apesar de não utilizarmos diretamente os originais em alemão, sempre recorreremos a eles quando foi necessário e optamos por deixar ao longo do trabalho todas as citações utilizadas para que o leitor pudesse conferir.¹⁰

Colocar questões sobre uma estética da transparência na origem do fotojornalismo moderno seria ao mesmo tempo reconsiderar o papel da fotografia na produção e manutenção da experiência espetacular que ocorre contemporaneamente com a consolidação da internet e o questionamento da possibilidade remanescente do fotojornalismo, haja vista a documentação diária por amadores é maior e com alcance mais imediato, apesar de não entrar nas discussões profissionais como a ética. Em uma época em que o fotojornalismo passa por grandes alterações estéticas e conceituais, concordamos com Jorge Carlos Felz Ferreira, em sua tese de doutoramento, que

decorrentes do advento de novas formas de produção, tratamento, arquivo e distribuição das imagens fotográficas para a imprensa –, esse tema exige a exploração de múltiplos aspectos ainda pouco observados. (FELZ, 2013, p. 25)

Além disso, haveria um certo aparecimento – sem dizer retomada - do debate sobre o realismo como no livro organizado por Matthew Beaumont *Adventures in Realism* (2007) que extrapola certamente a fotografia, apesar aparecer bastante, e que conta com alguns autores, sobretudo ligados à crítica pós-marxista, dentre eles Fredric Jameson¹¹ e Slavoj Zizek.

Em nossa dissertação, partimos da hipótese de houve uma estética da transparência enquanto experiência que teria contribuído para o processo de modernização da fotojornalismo. Neste sentido, pensamos a ocorrência da vida cotidiana nas metrópoles em meio aos choques da vida moderna, onde a legitimação das funções documentais da fotografia e seus mecanismos estiveram em debate com o uso criativo da fotografia como um modo de se compreender a realidade.

¹⁰ Como exemplo, citamos as variadas formas de se referir à objetividade que dependem de suas tradições e aspectos ideológicos, como *Sachlichkeit*, *Gegenstandlichkeit*, *Realität*, *Wirklichkeit*.

¹¹ O autor lançou em 2013 o *The Antinomies of Realism*.

Assim, se existiu produção fotojornalística sob uma estética da transparência, compreendido aqui em partes como um debate sobre a realidade, esta poderia seguir parâmetros que a colocariam num regime de visibilidade próprio da modernidade e suas demandas, no caso de Weimar. Desse modo, uma implicação estética poderia ser considerada a normalização pela indústria que produzia os equipamentos fotográficos, por uma lógica racionalista voltada para seu consumo, que pretendia seguir uma geometria “mais verdadeira” e equivalendo ao que se via na fotografia o que se experimentava a olho nu. Em outras palavras, uma estética realista fundada numa lógica de reificação, mostrando a realidade como mundo de coisas, encobrindo as relações humanas que se organizariam no mundo além das coisas, fazendo o que diz Walter Benjamin, “permanecer vaga e aproximativa” (BENJAMIN, 2004, p.107). Contudo, pensamos se não seria possível entender como estética transparente aquela que, entendendo a realidade como sujeita a ser compreendida de maneira alienada reproduzindo fotografias ilusórias, deveria transformá-la para (re)apresentar as relações que teriam ficado invisibilizadas na sociedade de massas no capitalismo industrial.

Além disso, a modernização do fotojornalismo teria trazido mais fôlego à credibilidade dos relatos. Pois os textos escritos tornaram-se dúbios não apenas pelas relações escusas e controle político pelos Estados nacionais, após a Primeira Guerra, para a disseminação de informações, mas por uma incompletude dentro de um regime de visualidade moderno.

Na Alemanha weimariana, talvez Johannes Molzhan¹² em seu texto de 1928 *Pare de ler! Veja!* demonstre essa determinação

O livro ilustrado, a revista – não hoje, mas amanhã. Todos são regulados pelo mesmo princípio. Fotografia! (...) É a foto que continuamente nos informa e sugere os novos fenômenos do trabalho contemporâneo através da linguagem penetrante da imagem. (...) Pare de ler! Veja! Será o princípio orientador do desenvolvimento dos jornais diários – já hoje as ilustrações de jornais estão requisitando mais espaço. (MOLZHAN, 1928 apud KAES, 2008, p. 648, tradução nossa¹³)

¹² MOLZHAN, Johannes. Nicht mehr lesen! Sehen!. *Das Kunstblatt*, 12, no. 5, pp. 78-82, 1928.

¹³ “The illustrated book, magazine – not yet today but tomorrow. They all are ruled by the same principle. Photography! [...] It is the photo that continually informs us and suggests the new phenomena of contemporary work through the penetrating language of the image. [...] ‘Stop

Muitas dessas discussões teriam repercutido para além da academia nos últimos 50 anos, levando a discussões generalizadas e sofisticadas sobre a ontologia da fotografia e funções sociais do fotojornalismo, dentre outras formas de prática fotográfica. Segundo Michael Griffin (1999) e Felz (2013), o interesse pela fotografia de notícia floresceu durante a década de 1960 e 1970, ironicamente quando a televisão começou a eclipsar o jornalismo impresso. Dentre os trabalhos relevantes de reconhecimento internacional estão os de Roland Barthes (como “Retórica da Imagem”, “Mensagem Fotográfica”), de Stuart Hall o “As determinações das fotografias de notícias” onde apresenta um modelo estruturalista para ler as reivindicações do fotojornalismo sobre o real, de Susan Sontag (“Sobre fotografia”), de Pierre Bourdieu (“Uma arte média”), textos de John Berger, as obras de Helmut e Alison Gernsheim, Beaumont Newhall, Gisèle Freund, Rosalind Krauss, entre outros. No Brasil não foi diferente e aqui tivemos as obras de Boris Kossoy, Fernando de Tacca, Etienne Samain, Ana Maria Mauad, Helouise Costa, entre outros.

Contudo, como nota Felz (2013), em seu levantamento de trabalhos sobre fotojornalismo apresentados nos últimos dez anos em Congressos de Comunicação no Brasil,¹⁴ estes teriam sido pouco representativos da totalidade dos trabalhos expostos. Ainda que houvesse espaço para vinte trabalhos como no encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação (Compós), apenas nove tinham como tema o fotojornalismo. Ou, mesmo na Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) que de 800 trabalhos em média por congresso, apenas 56 sobre fotojornalismo foram apresentados de 2002 a 2011. Desta maneira acreditamos ser viável e necessário explorar uma área de importância fundamental para o jornalismo contemporâneo, sobretudo para que estes materiais estejam disponíveis para futuros pesquisadores em torno da experiência e estética fotográfica.

Isso nos levou a traçar como objetivo compreender algumas das condições de possibilidade do fotojornalismo moderno na Alemanha no período

reading! Look' will be the guiding developmental principle of daily newspapers – already today newspaper illustrations are claiming ore space.”

¹⁴ Ano de 2013 como referência

da República de Weimar. Recuperando na modernização fotográfica do início do século XX não apenas uma suposta nova experiência estética, mas como herdeira de um acúmulo de outras experiências de modernidade, de uma certa tradição Iluminista. Talvez, a partir disso, de um olhar um tanto empírico, de uma aproximação do positivismo, que teria contribuído com novas categorias éticas, como a precisão e a objetividade que, diferente de outras noções utópicas, teria resistido às diversas formas de totalitarismo do século XX e permanecido em nosso contemporâneo. Esperamos, então, que seja possível problematizar as relações que o fotojornalismo manteve com o que se compreendia como realidade, como prova da existência efetiva de um acontecimento. Sistematizando, a partir disso, reflexões para compreender parcialmente, dentro dos limites deste trabalho, o estatuto da imagem fotojornalística moderna em que se apoiariam o valor utilitário das imagens e a função de documento. Fornecendo, por fim, subsídios que possibilitassem pensarmos algumas noções do que chamamos de “transparência do fotojornalismo moderno”.

No capítulo 1, buscamos delinear algumas noções sobre moderno e modernidade, bem como algumas reflexões de Charles Baudelaire poderiam contribuir para pensar a modernidade estética e com ela a fotografia. Além disso, tentamos compreender se seria possível um diálogo entre realismo e modernismos, apesar da oposição que se costuma apresentar e dentro do recorte alemão que propomos.

No capítulo 2, pensamos a República de Weimar como espaço democrático de rearticulação política, econômica e social, no qual a fotografia teria sido pensada pelo campo artístico como a da *Neues Sehen* (Nova Visão) e da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Espera-se assim conhecer algumas das implicações estéticas sobre a produção fotográfica no jornalismo apotando algumas de suas condições para sua modernização.

No capítulo 3, por sua vez, refletimos sobre a modernização do fotojornalismo na República de Weimar a partir das revistas ilustradas, sobretudo de *Berliner Illustrierte Zeitung*, tendo como base o uso das séries

fotográficas potencialmente narrando fatos jornalísticos. Para isso tomamos como fio condutor algumas das fotografias de Erich Salomon e Felix H. Man.

1 ESTÉTICA DA TRANSPARÊNCIA

Esperamos neste capítulo apresentar um enfoque sobre a modernidade como período histórico, como projeto e como experiência. Partimos de uma breve revisão etimológica sobre os termos moderno e modernidade tendo em vista compreender algumas de suas propostas e consequências sobre a organização da modernidade sob a qual o fotojornalismo "weimariano", no campo da cultura visual, teria se dado como uma experiência já avançada de um debate dado desde o século XIX que se seguiu no início do século XX. Como aponta Victor Burgin em *Thinking Photography*

Nossas maneiras de se conceber a fotografia ainda não conseguiram romper como campo gravitacional do pensamento do século XIX: pensamento dominado pela metáfora da profundidade, cuja superfície da fotografia é vista como a projeção de algo que está 'atrás' ou 'além' da superfície: na qual o quadro da fotografia é visto como marcando a entrada de algo mais profundo – 'realidade' em si mesma, a 'expressão' do artista, ou ambos (uma realidade refratada pela sensibilidade). A superfície da fotografia, contudo, não esconde nada além do fato de sua própria superficialidade. Quaisquer que sejam os sentidos e atribuições que podemos construir em sua instigação não pode conhecer um encerramento. Eles não podem ser mantidos por muito tempo sobre aqueles pontos imaginários de convergência em que (isso pode confortar alguns) estão situados a experiência de um autor ou a verdade de uma realidade. (BURGIN, 1982, p. 11, tradução nossa¹⁵)

¹⁵ "Our ways of conceiving of photography have not yet succeeded in breaking clear of the gravitational field of nineteenth century thinking: thinking dominated by a metaphor of depth, in which the the surface of the photograph is viewd as the projection of something which lies 'behind' or 'beyond' the surface; in which the frame of the photograph is seen as marking the place of entry to something more *profound* – 'reality' itself, the 'expression' of the artist, or both (a reality refracted through a sensibility). The surface of the photograph, however, conceals nothing but the fact of its own superficiality. Whatever meanings and attributions we may construct at its instigation can know no final closure, they cannot be held for long upon those imaginary points of convergence at which (it may comfort some to imagine) are situated the experience of an author or the truth of a reality".

Apontamos sobretudo alguns dos debates em torno do realismo nos anos 1920 na expectativa de compreender se uma noção de transparência estética nos auxiliaria a entendê-lo não como oposto às vanguardas modernistas senão em uma relação diálogo sobre a realidade.

1.1 Do Moderno às Modernidades: pequena história etimológica

"Hodierno", "atual", "agora", "o que está na moda", "cujo tempo é fugaz", o moderno parece ser "algo auto evidente", oposto ao ultrapassado e àquilo que se tornou tradição, antigo. Mas uma definição final sobre o que é moderno e a modernidade exigiria um esforço tal que confrontaria ou se filiaria a correntes de pensamento tão problemáticas quanto sua própria definição, tragando-nos facilmente para algum torvelinho. Objetivamos aqui a retomada de algumas reflexões possíveis fiando-nos, sobretudo, na crítica de Hans Robert Jauss na obra *Pour une esthétique de la réception* na qual consagra a consciência da modernidade na literatura ocidental europeia. Ao seu lado esperamos indicar quando for conveniente que há outras reflexões que evidenciam o caráter de disputa do termo e não um jogo de sucessão causal.

A associação do termo "moderno" com "novo", como veremos, antecede a "querela" contemporânea que, após os anos 1940, parece buscar compreender se vivemos sua superação na pós-modernidade,¹⁶ ou entramos no capitalismo avançado/tardio de matriz pós-moderna,¹⁷ ou se o pós-moderno tem base estritamente ideológica,¹⁸ ou se ainda o que se chama de modernidade resiste como projeto inacabado.¹⁹ Com efeito, salientamos, como veremos, que o termo "moderno" seria anterior ao período histórico chamado de Modernidade.²⁰

¹⁶ François Lyotard.

¹⁷ Fredric Jameson.

¹⁸ Raymond Williams.

¹⁹ Jürgen Habermas.

²⁰ Este parece ser o período que se iniciou no século XVI, mas que pode variar dependendo de qual corrente de pensamento nos fiamos.

Sem de modo algum esgotar o tema, nosso recorte visa apenas encontrar a modernidade sob a qual o fotojornalismo "weimariano", no campo da cultura visual, dar-se-ia como uma experiência já avançada do debate que se seguiu no início do século XX.

1.1.1 O moderno: primeiras observações

Oriundo do latim tardio, *modernus* aparece no final do século V d.C. na passagem do mundo romano pagão para o mundo cristão advindo da necessidade de apresentar o atual com consciência própria (JAUSS, 1978; LEFEBVRE, 1969). Nos termos do filólogo Ernst Curtius “a palavra ‘moderno’ (que não tem nada a ver com ‘modo’ [**no sentido de maneira, mas sim do termo latino *modus***]) é um dos últimos legados do Latim tardio ao mundo moderno.” (CURTIUS, 2013, p. 254, tradução nossa,²¹ grifo nosso). Seguindo o traçado etimológico do crítico Hans Robert Jauss, em seu artigo *La ‘modernité’ dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui*²² (1978), moderno²³ em suas primeiras fontes não teria mais que um significado técnico e teria marcado as balizas daquilo que era “corrente”: *modernus* é derivado de *modo*, e *modo* nesta época era próximo de “meramente” ou “apenas”, não mais que “neste momento”, provavelmente significando “agora”, como prevaleceu nas línguas românicas, mas não simplesmente “novo” (JAUSS, 1978). Como o autor parece buscar compreender a reflexão da experiência do tempo, *modernus* como um termo temporal exerceria a marcação de um agora histórico. Em sua recuperação histórica como um separador de eventos recentes, segundo Jauss, apareceria em “494-95 nas *Epistolae pontificum* de Gelásio, que usa para distinguir os decretos feitos pelos últimos sínodos romanos (*admonitiones*

²¹ "The word "modern" (which has nothing to do with "mode") is one of the last legacies of late Latin to the modern world".

²² Publicado no livro *Pour une esthétique de la réception*.

²³ Na investigação sobre a modernidade e a tradição literária de Jauss, acompanhamos as transformações gramaticais em decorrência da necessidade de uma significação adequada ao longo da história e em seus espaços de ocorrência: desde sua utilização como adjetivo na baixa idade média à sua substantivação como *la modernité* na França e *die Moderne* na Alemanha mais recentemente.

modernas) das *antiques regulis*” (JAUSS, 1978, p. 179, tradução nossa²⁴). *Modernus* vem fornecer um tipo de complemento antitético a *antiquitas* cuja significação neste momento é o do passado eclesiástico de *patres* e *veteres*²⁵ discutido no Concílio de Calcedônia cinquenta anos antes. Até então não havia um conceito contrastante, pois insuficiente. Assim, *antiques* pressionaria o tempo presente (*nostra aetas*), estabelecendo uma fronteira entre um certo passado e a constituição de um tempo atual divergente, momentaneamente o passado pagão romano desapareceria de vista (JAUSS, 1978).

A definição de tempo presente (*neoteric*) utilizada até então provinha do grego traduzido por Cícero,²⁶ e, conforme a antiguidade se afastava, o moderno se mostrava urgente: o substantivo *neotericus* não seria mais suficiente para designar o *nostris temporibus*, assim como *praesens* é convertido em demonstrativo e, como *coetanus* e *novus*, designaria mais que o tempo corrente. Afirma-nos Jauss (1978) que a partir do século VI formar-se-ia uma oposição entre o presente cristão e a antiguidade, o passado pagão romano é retomado, fazendo de *antiquitas* o tempo da cultura romano helenística, tendo em Cassiodoro (490-581) o estabelecimento oposto de seu tempo como *seculis modernis*.²⁷ Essa separação faz com que muitos de seus contemporâneos considerem a cultura romano helenística como uma periodização passada. Como questões de progresso ou decadência e renascimento ainda não estavam postos, para Cassiodoro seria possível admirar o *ethos* do passado e a tarefa de um presente moderno do império gótico em renovar a grandeza perdida de Roma.

²⁴ “494-495 dans les *Epistolae pontificum* de Gelasius, qui en use pour distinguer les décrets pris par les derniers synodes romains (*admonitiones modernas*) des *antiquis regulis*” (JAUSS, 1978, p. 179). O papa Gelásio I foi responsável que um sínodo teria valor jurídico.

²⁵ *Patres* e *veteres* poderiam soar estranhos hoje, pois *patres* se aplicava àqueles escritores *sancti* recentes e *veteres* seriam autores tanto pagãos quanto cristãos do passado. A divisão histórica não era ainda a partir da Era Cristã, de modo que a Revelação Cristã e os *patres* (*sancti*) pertenciam à antiguidade. Sendo assim haveria uma antiguidade Pagã-Cristã (CURTIUS, 2013).

²⁶ Cícero trata com escárnio os alexandrinos romanos que eram jovens poetas (*poetae novi*) que se afastavam da tradição da épica homérica influenciados pelos neotéricos gregos (*τῶν νεωτέρων*) como Calímaco. Os *neoterici*, isto é, mais precisamente os neotéricos, seriam “modernos”. O maior destaque neotérico latino foi Catulo. Cf. carta de Cícero a Atticus, Att. 7.2.1.

²⁷ Note-se que Dionísio, o Exíguo, criara em 532 d.C. a datação a partir do nascimento de Jesus Cristo, o ano do Senhor (*Anno Domini*).

Seguiria a partir de então, continua Jauss (1978), o ressurgimento sucessivo dos modernos (*moderni*) que vai do século IX²⁸ no Império Carolíngio até o século XVII naquilo que ficou conhecido como Querela dos Antigos e dos Modernos. Durante o período, a dualidade *moderni* – *antiqui* tomou força, sobretudo após a Renascença²⁹ do século XII

Visto dessa perspectiva, a consciência histórica com a qual os *moderni* sempre tiveram de sua originalidade histórica, à ocasião de todas as ‘renascenças’ da literatura europeia desde a renovação carolíngia, e que os fez opor-se, repetidamente, aos ‘*antiqui*’, pode aparecer como uma ‘constante literária’, como normal e natural na história da cultura ocidental assim como a sucessão das gerações em biologia. (JAUSS, 1978, p. 175, tradução nossa³⁰)

Hans Jauss afirma essa periodização com base na reconstrução etimológica feita por Walter Freund e Johannes Spörl. Segundo eles, na interpretação jaussiana, emergiria um processo de progressiva periodização nas Idades Médias que exibiria um completo espectro de significados entre limitação temporal e período. Nos diz o autor

À medida que avança, o limite da ‘modernidade’ engloba primeiro um espaço temporal cada vez mais vasto, para deixá-lo para trás como uma época passada, de tal sorte que um novo passado vem se inserir entre a modernitas do presente e a antiquitas – a antiguidade pagã. (JAUSS, 1978, p.181, tradução nossa³¹)

²⁸ O *seculum modernum* de acordo com Valafrido Estrabo (808|18-849) (CURTIUS, 2013). Neste período a palavra *modernus* se torna de uso corrente na Era Carolíngia separando o novo império universal de Carlos Magno da antiguidade romana (JAUSS, 1978).

²⁹ Aqui Renascença é utilizado como reflexão da florescência italiana no pensamento histórico do século XIX a partir de Charles Haskins aceita por Curtius (1948) e *pari passu* Jauss (1978). Contudo, como frisa Curtius, essa “Renascença” do século XII não se denominava assim, pois não passava por uma reflexão filosófico-religiosa ao ponto de valorizar o termo como aconteceu na Renascença italiana; atento a isso, ainda assim seria possível observar uma mudança cultural disciplinar e um certo paralelismo de uma nova poética, jurisprudência, lógica, metafísica e ética. Com efeito, afirma Curtius (2013), seria possível encontrar uma consciência da virada de uma era, pois haveria uma percepção entre novo e velho, mas velho como passado tal qual no Velho Testamento. Pela primeira vez o ocidente nórdico experimentaria e determinaria uma nova intelectualidade.

³⁰ "Vue sous cet angle, la conscience que les 'modernes' ont toujours eue de leur originalité historique, à l'occasion de toutes les 'renaissances' de la littérature européenne depuis le renouveau carolingien, et qui les a fait s'opposer chaque fois aux 'anciens', peut apparaître comme une «constante littéraire», aussi courante et naturelle dans l'histoire de la culture occidentale que la relève des générations en biologie".

³¹ "à mesure qu'elle avance, la limite de la «modernité» englobe d'abord un espace temporel de plus en plus vaste, pour le laisser ensuite derrière elle en tant qu'époque révolue, de telle sorte qu'un nouveau passé vient s'insérer entre la modernitas du présent et antiquitas — l'Antiquité païenne".

Dessa maneira importa-nos compreender que as Idades Médias não viam uma *antiqui* pagã e cristã formando uma unidade em torno de uma antiguidade pagã-cristã. Além disso, se houvesse a consciência do período da Renascença do século XII ser um divisor de águas, ela se exporia na “rebelião dos jovens” contra o escolasticismo e a autoridade dos autores clássicos (JAUSS, 1978). Neste âmbito, Curtius (2013) afirma que os *moderni* desse período são tão dependentes dos modelos antigos que mesmo ao protestar eles emulam, sentença a que Jauss (1978) opõe-se introduzindo um esquema tipológico responsável pela experiência do tempo. Desse modo, a Renascença humanista da Itália experienciaria o tempo como emulação e reavivamento da *antiquitas*, num tempo cíclico, mas a renascença do século XII seria antes uma experiência de intensificação e culminação, de experiência temporal tipológica.

Essa noção de experiência tipológica, segundo Jauss (1978), seria a forma da experiência histórica cristã como Friedrich Ohly apresenta: a relação entre velho e novo dão-se como intensidades, o velho vive no novo e o novo preserva o velho; na exaltação do presente preserva-se o velho. A experiência tipológica da história, na reflexão de Jauss (1978), teria gerado uma imagem que atravessaria séculos até a querela dos modernos: trata-se dos *moderni* como anões que veem sobre ombros de gigantes. Com este adágio creditado a Bernard de Chartres (1130-1160), diz John de Salisbury a seu respeito

Bernard de Chartres costumava comparar-nos a (fracos) anões empoleirados sobre ombros de gigantes. Ele assinalou que nós vemos mais e distante que nossos predecessores, não porque temos visão mais aguçada ou maior altura, mas porque somos levantados e levados ao alto por sua estatura gigantesca (SALISBURY apud MacGarry, 1955, p. 167, tradução nossa³²)

Isto é, sua própria geração teria desfrutado do legado transmitido a ela não porque se moveriam à frente por sua própria habilidade natural, mas porque se apoiariam na força (mental) de outros. Há, poderíamos excogitar, uma valorização da autoridade dos antigos, apesar de sua separação temporal. Sendo o tempo aqui tipológico, o moderno toma consciência do velho no novo como sua intensificação, o saber antigo requereria espaço de reconhecimento

³² "Bernard of Chartres used to compare us to [puny] dwarfs perched on the shoulders of giants. He pointed out the we see more and farther than our predecessors, not because we have keener vision or greater height, but because we are lifted up and borne aloft on their gigantic stature".

no contemporâneo, de tal modo que o presente veria mais longe do que o passado (JAUSS, 1978). Apesar dos sentidos de suas palavras serem os mesmos e alguém poder escrever algo igual ou melhor, nos diz Salisbury em seu *Metalogicon*, a glória deveria ser creditada aos antigos por seu talento natural e originalidade (SALISBURY *apud* MacGarry, 1955). Isto é, na linha de raciocínio de Jauss ocorreria uma intensificação. Adiante, se por um lado para a poeta vernacular Marie de France (1160-1215) os antigos sabiam que seus descendentes seriam mais inteligentes, pois poderiam enriquecer os textos antigos com comentários, por outro, para seu contemporâneo Chrétien de Troyes³³ (1135-1191), seu tempo seria o auge do progresso histórico do mundo que não precisaria de maior avanço: os *translatio studii* teriam encontrado morada na França (JAUSS, 1978).

Coetaneamente, Walter Map (1140-1210) passa a utilizar o termo *modernitas* para definir uma periodização de 100 anos que seria longa o suficiente para uma certa distância ainda preservando alguma compreensão da memória de todos os homens. O termo abriria caminho para uma consciência histórica que dividiria o tempo triplamente, consagrando ao futuro uma *reformatio* que se estabeleceria nas reformas monásticas e *modernitas* como a fase média. Esta fase média, seria retomada, segundo Jauss (1978), em outra circunstância, qual seja o Renascimento humanista da Itália, na teoria tripartite da história dos *moderni* cristãos. A fase média seria chamada *media aetas* na história da salvação e escatologia cristã do mundo concebida tipologicamente, sendo um período de transição elevado com dignidade.

1.1.2 A modernidade e o humanismo renascentista

A institucionalização da modernidade teria avançado, então, no humanismo renascentista italiano, colocando a história não mais como um *continuum*, mas interpretando-a como formada por rupturas. Esta noção de que uma época seria passada e que se tornaria consciente de sua própria existência histórica como nova nem sempre é ligada com a percepção de que

³³ Considerado um dos iniciadores do romance de cavalaria do ciclo arturiano.

tudo tornou-se novo novamente. Para Jauss (1978), a figura paradigmática ao se referir a uma situação histórica e cujo presente é especial - ao anunciar um novo mundo emergente que desponta como uma experiência única do passado - é a do humanista de Nuremberg Ulrich von Hutten (1488-1523) no início do século 16: “Oh século! Oh literatura! Ele ajuda a viver” (HUTTEN *apud* JAUSS, 1978, p. 186, tradução nossa³⁴). Hutten teria retomado a imagem de Boccaccio de que as musas retornaram do exílio e o período do barbarismo foi apartado, ou seja, em sua visão teria avançado despertando em relação ao passado obscuro, na visão desses humanistas modernos (JAUSS, 1978). O despertar, conclui Jauss (1978), terá como referência Francesco Petrarca (1304-1374) e os grandes escritores florentinos, fazendo *via negationis* uma consciência de modernidade que coloca o período anterior como uma vazia e obscura *media aetas*.

Inicialmente, aquilo que na concepção tipológica da história dos reformistas cristãos seria a *media aetas*, na divisão tripartite petrarquiana da história, seria descartado. Então, prossegue Jauss (1978) retoma-se a antítese *antiqui* e *moderni* para que se coloque como passado não a era obscura recente, mas o passado redescoberto da *antiquitas* dos autores gregos e romanos. Com o distanciamento histórico, no campo das artes, experiencia-se com certo cuidado a perfeição que estaria na raiz da nova atitude diante da *imitatio* e *aemulatio* (JAUSS, 1978).

O afastamento da noção de história linear direcionada a um *telos*, diz Jauss (1978), já seria visível em Petrarca³⁵ no século XIV. Nela o italiano teria sinalizado o período intermediário entre a sua época e a antiguidade clássica como um período mediano, de mediocridade e decadência, uma Idade Média em sua divisão tripartite da História. Petrarca utilizaria, para este fim, a metáfora religiosa da escuridão que o antecede, isto é, de que antes do

³⁴ “O saeculum! O litterae! luvat vivere.” Cf. Ulrich von Hutten, carta a Wilibald Pirckheymer, 25 de Out., 1518

³⁵ Segundo afirma Jauss “Petrarca queria hesitar sobre o segundo período, mas depois referiu-se a ele como uma era de escuridão [...]. A História antiga e moderna são daqui em diante divididas para ele num ponto de virada significativa: o momento que Roma cai sob a condução dos “bárbaros”, quando, com a queda do Império Romano, a cultura antiga inicia seu declínio na escuridão.” (JAUSS, 1978, p. 190). Para Jacques Le Goff (2007) a coroação de Petrarca em 1341 seria a inauguração do humanismo.

nascimento de Cristo os pagãos viveram na escuridão e fora Cristo quem trouxera a luz. Mas Petrarca teria reorientado a metáfora para a luz da cultura antiga e sua obscuridade ocorrendo após essa cultura haver sido derrotada. Contudo, o italiano deixaria a expectativa de que essa mesma luz voltaria a brilhar num futuro melhor. A negatividade da Idade Média como “Idade das trevas” reaproximaria e estabeleceria um vínculo temporal do período do chamado Renascimento humanista italiano com a antiguidade, mas ao fazê-lo teria justificado um otimismo que legitimaria a crença no desenvolvimento histórico, ainda que cíclico. A metáfora da luz “e sua reinterpretação humanista, são aqui justapostas numa harmonia enganosa”(JAUSS, 1978, p. 190, tradução nossa³⁶), e apesar de não ser a intenção de Petrarca decidir por um ou outro, na linha de argumentação de Jauss seria isso a influenciar o conflito de *anciens* e *modernes* mais tarde na França de Luis XIV, além da esperança petrarquiana ser vista como preenchida por Hutten e seus contemporâneos como um reavivamento da grandeza perdida da antiguidade. O retorno de uma era dourada e a alternância entre luz e escuridão parece colocar a história como cíclica, e, em sua versão humanista, a luz seria como o retorno da fênix³⁷ consagrando um triunfalismo da modernidade no estabelecimento de um projeto social e político vindouro que faz dela uma época exclusiva caminhando para um futuro promissor (JAUSS, 1978).

Mas teria sido no século XVII que o retorno da alegoria dos anões modernos pareceu estar prestes a sofrer uma mudança. Se por um lado nas ciências ainda terá em Isaac Newton (1643-1727) uma célebre retomada em sua carta de 25 de Fevereiro de 1675 a Robert Hooke : “Se eu vira mais além,

³⁶ "Et sa réinterprétation humaniste sont ici juxtaposées dans une harmonie trompeuse".

³⁷ Hans Jauss conclui como simbólico “da ideia que se faz de sua própria originalidade, este período, que vê seu universo nascer da ‘combustão’ de uma era de ferro e tomar paradoxalmente a consciência de sua modernidade retornando a um passado ideal, lançando um olhar de admiração sobre o arquétipo da perfeição já realizada pela Antiguidade e que ela acreditava não poder alcançar novamente - de fato, talvez, superando um dia ao imitá-la.” (JAUSS, 1978, p. 343 inglês)

"de l'idée que se fait de sa propre originalité cette époque, qui voit son univers naître de la «combustion» d'un âge de fer et prend paradoxalement conscience de sa modernité en se retournant vers un passé idéal, en jetant un regard d'admiration sur l'archétype de la perfection que l'Antiquité a déjà réalisé avant elle et qu'elle croit ne pouvoir atteindre à nouveau, voire peut-être surpasser un jour, qu'en l'imitant".

é por estar em ombros de gigantes” (NEWTON³⁸ *apud* HISTORICAL SOCIETY OF PENNSYLVANIA, 1675, manuscrito 1, tradução nossa); por outro lado essa retomada coloca como gigantes seus antecessores mais recentes da ciência moderna, como Galileu Galilei (1564-1642) e Nicolau Copérnico (1473-1543). Retira, por assim dizer, a menoridade e fraqueza dos anões modernos, colocando-os como os verdadeiros gigantes, e, seus sucessores, anões que veem além por conta do método racional e do progresso. Os arremates desse progresso, em outro recorte, poderíamos observar na obra de Francis Bacon (1561-1626) *O Progresso do conhecimento* (1605) ao dizer sobre as enfermidades do saber

O primeiro é a preocupação excessiva por dois extremos, um a Antiguidade e outro a Novidade; no qual parece como se os filhos do tempo tivessem herdado o caráter e malícia do pai. Pois assim como ele devora seus filhos, assim buscam eles devorar-se e anular-se entre si, não podendo a antiguidade tolerar que haja novos acréscimos, nem a novidade contentar-se em acrescentar, se ao mesmo tempo não suprime o anterior. A reta direção neste assunto está sem dúvida no conselho do profeta: *State super vias antiquas, et videte quaenam sit via recta a bona, et ambulate in ea* [Pare nos caminhos antigos, e veja qual é o // reto e bom, e caminhe por ele]. A antiguidade merece que se lhe preste a reverência de apoiar-se nela e dali ver qual é o melhor caminho; mas uma vez descoberto este, há que se avançar. E, na verdade, *antiquitas saeculi juventus mundi* [A antiguidade dos séculos é a juventude do mundo]. Os verdadeiros tempos antigos são estes, nos quais o mundo é antigo, não aqueles que consideramos antigos *ordine retrogrado*, contando a partir de nós para trás. (BACON, 2007, §290-§291)

Ao afirmar “Os verdadeiros tempos antigos são estes” Bacon parece apresentar o traço do Iluminismo do século XVIII reafirmado em sua obra *Novum Organum* (1620) segundo a qual “a velha era e anos crescentes do mundo deveriam na realidade ser considerado como antiguidade, e este é mais o caráter de nosso próprio tempo que o da era menos avançada daquele mundo dos antigos” (BACON, 1901, LXXXIV, tradução nossa³⁹). Segundo Foster E. Guyer (1921), Bacon é recebido⁴⁰ na França antes de 1700, o que

³⁸ “if I have seen further, it is by standing on the shoulders of giants.” NEWTON, Isaac. **Letter from Sir Isaac Newton to Robert Hooke**. 1675

³⁹ “For the old age and increasing years of the world should in reality be considered as antiquity, and this is rather the character of our own times than of the less advanced age of the world in those of the ancients”.

⁴⁰ Pierre Gassendi analisa a obra de Bacon em *Opera Ominia* (1658) (GUYER, 1921).

poderia sugerir compreender os desdobramentos de se considerar o peso da sabedoria moderna como superior ao da antiguidade. Por exemplo, vejamos um possível desdobramento na dramaturgia que aparece na peça “O doente imaginário” (1682) do francês Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido por Molière (1622-1673), quando a personagem Angélique fala ao cortejador Thomas Diafoirus:

Os antigos, Senhor, são os antigos, e nós somos as pessoas de agora. As caretas não são necessárias em nosso século, e quando um casamento nos agrada, nós sabemos muito bem onde ir, sem a ele sermos arrastadas. (MOLIÈRE, 1896, II, 6, p. 96-97, tradução nossa⁴¹)

Anteriormente, na mesma peça, talvez fosse mais evidente a discussão posta entre antigos e modernos. O pai de Thomas, Monsieur Diafoirus, fala “ironicamente” de Thomas como o seguidor dos antigos:

Nunca teve a imaginação muito viva, nem esse fogo de espírito que se observa em alguns [...] Nunca foi o que se chama aceso e desperto [...] Foi uma dificuldade ensiná-lo a ler [...] Bom, dizia eu, ‘as árvores tardias são as que dão bons frutos.’ [...] Depois de dois anos nos bancos, não existiu candidato que fizesse mais barulho que ele em todas as disputas de nossa escola! Tornou-se temível, e não há afirmação que ele não vá para cima, para argumentar com a afirmação contrária. É firme na disputa, forte como um Turco em seus princípios, não recua jamais de sua opinião, e segue um raciocínio até os últimos recantos da lógica. (MOLIÈRE, 1896, II, 5, p. 84-85 tradução nossa⁴²)

Ao final de seu diálogo, Monsieur Diafoirus é assertivo. Thomas, assim como seu pai, agarra-se cegamente às “opiniões de nossos antigos”, de modo algum querendo escutar e compreender as razões e experiências pretensas do século, de modo que Thomas apresenta uma tese contra Descartes e os circuladores de sangue. Parece ficar evidente na peça de Molière que há a

⁴¹ "Les anciens, Monsieur, sont les anciens; et nous sommes les gens de maintenant. Les grimaces ne sont point nécessaires dans notre siècle, et, quand un mariage nous plaît, nous savons fort bien y aller sans qu'on nous y traîne. "

⁴² "Il n'a jamais eu l'imagination bien vive, ni ce feu d'esprit qu'on remarque dans quelques-uns; [...] il n'a jamais été ce qu'on appelle mièvre et éveillé. [...] On eut toutes les peines du monde à lui apprendre à lire [...]. « Bon, disois-je en moi-même, les arbres tardifs sont ceux qui portent les meilleurs fruits. » [...] Et je puis dire sans vanité que, depuis deux ans qu'il est sur les bancs, il n'y a point de candidat qui ait fait plus de bruit que lui dans toutes les disputes de notre école. Il s'y est rendu redoutable, et il ne s'y passe point d'acte où il n'aille argumenter à outrance pour la proposition contraire. Il est ferme dans la dispute, fort comme un Turc sur ses principes, ne démord jamais de son opinion, et poursuit un raisonnement jusque dans les derniers recoins de la logique. "

representação iluminada do moderno e irônica do antigo e, em parte, da Idade Média. O “forte como um Turco” poderia ser a marca do fim da Idade Média com a tomada de Constantinopla pelo império turco-otomano, mas também da época temerosa, as disputas escolásticas (*Disputatio*) como as empreendidas por São Tomás de Aquino, “um raciocínio até os últimos recantos da lógica” como aquele empreendido pela Metafísica pré-cartesiana. Da peça de Molière, parece-nos, um novo tempo entra em cena. Mas teria ele as condições de consciência histórica?

1.1.3 A modernidade do Iluminismo

A modernidade que foi sendo desenhada no século XVII aparentemente assumiria um novo papel para si diante da história e da tradição na distinção entre *antiqui* e *moderni*. No seu desenrolar francês, conta-nos Jauss (1978), *anciens* e *modernes* teriam tomado novamente posições de confronto após o declínio do ideal humanista de perfeição - desarmando a imagem clássica e universalista do mundo. Se em Molière “os antigos são os antigos”, no auge do classicismo francês, na interpretação de Charles Perrault⁴³ (1628-1703), como que inspirado pelas palavras de Bacon⁴⁴: os “antigos seremos nós”.⁴⁵ A instauração de uma nova querela dos antigos e dos modernos em sua obra *Parallèle des anciens et des modernes* (1690), neste caso configurando-se a partir do embate com Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), desde os idos de 1687 na *Académie Française*, teria aberto dois campos de atuação cujos resultados não se esperaria vinte anos depois (RIGAULT, 1856; JAUSS, 1978).

Perrault, mas também Bernard Le Bouyer de Fontenelle (1657-1757), compara as épocas do mundo ao desenvolvimento do homem em suas fases de amadurecimento: no argumento perraultiano, os antigos seriam relegados à

⁴³ Charles Perrault é também conhecido como pai dos contos de fadas, como os Contos da mamãe gansa.

⁴⁴ Além da referência notada por Jauss (1978), em cuja frase baconiana “a verdade é filha do tempo”, Perrault alude “*veritas temporis filia*”.

⁴⁵ Na “*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*” de Diderot Cf. artigo ANCIENS.

infância e aqueles do tempo presente seriam os velhos e verdadeiros antigos do mundo, um tipo de senilidade (PERRAULT, 1690; JAUSS, 1978); já Fontenelle segue argumento parecido até concluir que em seu tempo presente chegou-se à virilidade (JAUSS, 1978). Ambos fariam referência a uma noção de progresso “como desenvolvido pelos métodos da ciência moderna e filosofia desde Copérnico e Descartes” (JAUSS, 1978, p.192, tradução nossa⁴⁶). Sob essa concepção, nos dirá Jauss (1978), poder-se-ia estabelecer uma datação de um período que seria chamado Iluminismo Francês, sobretudo porque se encontraria no testemunho de Diderot, em sua *Encyclopédie*, que ambos seriam seus pioneiros. Mas não deixa de notar o autor que, inicialmente, a transição entre velho e novo, em contraste com a Renascença italiana, teria dado por circunstâncias distintas.

Afirma Jauss, o debate do *Parallèle* daria como resultado a chegada a uma senescência da humanidade após “ter passado sua juventude na antiguidade e sua idade média na Renascença” (JAUSS, 1978, p. 193, tradução nossa⁴⁷). Os modernos comandariam o apogeu de toda a experiência anterior, de modo que seriam eles os mais experientes, cuja sentença seria a de uma era do *homme universel*. Com efeito, a noção de século como marcação periódica, fora da concepção Cristã, começaria a despontar com o panegírico de Perrault ao *siècle de Louis XIV*, e assim se evitaria a conclusão prognóstica de que o que se segue é a velhice e morte (JAUSS, 1978). Na verdade, como expõe Jauss (1978), Perrault assere que ainda que a raça humana tenha chegado ao seu pináculo - o século do Rei Sol -, ela poderia declinar novamente.

Atingindo uma oposição à mimese de autores da antiguidade em busca da perfeição artística, uma noção de progresso parece tornar-se familiar, como diz Hippolyte Rigault no “*Histoire de la querelle des anciens et des modernes*” (1856):

O progresso, que muitas vezes contesta a realidade, toma-se como um sonho, porque é tanto um julgamento sobre o

⁴⁶ "Développée depuis Copernic et Descartes par la science et la philosophie des temps nouveaux".

⁴⁷ "Dépassé les stades de la jeunesse — l'Antiquité — et de la maturité — la Renaissance —, l'humanité était entrée dans celui de la vieillesse".

passado, discutível como todos os julgamentos, e uma esperança no porvir que no futuro pode enganar, como todas as esperanças. Mas o progresso não é um sonho, é uma verdade. (RIGAULT, p. 1, 1856, tradução nossa⁴⁸)

Passado mais de um século de “querelas”, Rigault ainda finaliza sua obra com intuito de pacificar os julgamentos, ambos antigos e modernos teriam sua importância. Com ar de projeto inacabado cita Voltaire acerca do grande processo dos antigos e dos modernos que ainda não estaria esvaziada, mas sobre a mesa depois que a era da prata foi sucedida pela era de ouro. O autor, apesar de dizer não saber em que era se situa, não deixa de persuadir-se a crer haver entrado na era de ouro pois crente no progresso, “a lei suprema da humanidade”, e na admiração por seus contemporâneos (RIGAULT, 1856).

Desse modo, como desenvolve Jauss acerca do conflito literário que se passa na virada do século XVII para o XVIII, incorporaria justamente ao debate a “contradição entre o conceito de *perfeição* (como pertencente às belas artes) e o conceito de *perfectibilidade* (como pertencente à ciência e ao aprendizado) resolvendo-os na perspectiva do progresso contínuo e geral da história humana” (JAUSS, 1978, p. 194, tradução nossa⁴⁹). Disso decorreria, diz o autor, em Perrault chegar a uma conclusão inesperada, qual seja, devido à distância da antiguidade não se poderia medir todas as artes numa escala de progresso, o que não significaria negar aos modernos um progresso na poesia, por exemplo, mas concluir como os *anciens* que não se pode comparar com total certeza a arte antiga com a moderna. Para Jauss (1978), isso teria levado a uma revolução intelectual na perspectiva dos *modernes* que divide em três entradas: 1) para eles os antigos não tiveram pares e marcaram uma referência de perfeição artística em termos racionalistas de que todos os homens eram naturalmente iguais; 2) os *modernes* sujeitaram as criações dos antigos ao critério absoluto do bom gosto (*bon goût*) e ao tribunal dos gostos correntes do classicismo (*bienséances*); 3) ao lado da beleza universal (*beauté universelle*) haveria o histórico ou belo relativo (*beau relatif*). Isso fez, conclui Jauss, com

⁴⁸ "Le progrès, on en conteste solvante la réalité, on le prend pour en rêve, parce que c'est à la fois un jugement porté sur le passé, discutible comme tous les jugements, et une espérance dans l'avenir que l'avenir peut tromper, comme toutes les espérances. Mais le progrès n'est pas un rêve, c'est une vérité".

⁴⁹ "on tente de dépasser, dans la perspective d'un progrès général et continu de l'homme à travers l'histoire, la contradiction entre les idées de perfection (dans les beaux-arts) et de perfectibilité (dans les sciences)".

que *anciens* e *modernes* chegassem a um ponto comum e, por conseguinte, a um entendimento histórico da arte antiga.

A consequência dessa conclusão, na reflexão de Jauss (1978), é que a modernidade teria se descoberto dessemelhante da antiguidade, ao menos no campo das belas artes, e introduziria a dimensão não repetível do tempo, inaugurando, assim, o Iluminismo. Para o autor, passou-se a levar em consideração a variação dos costumes e as particularidades históricas de épocas diversas passaram a estar no campo de visão. No ideário iluminista, poderíamos pensar, a Razão, sob os signos da chama e da luz, seria guia de sua própria determinação em diferença a outras épocas passadas. Em sua constatação, Jauss afirma que a autocompreensão da modernidade poderia ser percebida antes mesmo da Querela, seja a partir do filósofo e escritor Pierre Bayle (1647-1706) nos anos 1680 recorrendo ao desígnio de um *siècle philosophe*, ou mesmo à oposição da *lumière du Ciel* por *lumière de la raison*, ou ainda posteriormente na afirmação do século XVIII como o próprio *siècle éclairé*, *siècle humain*, *siècle philosophique*, *dix-huitième siècle*. Enfatizando o termo século o Iluminismo formulou que a cada centúria como de seu presente “poderia ser visto como tendo um conteúdo distinto e assim formando um período em si mesmo” (JAUSS, 1978, p. 197, tradução nossa⁵⁰). Com efeito, diz-nos Jauss (1978), os *modernes* iluminados teriam se tornados cômicos da possibilidade de que seu presente estaria diante do “fórum da história futura”, o que os levou a refletir que a história do presente seria julgada no horizonte aberto da perfeição que nasceria do futuro e não mais no paradigma de um passado perfeito.

A consequência dos debates do *Parallèle*, segundo vimos, teria desencadeado a separação total entre modernidade e antiguidade como dois períodos históricos aos seus modos perfeitos e gerando ao fim do classicismo francês a generalização dos estudos comparativos: havia “‘paralelos’ da física Cartesiana e Aristotélica, de ética Cristã e antiga, de heróis modernos e antigos, de sistemas econômicos, e mesmo de revoluções modernas e antigas”

⁵⁰ "Considérés comme ayant un contenu différent et donc comme autant d'époques distinctes".

(JAUSS, 1978, p. 199, tradução nossa⁵¹). O que ocorre, aponta Jauss (1978) no que concerne à literatura comparativa, é que esta já seria cultivada antes da *Querelle* na Renascença italiana e teria florescido na França como instrumento da polêmica entre *anciens* e *modernes* como maneira de representar a história cultural e social da modernidade e da antiguidade. Ao mesmo tempo que um paralelo histórico é feito como gênero literário, continua o crítico, ele apontaria o final da visão desenvolvida na Renascença, qual seja, a analogia com o desenvolvimento biológico, também utilizado pelos primeiros *modernes*, e um padrão de comparação – o *point de la perfection* – para traçar o curso da história em geral. Isso, na leitura jaussiana levaria a tornar possível um modelo de história onde os alcances de períodos históricos distintos fossem comparáveis e julgados por um padrão de perfeição trans-histórico :

passado e presente não são sem iguais, períodos qualitativamente dessemelhantes, incomensuráveis. Eles são blocos de tempo comparáveis e cujo passado pode repetir-se como presente, no qual pode, via emulação, ser alcançado de novo ou mesmo – pelas luzes deste mesmo point de la perfection – ser superado. (JAUSS, 1978, p. 199, tradução nossa⁵²)

Por extensão, diz Jauss (1978), ao incluir modernidade e antiguidade numa nova experiência da história na progressão irreversível do tempo histórico, a comparabilidade da história desapareceria, pois faria todas as épocas serem igualmente perfeitas. Concluirá Jauss, expondo François-René de Chateaubriand (1768-1848) em uma reviravolta de seu pensamento, que comparar a sociedade moderna, inclusive personalidades, com base na antiga levaria a erro, pois não teriam relação alguma uma com a outra. Elas seriam fundamentalmente dessemelhantes e não seriam legitimamente comparáveis, pois na verdade, nada na história se repetiria “ nada sobre o presente pode ser demonstrado ou aprendido do passado” (JAUSS, 1978, p. 201, tradução nossa⁵³). Por consequência, esse pensamento culminou numa consciência

⁵¹ "Il y avait des «parallèles» entre la physique aristotélicienne et la physique cartésienne, entre la morale antique et la morale chrétienne, entre les héros de l'Antiquité et ceux des temps modernes, entre les formes de gouvernement, les systèmes économiques, et même entre les révolutions antiques et modernes".

⁵² "Présent et passé n'y sont pas des époques uniques, qualitativement différentes, incommensurables; l'ancien temps peut revivre dans le temps présent, il peut être égalé par l'imitation ou même — l'objectif étant toujours le «point de la perfection» — surpassé".

⁵³ "On ne peut donc tirer du passé nulle démonstration, nul enseignement concernant le présent".

histórica de uma nova geração que se opôs à antiguidade de outro modo, concebendo sua modernidade na “ experiência redescoberta de um passado nacional e Cristão” (JAUSS, 1978, p. 201, tradução nossa⁵⁴).

1.1.4 A modernidade do Romantismo

Essa nova caracterização levou a nova oposição, no sentido etimológico, não mais de modernes e anciens, senão antique. Já desde a Encyclopedie de Diderot, continua Jauss (1978), era de difícil compreensão a diferença entre anciens e modernes para distinguir a modernidade da antiguidade, pois o moderne não se opunha categoricamente em termos de gosto, mas daquilo que seria de mauvais goût, por exemplo a arquitetura gótica.⁵⁵ Contudo, parece ser justamente esse gosto gótico, na influência de Chateaubriand e sua retomada à Idade Média Cristã que inaugura uma nova compreensão da modernidade. A nova modernidade pensaria a si mesma como romantique.⁵⁶

Para chegar a uma oposição em relação à antiguidade foi antes necessário emprestar ao francês a palavra “clássico” (*klassik*) com sua interpretação proveniente da Alemanha pelos irmãos Schlegel,⁵⁷ pois “*Classique*” ainda não aparecia como oposição ao *moderne* já que preservava o senso do modelo por sua beleza de estilo que também teria sido desenvolvido na antiguidade. Isto é, era compreendido como “senso normativo de um cânon que poderia abarcar autores antigos e modernos” (JAUSS, 2005,

⁵⁴ "À l'expérience d'un passé national et chrétien, qu'elle a redécouvert".

⁵⁵ Jauss compreende que a antípoda do gosto moderno seria o gosto gótico.

⁵⁶ Para uma definição mais extensa observar a obra de Michel Löwy & Robert Sayre, *Romanticism against the tide of Modernity*. Durham: Duke University Press, 2001.

"In what follows, we try to fill that gap, starting from a definition of Romanticism as *weltanschauung* or worldview, that is, a collective mental structure. Such a structure may be expressed in quite diverse cultural realms: not only in literature and the other arts but also in philosophy and theology; political, economic, and legal thought; sociology and history; and so forth. Thus our definition is by no means limited either to literature and art or to the historical period in which the so-called Romantic artistic movements developed." (2001, p. 14)

⁵⁷ August Wilhelm Schlegel (1767-1845) e Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829).

p. 351, nota 67, tradução nossa⁵⁸). Já na interpretação de A. W. Schlegel, Clássico seria um dos dois períodos da literatura mundial, como conta Jauss (1978) através de Madame de Staël (1766-1816). Acerca dessa recepção na França: não havia o sentido de *parfait*, mas outra acepção que dividia em poesia clássica (*klassik*) a produção dos antigos e em romântica (*romantisch*) a produção moderna advinda da tradição cavaleiresca medieval, além de estabelecer duas eras, a que precedia o cristianismo e a que se seguia.

A geração moderna que se formou sob o nome Romantismo teria anunciado então sua autocompreensão histórica ao cristianizar a modernidade e apresentar sua origem autóctone, a Idade Média Cristã, e se desassociar da antiguidade clássica tida como irrecuperável (JAUSS, 1978). O Iluminismo não foi antagonizado com a redescoberta da Idade Média, mas seria visto a partir da consequência da *querelle* de que se tratava apenas de mundos diferentes, e, então, nos diz Jauss (1978), passou-se a conceber que todas as nações e não apenas os períodos históricos tinham o seu próprio “gênio”. A idade Média redescoberta⁵⁹ teria trazido ao mesmo tempo um passado nacional e exemplar, de costumes e instituições de um tempo heroico da virtude cristã. Agora trazidos ao presente como continuidade modelar desta ou daquela tradição nacional, na produção vernacular, o romântico teria descoberto a origem medieval do estado moderno. Se Chateaubriand apresentara indícios do que seria um pré-romantismo em sua poesia e narrativas históricas, na virada do século XVIII o romantismo parecia ter um denominador comum. Sobretudo nas bases românticas de F. Schlegel, em estabelecendo uma outra modernidade, o filósofo observa o desenvolvimento na poesia em seu movimento histórico, da *Naturpoesie* (poesia natural) grega em seu ritmo cíclico de nascimento, desenvolvimento e morte, à

poesia moderna [que], ao contrário, era uma poesia artificial [Kunstpoesie], isto é, o fruto do entendimento e da razão, cujo movimento obedecia a uma progressão infinita. Essa cadeia de evoluções, ou de revoluções, que a literatura moderna

⁵⁸ “normative sense of a canon that could encompass both ancient and modern authors”

⁵⁹ Com a importância da educação com base na narrativa do mito cavaleiresco, Cf. LE GOFF, J. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis: Vozes, 2007. Observar que Friedrich Schlegel intensifica sua produção nesse sentido após sua conversão ao catolicismo em 1808. Cf. MEDEIROS, C. L. D. **A crítica literária de Friedrich Schlegel**. 2015. 241 f. Tese de Doutorado - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

apresenta, seria o resultado não de um desenvolvimento natural e espontâneo, como na Antiguidade, mas o fruto da razão e da criatividade do espírito. Apesar de se mover em uma progressividade infinita, a poesia interessante dos modernos era limitada por aquilo que Schlegel denominaria de maximum absoluto, o que significa que a cada grau máximo de perfeição uma nova série se iniciava. Essa forma de resolver o conflito entre as épocas da poesia foi a saída original que Schlegel encontrou para contrapor a circularidade da poesia dos antigos à noção de progressividade da poesia dos modernos. (MEDEIROS, 2015, pp 59-60, grifo nosso)

Desse modo, Jauss (1978) comenta a pré-história “do romântico”, na designação de Schlegel, como um bom exemplo da “origem artificial da poesia moderna”.⁶⁰ A palavra⁶¹ teria sido derivada do médio Latim *romanĭcē* para

⁶⁰ Jauss (1978) segue a obra *Über das Studium der griechischen Poesie* de Schlegel. Cf. MEDEIROS, C. L. D. **A crítica literária de Friedrich Schlegel**. 2015.

⁶¹ Algumas palavras podem estar com grafia e precisão das datações diferentes das de Jauss (1978).

“**romance**”: lat.tar. *romanĭcē*, substantivo ('falar [em] românico'), este do adv. *romanĭcē*; o adv. de modo lat. *latĭnē* (< adj. lat. *latĭnus* no sentido de 'latino, do Lácio') 'em latim, latinamente', documenta-se em expressões como lat. *latĭnē loqui* no sentido de 'falar (em) latim' (em Tito Lívio, p.ex.), ou *latĭnē scĭre* (loqui) no sentido de 'saber falar em latim' (em Cícero, p.ex.); em Aulo Gélío (c.130 d.C.-?) já ocorre, paralelamente, o advérbio de modo lat. *romānē* (< do adj.lat. *romānus* no sentido de 'romano, de romano, de Roma') 'como romano, a modo de romano'; já em Catão o Antigo (234 a.C.-149 a.C.) e muito depois em Prisciano (sV d.C.-VI d.C.) documenta-se o adj.lat. *romanĭcus* como sinônimo de *romānus*, assim como ocorre também com igual sentido em transcrições tardias; é hipótese geralmente aceita que a expressão **romanice loqui* se teria formado tardiamente, já como sinônima da sua motivadora *lātīne loqui*, já como gradação semântica em que a pureza presumida em *latĭnē loqui* não fosse preservada, equivalendo assim **romanicé loqui* a 'falar língua românica', isto é, 'língua popular falada de base romana mas já não latim'; esse *romanicé*, substantivo ('falar [em] românico'), é a fonte do fr. *roman*, port.esp. *romance*, it. *romanzo*, prov. *romans* (sXI-XIII); assim, depois de significar língua vernácula, passou a significar composição escrita em língua vernácula; o ing. *romance* é empréstimo ao it. *romanza*, fonte também do fr. *romance*, feminino, como ária e letra musicais; o port.esp. *romance* como adjetivo sinônimo de românico, na acp. de 'oriundo de Roma', em expressões como língua *romance*, é da terminologia linguística românica do sXIX, ver em latim; ver rom(a)-; f.hist. sXIV *romañii* no sentido de 'língua', sXIV *rromãço* no sentido de 'língua', sXIV *rromanço* no sentido de 'relativo a ou poesia trovadoresca provençal', 1572 *romance* subst. 'língua'.

“**romântico**”: do ing. *romantic* (1628) 'romântico', der. do anglo-francês *romant*, var. do fr. *roman*, ver *romance*; o adj. ing. parece ser a fonte do fr. *romantique* (1694) no mesmo sentido de 'relativo a narrativa imaginosa'; o ing. é também a base do al. *romantisch*, que no sXVIII se aplicou às tendências literárias opostas ao Classicismo, donde a acp. que o fr. *romantique* toma em 1810, irradiando-a para várias outras línguas, como o it. *romantico*, o esp. *romántico* e o port. *romântico*; ver rom(a)-; f.hist. 1858 *romântico*. (HOUAISS, A. Grande Dicionário Houaiss. Houaiss, 2012).

A etimologia do Grande Dicionário Houaiss se baseia nas obras: CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, 1982. 2. ed., 1986; e SILVA, Antonio de Moraes. **Diccionario da lingua portugueza**: composto pelo padre d. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva. Lisboa: Off. S.T. Ferreira, 1789. 6. ed., 1858 [= MS6].

designar o gênero da poesia vernacular pós-antiguidade de maior êxito, o romance – na apresentação jaussiana, “fr. *Romanz* (francês antigo), ing. *Romount*” (grifo nosso) -, mas “sua ascendência começa em um tempo quando a distância entre o mundo do romance medieval e a vida contemporânea era fortemente sentida” (JAUSS, 2005, p. 355, tradução nossa⁶²). Esse sentimento, diz Jauss (1978), teria deflagrado uma crítica do romance e revelado um novo fascínio estético em qualquer coisa que se parecesse com romance. O adjetivo inglês *romantic* teria aparecido em 1628⁶³ – na datação de Jauss (1978) seria entre 1650 e 1660, a partir dos diários⁶⁴ de John Evelyn (1620 – 1706) em 1654 – e significaria o relativo à narrativa imaginosa, de tal maneira ficcional e oposta à verdade. Para Jauss (1978), seria possível observar um sentido raiz que emerge de outras duas designações, uma derogatória e outra laudatória, marcando o caminho para a compreensão da geração romântica do século XIX. Continua o crítico, se por um lado o romântico seria o improvável, o ficcional, o quimérico e mesmo o histérico, por outro lado seria o vindo do “fora-do-comum” e mais ainda o poético como fascínio do “como romance” insinuando a si como comparável aos eventos da vida cotidiana: acontecimentos em lugares antiquados, parecidos, e às vezes na solitude da natureza (JAUSS, 1978). Nesta última conformação “que veio na dianteira em cerca de 1800 – os passos de uma progressiva interpretação da palavra *romântico* em momentos da vida real e aspectos da natureza” (JAUSS, 1978, p. 355, tradução nossa⁶⁵).

Romantismo começa a tomar forma em torno daquilo que se reconhece da Natureza através da literatura, das associações e sentimentos criados pela poesia e ficção. Na língua francesa palavras como *romanesque* e *pittoresque* parecem não dar conta nos comentários acerca do novo significado em traduções do inglês feitas no final do século XVIII, como obras de Shakespeare (JAUSS, 1978). A Natureza aparece menos como o belo objetivo e mais como um efeito subjetivo e melancólico, suas qualidades românticas são

⁶² “its ascendancy began at a time when the distance between the medieval romance world and contemporary life was strongly felt.”

⁶³ Cf. nota 59.

⁶⁴ Utilizado como referência de eventos de sua época.

⁶⁵ “which came to the fore around 1800—the steps of a progressive transferal of the word *romantic* onto moments of real life and aspects of nature.”

compreendidas como a natureza que toca a imaginação,⁶⁶ por isso *pittoresque* não funcionaria mais, pois ela falaria apenas aos olhos (JAUSS, 1978). Mas aqui, nos ensina Jauss (1978), *romantique* ainda não teria captado a completude do conceito de Romantismo como aquele cultivado na Alemanha dos Schlegel e recebido por Madame de Staël.

Seria necessário, explica Jauss (1978), sua fusão com o romantismo entendido como fascínio, descoberto na poesia medieval, da palavra mergulhada em seu passado distante e apenas presente em suas relíquias. Com base em Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Jauss (1978) apresenta o *romantisch* como um termo periodizante que preserva a atitude estética na sua forma adjetivável: o crítico diz que para o filósofo prussiano, o espírito do século teria tecido e amarrado as qualidades mais incongruentes de valentia e monasticismo, aventura e valentia, tirania e magnanimidade, que então apareceria como uma totalidade fantasmática ao seu contemporâneo, “uma aventura romântica”, preservado como verdade apenas se Natureza. O fascínio do romântico ainda não seria o passado Cristão e nacional, mas a sua relação com o presente irrecuperável. Continuará Jauss (1978), assim como escrever história seria “criar uma imagem da natureza perdida de um outro tempo, agora alheio, mas ainda familiar!”, se se fizesse o balanço do que faz da história algo romântico nessa definição, diz o autor, então “as qualidades românticas da paisagem se tornariam claras. Pois na natureza assim como na história, o impulso romântico é não olhar para o que está presente; é procurar tudo distante, ausente” (JAUSS, 2005, p. 358, tradução nossa⁶⁷). Para o crítico, partindo de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), a qualidade romântica de uma região estará para o sentido do sublime na forma do passado, assim como a paisagem seria natureza na forma do passado; isto é, diz Jauss, “é a sensação de alguma harmonia perdida com a totalidade do mundo” (2005, p. 358, tradução nossa⁶⁸).

⁶⁶ Jauss (1978) cita a explicação de *romantique* do *Dictionnaire de l'academie* de 1798 em que retém ser o ordinário dos espaços e paisagens que faz lembrar à imaginação as descrições dos poemas e romances.

⁶⁷ “romantic qualities of landscape will become clear. For in nature as in history, the romantic impulse is not to look for what is present; it is to search out everything distant, absent”

⁶⁸ “it is the sensation of some lost harmony with the world's totality.”

Essa autoconcepção histórica do romantismo seria, na análise jaussiana, a maior periodização na história do termo modernidade, que a experienciaria não mais como uma antítese do passado, mas como um conflito com a era presente. A simbiose de romântico com moderno apresentaria ainda uma nova dinâmica: se *moderne* buscava restringir-se da era Cristã no espaço de uma geração afastando-se como alternância do bom gosto das últimas tendências literárias, o termo *modernité* nem mesmo se compreenderá como oposto a um passado determinado. A consciência da modernidade que surgiria após o romantismo, na verdade seria a da experiência de como um romantismo de hoje se tornaria clássico por direito. Desse modo, nos diz Jauss, a antítese entre “novo e velho, entre gosto moderno e antigo, gradualmente perde sua circulação” (2005, p. 359, tradução nossa⁶⁹). Como consequência a oposição do romântico ao clássico seria reduzido à oposição relativa entre qualquer coisa atual, para um dado conjunto de contemporâneos, até que uma outra geração a tomasse por “fora de moda” lançando uma consciência de modernidade que apenas se vê distinta de si mesma (JAUSS, 1978).

Essa mesma distinção progressivamente pareceria mudar a noção romântica de moderno na Alemanha, na França e Itália. Sobretudo na Alemanha, o movimento progressista Jovem Alemanha (*Junges Deutschland*) passou a criticar o romantismo como muito introspectivo e associando o moderno ao presente e ao realístico, isto é, o termo deixaria de ser sinônimo para tornar-se antônimo. Mas teria sido na França o seu início com Henri-Marie Beyle, conhecido como Stendhal, nos diz Jauss (1978), que se apelaria⁷⁰ a outra geração sobre uma nova experiência histórica.

Comenta Jauss (1978), que Stendhal via um abismo contrastante no curso da história após 1789: para o francês não faria sentido a geração da revolução apreciar a literatura clássica depois que ela marchou contra Moscou e presenciou a Batalha de Paris de 1814.⁷¹ A revolução teria cortado as amarras de passado e presente de modo que a “sociedade moderna” estaria separada do *ancien régime* não apenas pelos desenvolvimentos políticos, mas

⁶⁹ “the old and the new, between ancient and modern taste, gradually loses its currency.”

⁷⁰ Cf. a polêmica do *romanticismo* no círculo de Ludovico di Breme.

⁷¹ Ocasão em que Paris foi invadida pela 6ª Coalizão durante as Guerras Napoleônicas.

também por uma relação diferente com o Belo. Ao considerar os efeitos da nova experiência, afirma Jauss (1978), a beleza seria diretamente o belo apenas para o público que a recebeu e produziu, o romântico não encamparia mais o fascínio que transcende o presente por certo passado, mas por aquilo que seria belo no presente até perder seu fascínio e tornar-se de interesse meramente histórico. Com essa definição, *romantique*⁷² perderia sua capacidade de conceito periodizante, deixando para trás a antítese entre romantismo e classicismo: tudo o que se tornou clássico uma vez fora em seu próprio momento romântico. O que teria feito Stendhal, segundo Jauss, foi assumir a função original do *modernus* latino para designar o agora histórico do presente dando-o valor absoluto e a tudo tornando clássico, inclusive o romantismo.

A experiência da história pós-1789, na concepção stendhaliana, teria sido levada a uma aceleração de si mesma deixando o passado como se “atolado” num tempo imóvel longínquo sem opor modernidade a uma antiguidade modelar, como se a consciência da modernidade repelisse a si mesma perpetuamente, de onde a noção de clássico somente se daria por termos negativos de obras passadas que foram bem-sucedidas e não mais por um período de perfeição. A modernidade, irá mais além Charles Baudelaire, para que “seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere” (BAUDELAIRE, 1996, p. 26). Para o autor, seria a passagem a um estado de convalescença e como uma “criança” estaria inebriada com a *nouveauté*.

1.1.5 A modernidade de Baudelaire

A reflexão sobre a modernidade no viés estético de Baudelaire poderia nos ajudar a compreender o paradigma que teria influenciado a segunda metade do século XIX e início do século XX. No que diz respeito às artes, sua produção levará em conta o questionamento da permanência do conceito transcendental de Belo em proveito do caráter transitório, cujos valores seriam

⁷² Cf. LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. **Romanticism against the tide of modernity**. Durham: Duke University Press, 2001

a mudança e a novidade. Para nosso trabalho, esperamos ser capazes de ter subsídio para pensarmos a função do chamado Realismo e seu matiz transparente nos anos 1920 na Alemanha.

Para Hans Jauss, a incessante passagem do atual para o clássico levantaria um questionamento sobre a natureza da beleza nesse processo:

Como pode a beleza satisfazer este constante deslocar ideal da nouveauté? Como pode espelhar na arte as qualidades singulares da era presente enquanto ao mesmo tempo estar em oposição a si mesma, na medida em que, uma vez julgada clássica, parece imortal, insensível à mudança histórica, deveras eterna? (JAUSS, 1978, p. 362, tradução nossa⁷³)

Em sua obra *O pintor da vida moderna* (1859) Baudelaire teria pretendido dispor de uma “teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto” (BAUDELAIRE, 1996, p. 10). Nela parece ambicionar opor-se ao defendido por Stendhal de que o Belo estaria completamente sujeito ao ideal sempre transitório da felicidade (JAUSS, 1978). Nas palavras do poeta,

É por isso que Stendhal, espírito impertinente, irritante, até mesmo repugnante, mas cujas impertinências necessariamente provocam a meditação, se aproximou mais da verdade do que muitos outros ao afirmar que o belo não é senão a promessa da felicidade. Sem dúvida, tal definição excede seu objetivo; ela submete de forma excessiva o belo ao ideal indefinidamente variável da felicidade. (BAUDELAIRE, 1996, p. 10)

Para Baudelaire (1996), a natureza do belo não poderia ser encontrada apenas levando-se em conta uma busca pela tendência corrente de um período, tampouco numa antiga sala de obras primas clássicas, onde, segundo Jauss (1978), a estética burguesa se baseia. Mas como se dialeticamente

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a

⁷³ “How can beauty satisfy this constantly shifting ideal of nouveauté, how can it mirror in art the unique qualities of the present age while at the same time standing in opposition to itself, insofar as, once deemed classic, it seems immortal, impervious to historical change, indeed eternal?”

descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos (BAUDELAIRE, 1996, pp. 10-11).

Para encontrá-la poderia orientar pela moda que, segundo Jauss (1978), é onde se firmaria a consciência de modernidade do francês como visto por Constantin Guys,⁷⁴ segundo o qual “trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Na estética moderna baudelairiana haveria então um fascínio duplo peculiar na moda, a qualidade poética do histórico e o eterno no efêmero. Diz Jauss (1978), o belo avançaria através da moda não como um ideal intemporal de antemão, mas como uma ideia de belo feita pelo homem, cuja moralidade e estética de seu período se imprimiriam em seu vestuário e se assemelhariam àquilo que gostaria de ser. Disso decorreria a ideia em abstrato de *La Modernité* como um complexo neologismo que conectaria “le beau, la mode, le bonheur”⁷⁵

A Modernidade [La Modernité] é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, essas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado (BAUDELAIRE, 1996, pp. 25-26, grifo nosso).

Com essa definição, Jauss (1978) persuade-nos que chegamos à concepção de nosso próprio presente (ou de seu presente se considerarmos os debates sobre a pós-modernidade após a conclusão dessa obra que viemos utilizando) e que não deixaria de ser válido notar com qual justificativa costuma-se dizer que nosso entendimento de modernidade nos leva historicamente à autocompreensão histórica e estética de Baudelaire e seus contemporâneos. Em Baudelaire as experiências estética e histórica coincidiriam, a vida moderna (*vie moderne*) na natureza dupla do Belo se daria

⁷⁴ Desenhista, aquarelista e gravador Constantin Guys (1805- 1892), que para Baudelaire era mais que artista, um homem do mundo, “homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 1996, p. 16)

⁷⁵ O Belo, a Moda, a Felicidade. Cf. Jauss (1978) e Baudelaire (1996)

na vida cotidiana histórica com seus eventos políticos revelando-se para o Entendimento. A oposição de *modernité* não poderia ser o romantismo,⁷⁶ como trataria o pré-romantismo de Chateaubriand sobre a modernidade na chave negativa da vulgaridade,⁷⁷ embora o romantismo fosse seu passado imediato. Ao mesmo tempo na concepção de Stendhal, “moderno” porque romântico, mas justamente a modernidade mais que se contrapor a outro período estaria, como já dito, sempre se separando de si mesma: moderna porque moderna.

Por isso, mesmo para o artista, segundo Baudelaire (1996), seria necessário a busca poética incessante pelo efêmero, momentâneo, histórico, que seriam apenas metade do processo do qual após ser encontrado teria seu espaço na outra metade imutável e duradoura. Contudo, como alerta Jauss (1978), em nada se assemelhando a uma variante platônica-cristã de antítese do eterno, que teria sido o caminho do romantismo, senão o oposto da antítese, pois o *éternel* tomaria o lugar da antiguidade ou do clássico, tornando-se ela a antítese da *modernité*. Dessa forma, Jauss (1978) entenderia que a estética⁷⁸ baudelairiana, em seu impulso anti-platônico, teria aberto o caminho da experiência estética e novo cânon artístico que caracterizou a modernidade do século XX.

⁷⁶ Como em respeito a Delacroix, Baudelaire diz em “A obra e vida de Delacroix”, “Preciso dizer-lhe que o mesmo espírito de sabedoria firme e desprezível inspirava as opiniões de Delacroix em matéria de política? Ele acreditava que nada muda, ainda que tudo pareça mudar, e que certas épocas climatéricas, na história dos povos, trazem de volta invariavelmente fenômenos análogos. Em suma, seu pensamento, nesses tipos de coisas, aproximava-se muito, sobretudo por seus aspectos de fria e desoladora resignação, do pensamento de um historiador do qual faço, de minha parte, um caso bem particular, e que o senhor mesmo, tão perfeitamente habituado a essas teses, e que sabe estimar o talento, mesmo quando ele o contradiz, o senhor foi, estou certo disso, obrigado a admirar várias vezes. Quero falar de Ferrari, o sutil e sábio autor da História da Razão de Estado. Por isso, o loquaz que, diante de Delacroix, se entregava aos entusiasmos infantis da utopia, deveria, em breve, sofrer o efeito de seu riso amargo, impregnado de uma piedade sarcástica; e se, imprudentemente, lançassem diante dele a grande quimera dos tempos modernos, o balão-monstro da perfectibilidade e do progresso indefinidos, de bom grado ele lhe perguntaria: “Onde estão, portanto, seus Fídias? Onde estão seus Rafael?”” (BAUDELAIRE, 1998, pp. 72-73)

⁷⁷ Cf. Jauss (1978)

⁷⁸ Luciano Gatti em seu artigo *Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire* comenta: “A tensão do histórico com o eterno torna-se o tema da reflexão da estética moderna. Trata-se de autoconsciência de época radical, porque, ao identificar-se pelo novo, que no instante seguinte estará superado, a modernidade passa a reger-se por um tempo que se autoconsome. Ao mesmo tempo que a consciência da temporalidade engendra essa época, ela a ameaça, tornando os limites da separação entre antigo e moderno cada vez mais fluidos e incertos. Esse caráter até então inexistente do moderno está presente, com maior ou menor negatividade, tanto na poesia como na crítica de arte de Baudelaire.” (GATTI, 2009, p. 164)

Em suas considerações sobre Baudelaire, Walter Benjamin (2010), no ensaio *A modernidade*,⁷⁹ retoma a oposição antiguidade-modernidade. Compreendendo a partir do poeta francês que, ao ter seus direitos conquistados, a modernidade perderia sua validade e se colocaria à prova se poderia ou não se tornar antiguidade. Benjamin afirma que a questão “sempre esteve no espírito de Baudelaire. Ele experimentou a antiga pretensão à imortalidade como a de ser lido algum dia como autor antigo” (BENJAMIN, 2010, p. 80), já que no *Pintor da vida moderna* Baudelaire afirma: “Em poucas palavras, para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 26). Para Benjamin, a essência da teoria baudelairiana da arte moderna seria limitar a antiguidade à construção, enquanto a substância e a inspiração seriam próprios da modernidade, e ao considerar a dualidade eterno e transitório como elementos do Belo, Baudelaire teria seu ponto mais fraco em sua teoria, pois “deveria ter visado um debate com a arte antiga” (BENJAMIN, 2010, p. 81), caso contrário a teoria não superaria a renúncia da perda da natureza e da ingenuidade que o poeta teria proposto ao longo de sua obra. Todavia, ressalve-se que a oposição proposta por Benjamin pressuporia uma Antiguidade não como modelar senão como referência da ruína cuja toda modernidade possível estaria condenada.

A essas considerações, Jauss (1978) observa que a teoria baudelairiana teria sido um passo decisivo na emancipação da arte, mas Benjamin teria retomado o par antiguidade-modernidade em sua análise de modo que interpretaria nessa base todo o seu capítulo sobre a modernidade. Benjamin ainda teria suprimido e adicionado termos considerados fundamentais de modo a revelar uma interpretação deformante de Baudelaire atribuindo uma oposição formal entre antiguidade e modernidade - fazendo antiguidade poder ser compreendida como Antiguidade Clássica - contra a

⁷⁹ Jeanne Marie Gagnebin alerta ao seu leitor que esse texto fora produzido no final conturbado da vida de Walter Benjamin, de modo que se devesse prevenir uma interpretação apressada e globalizante de uma obra maior que não chegou a ser finalizada. Hans Jauss sabe se tratar de uma publicação póstuma, mas não deixa de confrontar o texto e esperar o que teria Benjamin respondido às suas indagações. Cf. GAGNEBIN, J. Benjamin, Baudelaire e o moderno. In: **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997; JAUSS, H. R. Appendice: La « modernité » dans la tradition littéraire. In: **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.

intenção baudelairiana de *antique/antiquité* referir-se à arte moderna tornada *antique* em oposição formal a ela mesma (JAUSS, 1978).

A esse respeito, inicialmente comenta Gagnebin (1997)

Jauss observa o tom peremptório dessa crítica e afirma que Benjamin não captou o sentido fundamentalmente positivo de "modernidade" em Baudelaire por duas razões: ele não entende a dialética entre antigo e moderno, em particular o fato de que "antigo" não remete mais, em Baudelaire, ao paradigma da Antiguidade mas, sim, ao par obsoleto-novo; por isso Benjamin criticaria a ausência em Baudelaire de uma confrontação teórica mais apurada com a arte da Antiguidade, enquanto tal ausência é devida a uma mudança de paradigmas teóricos, segundo Jauss. Nas suas análises, Benjamin sublinharia o apego de Baudelaire a uma imagem idealizada de natureza e sua aversão pela grande cidade, insistindo na crueldade da modernidade sem perceber os traços positivos desse conceito em Baudelaire (p. 148).

Jauss (1978) ainda questionaria se seria necessário sacrificar essa positividade em vista do "método do materialismo dialético",⁸⁰ que como nota Gagnebin (1997) teria como objetivo a denúncia do Capitalismo, tendo como referência o capitalismo industrial da Paris do segundo império. Em defesa de Benjamin, posteriormente, Gagnebin (1997) sugere a hipótese de que Benjamin na verdade descobre uma modernidade multifacetada em Baudelaire que não coincide com a modernidade segundo o poeta. Se tomássemos a modernidade baudelairiana sob a pena e o pincel de Constantin Guys, o heroísmo do pintor da vida moderna seria substituído "Nas *Flores do Mal* e no *Spleen de Paris* [...] pela alternativa dilacerante entre conquista do belo e do novo e o triunfo do Aborrecimento, do tempo que tudo derrota e devora" (GAGNEBIN, 1997, p. 149). Como relembra a filósofa, a importância de Baudelaire não é apenas por ter tematizado a modernidade, mas porque sua obra inteira questionaria a possibilidade ou impossibilidade da lírica⁸¹ na atualidade de Benjamin – e talvez a nossa. Seria esse o corte teórico

⁸⁰ Não discutiremos acerca dessa afirmação que Jauss faz sobre Walter Benjamin, mas é importante notar que o termo sublinhado não foi teorizado por Karl Marx, mas sim seus interlocutores e "discípulos". O termo originariamente pode ter sido cunhado por Joseph Dietzgen em 1887 e desenvolvido por Joseph Stalin em 1938 para orientação dos partidos comunistas.

⁸¹ A este respeito o ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* pode ser elucidativo da pretensão de Walter Benjamin.

fundamental do filósofo alemão, continua Gagnebin, para compreender as mudanças sofridas na produção estética do século XIX e XX.⁸²

Em outra chave, mas com preocupações similares, poderíamos aproveitar a elaboração crítica do filósofo francês Henri Lefèbvre em seu *Introdução à modernidade*. Para ele, Baudelaire traria uma novidade à consciência do novo: o moderno seria a expressão do efêmero. O efêmero, a moda e o mundano seriam o inverso do "eterno na dualidade humana". Lefèbvre afirma que Baudelaire teria feito uma interpretação musical da arte em geral e da atividade humana; "assim como a um hegelianismo difuso, ele mesmo ligado à teoria musical da harmonia eterna na dualidade e na contradição temporais" (LEFÈBVRE, 1969, p. 201). Ao associar moderno com a moda, Baudelaire partiria de uma perspectiva inversa do eterno e coincidindo o instantâneo com a beleza.

Como observa Lefèbvre,⁸³ em nome de uma dualidade da vida moderna Baudelaire compreenderia uma certa natureza negativamente, "vulgar e grosseira" que leva o homem a matar e a comer, quando encara a ordem das necessidades. Apenas na ordem do "luxo e dos prazeres" o homem desfrutaria o bem, isto é, como produto de arte e sinalizando a nobreza humana: aqueles que não provariam outra coisa senão a natureza seriam "infelizes" já que é no artifício que, como artificialidade produzida pela arte, como um abstrato e factício, Baudelaire busca o mistério e o gosto do moderno (LEFÈBVRE, 1969). A atitude estética de Baudelaire esconderia o fato de haver repudiado "a

⁸² Como assere Gagnebin (1997) com base no comentário de Winfried Menninghaus, para Walter Benjamin a literatura da modernidade se relaciona de maneira privilegiada com uma certa temporalidade e morte. Desse modo Modernidade não se relacionaria com Antiguidade, na concepção benjaminiana, porque busca um modelo, mas porque a última revela uma característica comum a ambas, a fragilidade. O antigo aparece ao moderno como ruína, destino ao qual o moderno seguirá, pois fadado à destruição. Baudelaire escreve seus poemas na fragilidade e transitoriedade, a cidade com seu caráter destruidor com a ameaça constante do desaparecimento, a presença da morte estaria nos edifícios que vão sendo construídos e consumidos na metrópole. A partir disso, diz Gagnebin "Benjamin tenta mostrar que essa apreensão da temporalidade está inseparável da produção capitalista, notadamente do seccionamento do tempo no trabalho industrial e do caráter fetiche da mercadoria, "novidade" sempre prestes a se tomar sucata." (GAGNEBIN, 1997, p. 151). Cf. GAGNEBIN, J. Benjamin, Baudelaire e o moderno. In: **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997; GATTI, L. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, p. 159-178, Junho 2009.

⁸³ Fazendo comparações com o que seria aceito e criticado por modernidade em Karl Marx. Cf. **Décimo Primeiro Prelúdio: O que é a modernidade?** Introdução à modernidade. São Paulo: Paz e Terra. pp. 197-275, 1969.

natureza, o naturalismo e a filosofia otimista do século XVIII" (LEFÈBVRE, 1969, p. 202).

O poeta francês teria optado por não imitar nada dado pela natureza, por produzir uma arte de pura criação, daquilo que disporia o ser humano à estatuária, elevando-o a divindade que seria concebida pela "unidade abstrata" do grão de maquiagem e cor da pele.⁸⁴ Baudelaire tomaria como concreto aquilo que na interpretação marxiana de Lefèbvre seria a suprema abstração: o poeta

não somente aceita o mundo burguês como mundo, mas decide-se fazer dele a matéria da obra de arte; ele o metamorfoseia em poesia não por uma oposição do concreto ao abstrato, da natureza à antinatureza, do belo ao feio ou do bem ao mal; mas acabando a metamorfose interior desse mundo: seu esforço em afirmar-se, ampliar-se, justificar-se em se negando e em se criando. Do abstrato produzido e posto em dia, Baudelaire fará um mundo, o mundo da poesia e da arte; mas ele não pode tentá-lo senão porque esta fugitiva abstração se afirma mundo. Ela é mundana, semimundana, ou belo mundo. Onde o elogio do dandismo, jogo sério que começa a metamorfose continuada nos transes pelo poeta, asceta da arte como o dândi é da moda e da distinção. (LEFEBVRE, 1969, p. 202)

Após as revoluções de 1848, e seu fracasso, Baudelaire teria procedido a uma revisão do conceito de "modernidade". Lefebvre (1969) nos diz que o poeta odiaria e desprezaria o mundo burguês, de modo que com atitude "demoníaca" teria agravado e aprofundado a dualidade e dilaceramento, para encontrar o germe da transformação ideal que substituiria a transformação real que não ocorreu. O artista teria dado a partida do conceito nascente de Modernidade e feito aparecer o Modernismo. O texto baudelairiano, diz Lefebvre (1969), deve ser compreendido numa interpretação "diabólica e paródica": o novo, nascido da abstração seria tomado por vivo e concreto humano, substituto ideal e ideológico da revolução prática que não aconteceu. Baudelaire deveria ser compreendido como provocação e desafio, uma derrisão, pois ele diz outra coisa – talvez com caráter alegórico como diria Benjamin - e mais do que parece dizer; sua aceitação do "mundo" burguês não seria senão em razão de introduzir o desafio ou terror (LEFEBVRE, 1969). Acontece que o poeta, partindo da vontade de criação, toma do real burguês o

⁸⁴ Cf. Dandismo.

dato e matéria da obra poética, e fazendo assim privilegiaria a linguagem literária que se esforçará em conferir o grande diferencial de sua época: “não a de imitar ou de representar a realidade, mas de transfigurá-la e, melhor ainda, *de ser* (real, concreto humano). A linguagem poética afirma-se mundo e palavra criadora de um mundo ” (LEFEBVRE, 1969, p. 204).

Teria sido a partir disso que a linguagem como tal, e não as artes da linguagem, se tornaria paradigma de todas as artes. As artes teriam passado a se conceber à maneira da linguagem, como “linguagens parciais e tecnicamente especializadas”. Cada arte admitiria o abstrato tratando-o como concreto “e concebe-se linguagem e escrita, outros elementos técnicos ou práticos integrando a “estrutura” assim explícita e generalizada” (LEFEBVRE, 1969, p.206). Tendo, a seguir, diz-nos Lefebvre (1969), estendido ao conhecimento e Filosofia, que teriam se tornado “estudo e ciência do discurso como tal”.

O curioso da transformação estética pelo verbo seria a substancialização da linguagem. Ela agiria como mediadora fundamental que conferiria consciência e através da qual o homem se diria a si; que funcionaria como instrumento de ação e de desalienação, mas que teria tornado alienante e alienada. Ao que interpreta Lefebvre (1969), ela teria entrado no comércio tornando-se mercadoria; como pura linguagem estética ficaria exteriorizada às comunicações; como bela linguagem, o estilo do artista, desencadeando o esteticismo, seria resultado da alienação do Logos, e o artista teria se tornado um mágico. A linguagem tomada como absoluto seria uma tentação cujo fracasso estaria dado e, portanto, também se tomaria distância dela: objeto de ciência, a linguagem ao mesmo tempo se dissolve, apresentando insuficiências – não poderia ser o absoluto humano. Como fetichismo do Logos, do discurso, da comunicação, da significação, diz Lefebvre (1969), geraria dúvida – a magia do verbo também suscitaria denegações e uma mediação deficiente de mediar o imediato. Como consequência ela não seria transparência, mas opacidade; não resgataria nem libertaria a realidade, mas a deformaria. O verbo decepciona, diz Lefebvre (1969), pois não introduz à liberdade, “produz muita verborragia”. Eis então, segundo interpreta, o porquê no final do século XIX multiplicam-se ataques contra o discursivo que décadas adiante tomará forma

no dadaísmo com o que “o balbucio oporá logo sua espontaneidade ao uso sábio e à arte do discurso” (LEFEBVRE, 1969, p. 207).

Como matéria complementar, se confiarmos a Raymond Williams em seu *Política do modernismo*⁸⁵ uma compreensão desse período final do século XIX assinalaríamos o surgimento do Modernismo que, segundo o autor, traria em sua ideologia tardia a seleção do grupo mais recente⁸⁶ levando a disputas sucessivas de correntes artísticas. Haveria, diz Williams (1997, p. 53),

tanto na escrita como na pintura, um questionamento radical dos processos de representação. Os escritores são aplaudidos pela sua desnaturalização da linguagem, pela sua quebra com a pretensa concepção prévia de que a linguagem seja um vidro claro e transparente ou um espelho, e por tornar aparente de forma abrupta, na textura mesma de suas narrativas, o status problemático do autor e da sua autoridade. Da mesma forma como o autor aparece no texto, o pintor aparece na pintura. O autor reflexivo assume o centro do palco público e estético, e ao fazê-lo repudia, declaradamente, as formas fixas, a autoridade cultural até então estabelecida tanto pelas academias e seu gosto burguês quanto pela necessidade mesma do mercado popular.

O período da modernidade, constatado por Baudelaire, terminaria em crise. A valorização da abstração teria levado à crise da linguagem, além de desembocar na crise da cultura e da arte, isto é, no plano cultural, a um enfraquecimento do Verbo que teria sido fetichizado e de uma crise na arte que ainda se afirmaria pura criação⁸⁷ mesmo não sabendo mais o que quer dizer “criar”.⁸⁸

⁸⁵ Embora sua marcação temporal para moderno pareça um tanto apressada, sendo a partir do século XVI para distinguir a época Medieval da Antiga, seus estudos sobre o Modernismo parecem ser bastante úteis, sobretudo se se quiser abordar o debate sobre a “ideologia” do período.

⁸⁶ Verificar o funcionamento das vanguardas artísticas do final do século XIX ao primeiro terço do século XX.

⁸⁷ Sobre esteticismo Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense

⁸⁸ Lefebvre estenderá suas reflexões sobre a modernidade a fim de tornar inteligível como a crise, mesmo após o fim do período aberto por Baudelaire, não teria acabado, mas foi a ela introduzido novos elementos e modificada, podendo relacionar-se com o século XX: um século, como afirma, de imperialismo, revoluções e guerras mundiais.

1.2 Por uma noção de Transparência: em busca do Realismo dos anos 1920

Originando-se do latim médio no século XIII, transparência – *transparentis*, trans- 'através de' + *parere* 'aparecer' - significaria aparecer através. Significa permitir o acesso de algo através de um meio que não apenas não o oculte, mas o torne evidente. No contexto da comunicação, a transparência não seria apenas a crença da fotografia enquanto meio técnico objetivo, nem no relato escrito imparcial, mas de uma necessidade de se criar representações que dessem conta de uma realidade em transição.

Historicamente, desde quando imagens passaram a ser veiculadas nos diversos meios de comunicação, teriam exercido grande poder sobre muitas instâncias da vida cotidiana. Na modernidade industrial, teria sido assim desde o uso das ilustrações por gravuras, até seu desdobramento mais recente, passando pela fotografia e o cinema; utilizada na sociedade de massas na formação da opinião pública para assuntos políticos até saúde e lazer.

Como fotografia de imprensa, referindo-se aos suplementos de jornais e revistas ilustradas, desde sua primeira utilização no último quarto do século XIX, o poder de imagem estaria numa suposta credibilidade de que o que se vê não teria mediação, como o relato escrito; além disso o seu alcance seria maior haja vista bastaria apenas ter a visão funcionando. Apesar disso a fotografia poderia ser compreendida como prática de significação, como diz Victor Burgin (1982).

Inicialmente com a exposição de curiosidades factuais até uma certa voga cientificizante da realidade *fin de siècle*. Seu desenvolvimento histórico poderia ser compreendido com a cristalização da modernização da fotografia de imprensa, e a categorização da profissão fotojornalística, com seu estatuto podendo ser fundado na convergência histórica de ao menos três pontos: técnico (economia), ético (político) e estético (formal). Como elemento comum e fundamental aos três pontos estaria um certo desejo de transparência objetivado por certa retomada da busca de interpretação realista do mundo após a Grande Guerra e a crise do liberalismo nos anos 1920.

1.2.1 Do público moderno de Baudelaire: uma noção de Realismo para a fotografia entre o natural e o verossímil

Se para Stendhal a experiência da história pós-1789 teria sido levada a uma aceleração⁸⁹ de si mesma, poderíamos constatar que essa mesma aceleração ocorreu em outras esferas da vida cotidiana não só parisiense, mas da Europa ocidental em processo de industrialização, urbanização e generalização de uma economia baseada no mercado. Estas seriam configurações a que dada uma certa modernidade o Romantismo⁹⁰ se opôs. Como dizem Michel Löwy & Robert Sayre, seria uma configuração do realismo capitalista de sistema socioeconômico com base na

industrialização, o rápido e correlacionado desenvolvimento da ciência e tecnologia (um aspecto definidor da modernidade [...]), a hegemonia do mercado, a apropriação privada dos meios de produção, a reprodução ampliada do capital, trabalho “livre”, e uma divisão de trabalho intensificada. Em torno dele emergira aspectos integralmente relacionados da civilização moderna: racionalização, burocratização [...], urbanização, secularização, reificação, e assim por diante (LÖWY; SAYRE, 2001, p. 19, tradução nossa⁹¹).

Estas configurações teriam perpassado o século XIX e despertado a oposição romântica “revolucionário-utópica marxista”, nos dizeres de Michel Löwy & Robert Sayre (2001), e nos auxiliariam na compreensão de Lefèbvre (1969) quando traça um paralelo pós-1848 entre Karl Marx e Baudelaire. O primeiro opondo-se política e economicamente à modernidade burguesa e sua natureza reificante, isto é, o filósofo busca criticamente uma natureza “outra” que não submetesse os homens a uma relação de trabalho alienada, e o segundo trabalhando a matéria do capitalismo industrial de certo modo

⁸⁹ Cf. Subseção 1.1.4

⁹⁰ Ou mais adequadamente seus matizes para enfatizarmos que seria arriscado e incompleto tomar o “Romantismo” no singular, haja vista as correntes de tendência romântica seriam inclusive antagônicas politicamente. Cf. LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. *Political and social diversity. In: Romanticism against the tide of modernity*. Durham: Duke University Press, 2001.

⁹¹ “industrialization, the rapid and correlated development of science and technology (a defining feature of modernity [...]), the hegemony of the market, the private ownership of means of production, the enlarged reproduction of capital, “free” labor, and an intensified division of labor. Around it have emerged integrally related aspects of modern civilization: rationalization, bureaucratization [...], urbanization, secularization, reification, and so on.” (LÖWY; SAYRE, 2001, p. 19)

“afirmativo”, porém “irônico”, com vista a inventar uma experiência estética de outra natureza, obra humana por excelência. Ambos teriam trilhado uma compreensão da realidade que teria influenciado o final do século XIX e início do século XX.

Se restringíssemos atenção a Charles Baudelaire como inaugurador de um novo período moderno (BENJAMIN, 2010; JAUSS, 1978; LEFÈBVRE, 1969; WILLIAMS, 1997), como se diz, anunciador de uma “nova” experiência estética, talvez fosse interessante conhecer o que teria a dizer sobre a fotografia nascente. Em especial o Baudelaire de Walter Benjamin,⁹² retomando sua discussão em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Ao questionar em sua obra a possibilidade ou impossibilidade da lírica na poesia, nos apresenta uma certa faceta do público leitor que, com o devido cuidado, poderia nos ajudar com algumas pistas a compreender como teria funcionado não apenas o sujeito da modernidade de meados do século XIX que viu nascer a fotografia em 1839, mas também aquele do início do século XX que viu a ascensão das revistas ilustradas e a modernização do fotojornalismo.

Do ponto de vista da recepção de Baudelaire, sobretudo de *As Flores do Mal* (1857), seu público, mais que seu contemporâneo imediato, teria sido o de um período posterior (BENJAMIN, 2010). Baudelaire teria escrito sua obra a leitores com dificuldade de compreender a poesia lírica, um público que teria se tornado mais esquivo a essa forma de poesia que o passado transmitiu. Inicialmente, o *As Flores do Mal* foi censurado por haver sido considerado insultuoso aos bons costumes, mas com o passar das décadas transformou-se em “clássico”.

Para Benjamin (2010), isso ter ocorrido levaria à hipótese de que

se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência (p. 104).

⁹² Cf. subseção 1.1.5

Compreender essa mudança na estrutura da experiência nos termos de Walter Benjamin poderia ser, como diz Gagnebin (1997), apreender que os seguintes conceitos orientam suas

análises da poesia de Baudelaire: a experiência (*Erfahrung*) na sua oposição à experiência vivida (*Erlebnis*), a memória (*Gedächtnis*), o lembrar (*erinnern*), a rememoração (*Eingedenken*), a harmonia do símbolo e a discrepância da alegoria, enfim, o valor de culto da arte tradicional e a perda da aura na arte moderna (p. 149).

Para economia de nosso estudo, o sujeito da metrópole em crescimento, entre a *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (experiência vivida), em meio aos choques da vida moderna, teria presenciado a legitimação das funções documentais da fotografia e seus mecanismos. Ambientada na sociedade industrial, teria ela como sua condição de possibilidade e seu principal objeto. Ao mesmo tempo, a imagem fotográfica e suas práticas não seriam essencialmente modernas: equívoca, ela serviria tanto a práticas modernas quanto antimodernas⁹³ (ROUILLÉ, 2009). O público no contexto da sociedade industrial teria privilegiado “a máquina”, uma certa “fidelidade ao real”, “o produto do cálculo”, “a Verdade”: heranças, talvez, de um projeto Iluminista que se viu materializar, sobretudo após a revolução industrial.

Sendo Baudelaire um contemporâneo privilegiado, visto que conviveu com fotógrafos importantes e foi crítico de exposições de Salão, ocupadas também por fotógrafos, poderia contribuir para nossa reflexão. A este respeito, seu comentário mais utilizado é *Le public moderne et la photographie* (1859). Trata-se da segunda seção do comentário⁹⁴ do “Salão de 1859” ocorrido em Paris, dirigido pela *Revue française*. O público que, neste caso trata-se daquele dos Salões promovidos pela Academia de Belas-Artes, a essa altura congregava diversas classes sociais e educação, indistintamente indo ao encontro daquilo que o poeta chama de “multidão”. A produção artística

⁹³ Necessário fazer a ressalva de que se compreende “moderno” no contexto das “modernidades” sucessivas a partir do final do século XIX, “antimoderno” àquilo que se opunha, e “não moderno” o que não correspondia às expectativas de uma certa racionalização, objetividade, nitidez, que foram características da modernidade construída pela sociedade industrial. André Rouillé (2009), então, opõe inicialmente ciência e arte, ofício e criação, utilidade e curiosidade.

⁹⁴ Observe-se que o poeta tece seu comentário sem haver-se dirigido à exposição.

francesa pós-1848 já seria caracterizada por um Realismo⁹⁵ tributário da estética de Jean Auguste Dominique Ingres⁹⁶ e, mais tarde, do que caracterizaria Gustave Courbet. Parece-nos ter sido em relação a um gosto deturpado desse “realismo”⁹⁷ que Baudelaire relaciona o público “burguês” moderno frequentador do Salão.

Afinal, quem seria o público que Baudelaire se refere? Talvez o público que “busca apenas o Verdadeiro” onde deveria ver “o Belo”:

[Ele] não é artista, naturalmente artista; filósofo, talvez, moralista, engenheiro, amante de anedotas instrutivas, tudo que se queira, mas jamais espontaneamente artista. Ele sente, ou mais ainda, julga sucessivamente, analiticamente. Outras pessoas, mais favorecidas, sentem imediatamente, de uma só vez, sinteticamente. (BAUDELAIRE, 1868, p. 257, tradução nossa⁹⁸)

O julgamento analítico se inseriria na dinâmica da sociedade industrial que gera alta especialização pela divisão social do trabalho, portanto, abrindo espaço ao comportamento especialista. Como tal, veria conforme a ciência e não a arte; como diz André Rouillé (2009, p. 41), “o olho do especialista não é o olho do pintor”. Decorreria que o público “analítico” teria buscado na arte a minúcia de um gosto que Baudelaire dirá “tosco” ou “espirituoso” e que, na história da arte, o poeta duvidou antes haver existido. A pintura realista de técnica “natural”⁹⁹ ofuscaria o Belo porque corresponde a uma necessidade do espectador em ser surpreendido, porém, pelo procedimento equivocado. Inicialmente, Baudelaire acredita ser legítimo surpreender e ser surpreendido,

⁹⁵ Cf. ROSENTHAL, Leon. *Vers le Realisme*. In: **Du Romantisme au Realisme - Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 a 1848**. Paris: Renouard, 1914.

⁹⁶ Adiante do retratismo neoclassicista de Jacques-Louis David, legou uma importante escola de retrato realista.

⁹⁷ No campo das artes indigna-se Baudelaire por entoar o realismo mais duro evocado pela revista *Réalisme* (11-1856 a 03/1857) de Duranty, Assézat e Thulié, que diria segundo o poeta, “Creio que a arte é e não pode ser outra coisa senão a reprodução exata da natureza [...]. Assim, a indústria que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta” (BAUDELAIRE, 1868, pp. 258-259). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu.

⁹⁸ “Il n'est pas artiste, naturellement artiste; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement.”

⁹⁹ Em 1859, “le peintre naturel, comme le poète naturel!” (BAUDELAIRE, 1868, p. 257) não consideramos afirmar que se trata já da tendência artística que suplantaria o Realismo na França uma década depois, mas o pintor e poeta que buscavam cada vez mais aproximar do gosto do público pelo detalhe fotográfico.

porém, enfatiza que nem sempre o surpreendente é Belo. O público de “alma pequena”¹⁰⁰ parece não sonhar e sentir a “felicidade do devaneio e admiração” (*le bonheur de la rêverie ou de l’admiration*): da imaginação.¹⁰¹ E artistas teriam alimentado o gosto desse público pelo espanto, inclusive não pintando o que sonha, mas o que vê. Isso teria ocorrido, sobretudo, com a inserção da indústria fotográfica no meio da artes. Por fim, o julgamento analítico “retiraria”, “captaria”, “cortaria”, por assim dizer fragmentaria a realidade; o julgamento sintético “comporia”, escolheria o que conviesse e repudiaria o que não conviesse, daria totalidade (ROUILLÉ, 2009).

Ocorrendo isso, Baudelaire sói rejeitar triplamente, como comenta Rouillé: “a (...) indústria, “a mais mortal inimiga da arte”; [o] (...) realismo, que acredita ser possível a “reprodução exata da natureza”; e a (...) burguesia, acusada de contemplar “sua trivial imagem no metal” do daguerreotipo” (ROUILLÉ, 2009, p. 242). Como consequência, o poeta oporia ao investimento da fotografia no seio das artes,¹⁰² sobretudo por conta do progresso¹⁰³ mal aplicado que, puramente material, empobrece o “gênio”.¹⁰⁴ O público nas figuras da “multidão”, da “sociedade imunda”, da “Fatuidade moderna”, de uma “filosofia recente” (saint-simonista¹⁰⁵ de origem positivista) teria encontrado em Daguerre seu messias, acreditando que a imagem daguerreotipada daria as garantias desejadas de exatidão. A este público, se arte era o realismo exacerbado, então a fotografia seria a mais fiel de todas as artes.

¹⁰⁰ Possivelmente aquele incapaz de se deixar sentir o Belo e o investimento do gênio do artista. Em outras palavras o burguês que ainda não tem o equilíbrio entre ciência e o sentimento, como diz em expectativa do burguês “Cependant il est juste, si les deux tiers de votre temps sont remplis par la science, que le troisième soit occupé par le sentiment, et c’est par le sentiment seul que vous devez comprendre l’art ; — et c’est ainsi que l’équilibre des forces de votre âme sera constitué.” (BAUDELAIRE, 1868, p. 79)

¹⁰¹ A importância que Baudelaire dá à imaginação pode ser vista na quarta parte *Le gouvernement de l’imagination* de seu texto sobre o Salão de 1859.

¹⁰² Justamente o Salão de 1859 é que recebe a exposição da Sociedade Francesa de Fotografia em que fotógrafos disputavam seu reconhecimento e legitimidade (ROUILLÉ, 2009, p. 241).

¹⁰³ “j’entends par **progrès** la domination progressive de la matière”

¹⁰⁴ “mais je suis convaincu que les **progrès** mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d’ailleurs tous les **progrès** purement matériels, à l’appauvrissement du **génie** artistique français, déjà si rare.”

¹⁰⁵ O Saint-simonismo via na fotografia um exemplo ideal de promoção de suas ideias de um progresso a serviço de uma obra moralizadora, Cf. notas de Paul-Louis Roubert em BAUDELAIRE, Charles. Le public moderne et la photographie. **Études photographiques**, Paris, n. 6, Mai 1999.

Ao poeta, segundo Benjamin (2010), diante da “ilusão útil” e a “concisão trágica”,¹⁰⁶ seria preferível o fascínio da distância. Assim sendo, critica a pintura de paisagem “comportada ou medíocre”

Eu gostaria de ser levado de volta aos dioramas, cuja magia brutal e enorme sabe me impor uma útil ilusão. Eu prefiro contemplar alguns cenários de teatro, onde eu encontro artisticamente expressos e tragicamente concentrados meus mais caros sonhos: Essas coisas, porque são falsas, estão infinitamente mais próximas da verdade; enquanto a maior parte de nossos paisagistas são mentirosos, precisamente porque negligenciaram mentir (BAUDELAIRE, 1868, p. 338, tradução nossa¹⁰⁷).

A imaginação na pintura de paisagem seria fundamental, “inventar se não existisse”, e teria como exemplo amiúde Delacroix, “um poeta da pintura”, e, até mesmo, Vitor Hugo, “um pintor da poesia”, de onde que para Baudelaire

Sim, a imaginação faz a paisagem. Eu compreendo que um espírito aplicado a tomar notas não possa se abandonar às prodigiosas divagações impregnadas nos espetáculos da natureza presente; mas porque a imaginação foge do ateliê do paisagista? Talvez os artistas que cultivam esse gênero desafiam muito mais sua memória e adotem um método de cópia imediata que se acomoda perfeitamente à preguiça de seu espírito (BAUDELAIRE, 1868, p. 333, tradução nossa¹⁰⁸).

Vimos por esse caminho para expor o que Baudelaire teria observado como negativo, supostamente, no avanço da indústria da fotografia. Se observarmos mais proximamente o que teria a dizer sobre a “imaginação” e o “realismo”, poderíamos notar que, apesar do ataque à inserção da fotografia nas Belas-Artes, o que importa ao poeta é que a imaginação governe o artificial produzido pela alma humana. O artista não deveria estar mais submetido à

¹⁰⁶ Mantivemos a tradução de Hemerson Alves Batista de *Sobre alguns temas em Baudelaire* em Obras Escolhidas III, mas é necessário estar atento à sua tradução em certos momentos ambígua.

¹⁰⁷ “Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m’imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers : Ces choses, parce qu’elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu’ils ont négligé de mentir”.

¹⁰⁸ “Oui, l’imagination fait le paysage. Je comprends qu’un esprit appliqué à prendre des notes ne puisse pas s’abandonner aux prodigieuses rêveries contenues dans les spectacles de la nature présente ; mais pourquoi l’imagination fuit-elle l’atelier du paysagiste ? Peut-être les artistes qui cultivent ce genre se défient-ils beaucoup trop de leur mémoire et adoptent-ils une méthode de copie immédiate qui s’accommode parfaitement à la paresse de leur esprit”.

clássica relação entre o “bom”, o “belo”, o “justo” e a “natureza”, cujo o Realismo, sobretudo o exacerbado, ainda estaria preso.

Assim, Baudelaire divide a classe dos artistas em três: o realista, o imaginativo, e o terceiro, nomeado alhures,¹⁰⁹ seria o pintor de “paisagem histórica”:

A imensa classe dos artistas, isto é, homens que se dedicaram a expressão da arte, pode ser dividida em dois campos distintos: este, que se chama a si realista, palavra de duplo entendimento e cujos sentidos não são bem determinados, e que nós chamaremos, para melhor caracterizar seu erro, positivista, diz: “Eu quero representar as coisas tais como são, ou como seriam, supondo que eu não existisse. ” O universo sem o homem. E aquele, o imaginativo, diz: “Eu quero iluminar as coisas com meu espírito e projetar a reflexão sobre os outros espíritos”. [...]

Além dos imaginativos e os ditos realistas, há ainda uma classe de homens, tímidos e obedientes, que colocou todo seu orgulho em obedecer a um código de falsa dignidade. Enquanto que estes creem representar a natureza e aqueles querem pintar sua alma, os outros conformam-se às regras da pura convenção, bastante arbitrários, não derivado da alma humana, e simplesmente impostos pela rotina de um ateliê célebre. Nesta classe muito numerosa, mas desinteressante, estão incluídos os falsos amadores da antiguidade, os falsos amadores de estilo, e em uma palavra todos os homens que por sua impotência elevou o poncif¹¹⁰ às honras do estilo (BAUDELAIRE, 1868, pp. 276-277, tradução nossa¹¹¹, grifo nosso).

Se Baudelaire enfatiza o governo da imaginação através do artificial produzido pela alma humana em detrimento da natureza, como diz: “Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?” (BAUDELAIRE,

¹⁰⁹ Um gênero *poncif* relatado no décimo quinto capítulo *Du paysage* do Salão de 1846.

¹¹⁰ A respeito do *poncif* Cf.o décimo capítulo *Du chic et du poncif* do Salão de 1846.

¹¹¹ “l’immense classe des artistes, c’est-à-dire des hommes qui se sont voués à l’expression de l’art, peut se diviser en deux camps bien distincts : celui-ci, qui s’appelle lui-même réaliste, mot à double entente et dont le sens n’est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit : « Je veux représenter les choses telles qu’elles sont, ou bien qu’elles seraient, en supposant que je n’existe pas. » L’univers sans l’homme. Et celui-là, l’imaginatif, dit : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits. » [...]

Outre les imaginatifs et les soi disant réalistes, il y a encore une classe d’hommes, timides et obéissants, qui mettent tout leur orgueil à obéir à un code de fausse dignité. Pendant que ceux-ci croient représenter la nature et que ceux-là veulent peindre leur âme, d’autres se conforment à des règles de pure convention, tout à fait arbitraires, non tirées de l’âme humaine, et simplement imposées par la routine d’un atelier célèbre. Dans cette classe très-nombreuse, mais si peu intéressante, sont compris les faux amateurs de l’antique, les faux amateurs du style, et en un mot tous les hommes qui par leur impuissance ont élevé le poncif aux honneurs du style”.

1996, p. 59), o faz derradeiramente em oposição a um certo “culto” da natureza. Esta com a “alcunha” de uma certa moralidade do século XVIII em que a natureza tomada por base seria fonte e modelo de todo o belo possível. De tal maneira, em 1863 no seu *Elogio da maquilagem* é decisivo

veremos que a **natureza** não ensina nada, ou quase nada, que ela obriga o homem a dormir, a beber, a comer e a defender-se, bem ou mal, contra as **hostilidades da atmosfera**. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a sequestrá-lo e a torturá-lo; pois mal saímos da **ordem das necessidades e das obrigações** para entrarmos na do luxo e dos prazeres, vemos que a **natureza** só pode incentivar apenas o crime. É a infalível **natureza** que criou o parricídio e a antropofagia, e mil outras abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear (BAUDELAIRE, 1996, p. 55, grifo nosso).

Ao elogiar a artificialidade, Baudelaire parece afirmar a potência da invenção humana sobre a natureza. É por isso que para o poeta a fotografia deve ser serva, pois como “indústria” levaria a um nível de mecanização que ignoraria a produção da alma, sendo assim, como seria arte? Como “progresso”¹¹² seria um mal que, mesmo não sendo um mal em si, subjugaria a

¹¹² Na crítica da Exposição Universal de 1855 Baudelaire dedica um capítulo ao *Méthode de critique — De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts* (Método de crítica – Da ideia moderna do progresso aplicada às belas artes). Ao comentar sobre o progresso, em certa altura diz: “Este farol obscuro, invenção do filosofismo atual, patenteado sem garantia da Natureza ou de uma Divindade, esta lanterna moderna lança trevas sobre todos os objetos do conhecimento, a liberdade desaparece, a punição desaparece. [...]”

Pergunte a qualquer bom Francês que todos os dias lê seu jornal em sua taverna o que ele entende por progresso. Ele responderá que é o vapor, a eletricidade e iluminação a gás, milagres desconhecidos aos Romanos, e que estas descobertas testemunham plenamente nossa superioridade sobre os antigos; como se fez trevas em seu cérebro infeliz e como as coisas de ordem material e de ordem espiritual estiveram tão bizarramente confundidas! O pobre homem é tão americanizado por seus filósofos zoocratas e industriais que ele perdeu a noção das diferenças que caracterizam os fenômenos do mundo físico e do mundo moral, do natural e do sobrenatural.

Se uma nação entende hoje a questão moral sob um sentido mais delicado que não se entendia no século precedente, há progresso; isso é claro. Se um artista produziu neste ano uma obra que testemunha mais o conhecimento ou a força imaginativa que ele não mostrou no ano anterior, é certo que há progresso. Se as mercadorias são hoje de melhor qualidade e melhor custo que eram ontem, é de uma ordem material um inegável progresso. Mas onde está, eu rogo, a garantia do progresso para o dia seguinte? Pois os discípulos dos filósofos do vapor e dos fósforos químicos o entendem assim: o progresso não lhes aparece senão sob a forma de uma série indefinida. Onde está esta garantia? Ela não existe, digo, senão em sua credulidade e sua fatuidade. [...]

Transposta à ordem da imaginação, a ideia de progresso (houve audaciosos e raivosos da lógica que foram tentados a fazer) eleva-se com uma absurdidade gigantesca, um grotesco que segue ao terrível. A tese não é mais sustentável. Os fatos são muito palpáveis, muito conhecidos. Eles zombam do sofisma e afrontam-no com frieza. Na ordem poética e artística, todo revelador raramente tem um precursor. Toda floração é espontânea, individual.” (BAUDELAIRE, 1868, pp. 211-223, tradução nossa)

poesia, pois “são dois ambiciosos que se odeiam de um ódio instintivo, e quando se encontram no mesmo caminho, é necessário que um dos dois sirva ao outro” (BAUDELAIRE, 1868, p. 261, tradução nossa¹¹³). A solução baudelairiana foi de que a fotografia, produção da indústria e do progresso, voltasse a ser serva das ciências e das artes.¹¹⁴ Como diz:

Deve, portanto, retornar ao seu verdadeiro dever, que é de ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde serva, como a prensa e a estenografia, as quais não criaram nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e faça a seus olhos a precisão que faltaria a sua memória, [...] fortaleça mesmo com algumas informações as hipóteses do astrônomo [...]. Que ela salve do esquecimento as ruínas, [...] as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que demandam um lugar nos arquivos de nossa memória, ela

Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ; la liberté s'évanouit, le châtement disparaît. [...]

Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues ! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel.

Si une nation entend aujourd'hui la question morale dans un sens plus délicat qu'on ne l'entendait dans le siècle précédent, il y a progrès ; cela est clair. Si un artiste produit cette année une œuvre qui témoigne de plus de savoir ou de force imaginative qu'il n'en a montré l'année dernière, il est certain qu'il a progressé. Si les denrées sont aujourd'hui de meilleure qualité et à meilleur marché qu'elles n'étaient hier, c'est dans l'ordre matériel un progrès incontestable. Mais où est, je vous prie, la garantie du progrès pour le lendemain ? Car les disciples des philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques l'entendent ainsi : le progrès ne leur apparaît que sous la forme d'une série indéfinie. Où est cette garantie ? Elle n'existe, dis-je, que dans votre crédulité et votre fatuité. [...]

Transportée dans l'ordre de l'imagination, l'idée du progrès (il y a eu des audacieux et des enragés de logique qui ont tenté de le faire) se dresse avec une absurdité gigantesque, une grotesquerie qui monte jusqu'à l'épouvantable. La thèse n'est plus soutenable. Les faits sont trop palpables, trop connus. Ils se raillent du sophisme et l'affrontent avec imperturbabilité. Dans l'ordre poétique et artistique, tout révélateur a rarement un précurseur. Toute floraison est spontanée, individuelle.

Para maiores informações acerca do uso e da relação com o progresso em Charles Baudelaire Cf. AGAMBEM, Giorgio. Baudelaire; or, The absolute commodity. In: **Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture**. Minneapolis: University of Minnesota, 1993; e SARTRE, Jean Paul. **Baudelaire**. New York: New Directions Paperbook, 1967.

¹¹³ “sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre.”

¹¹⁴ A fotografia, apesar de carregar o peso do nome de Louis Jacques Mandé Daguerre como seu inventor na Academia de Ciências, também foi “descoberta” por Hippolyte Bayard, com meses de diferença, na Academia de Belas-Artes. Trata-se de duas técnicas distintas de suporte fotográfico e em torno das quais orbitaram grandes disputas sobre o lugar da fotografia no século XIX.

será agradecida e aplaudida (BAUDELAIRE, 1868, p. 231, tradução nossa¹¹⁵).

Em chave crítica, Rouillé (2009) diz que a resposta de Baudelaire, mas também de outros artistas coetâneos a ele, ocorre em decorrência de disputas de poder, pois “queria impedir a fotografia de “suprir a arte”, proibi-la de “invadir este domínio”, que é o dele” (ROUILLÉ, 2009, p. 242). Desse modo, a legitimação da fotografia seria dada no território do documento, mas não da arte, esta teria como eixo “decadente” a pintura, sobretudo a consagrada às belas artes.

Para Walter Benjamin, ao analisar Baudelaire, no que tange a fotografia (daguerreotipada), seria compreender o declínio da experiência; o dispositivo que faz reprodução e tem como função a própria reprodutibilidade apresentaria uma crise na própria percepção. O autor enfatiza que Baudelaire tinha como pretensão reservar um lugar ao moderno para a fotografia. Quando o poeta a sentia ameaçadora não seria por conta de si mesma, mas da compreensão errada do progresso fomentada por uma “estupidez” do público que, como massa, multidão, ansiava por um ideal correspondente à sua natureza: teve em Daguerre seu messias. Para Benjamin (2010), Baudelaire teve uma visão conciliadora, apesar disso, pois a fotografia poderia se ocupar de coisas transitórias, em outras palavras daquilo que necessitava ser arquivado, documentado, apenas ante o domínio da arte deveria se deter. Ora, diz Benjamin, “a constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, favorecida pelas técnicas de reprodução, reduz o âmbito da imaginação” (BENJAMIN, 2010, p.138). A imaginação seria justamente uma faculdade cara ao poeta.

Mas o que teria separado a fotografia da pintura? Para Benjamin o mesmo motivo que impede de haver um princípio extensível de criação entre as duas: “uma pintura reproduziria em uma imagem aquilo que os olhos não se

¹¹⁵ Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, [...] fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome [...]. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, [...], les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie.

fartam de ver [...], uma fotografia significa, antes, o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para a sede” (BENJAMIN, 2010, p. 139). Baudelaire buscaria o nostálgico, o aurático, aquilo que Benjamin comenta sobre Proust de sua *memoire involontaire* que é dado pela experiência (*Erfahrung*). Na arte, o visto devolveria o olhar “na experiência da aura”: “A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem” (BENJAMIN, 2010, p. 139), seria uma relação de percepção e sensibilidade que a concebe como um irrepetível e distante. Sinteticamente,

Se chamarmos aura às imagens que, sediadas na *memoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício (BENJAMIN, 2010, p. 137)

O que comenta Benjamin (2010), acerca da experiência do sonho, sobre uma afirmação de Paul Valery: faria uma equação entre quem sonha e a imagem sonhada, as coisas que se vê veem tanto quanto ele. Na reprodução técnica não se verificaria o que faz da arte mirar o belo, o fazer ascender das “profundezas do tempo”, na fotografia seria constatado uma pobreza e falta de profundidade: “nela não há mais lugar para o belo”.

1.2.2 Realismos e modernismos: um breve debate entreguerras

Para avançarmos numa discussão sobre os Realismos, tema que em nosso estudo fundamenta parte dos questionamentos sobre uma “estética da transparência”, utilizaremos como baliza a argumentação de Paul Wood em seu artigo *Realismos e Realidades*¹¹⁶ (1998), Raymond Williams em seu artigo *Realism*¹¹⁷ (1985) e Esther Leslie em *Interrupted Dialogues of Realism and Modernism*¹¹⁸ (2007). Com o fim do século XIX o Realismo apenas havia

¹¹⁶ WOOD, P. Realismos e Realidades. In: WOOD, P.; BATCHELOR, D.; FER, B. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo A arte entre-guerras**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

¹¹⁷ Cf. Williams, R. **Keywords A Vocabulary of Culture and Society**. New York: Oxford University Press, 1985.

¹¹⁸ Cf. LESLIE, E. *Adventures in Realism. Interrupted Dialogues of Realism and Modernism: “The fact of new forms of life, if i could already born and active”*

deixado de ser hegemônico¹¹⁹ e foi retomado como orientação sobre a realidade no pós-Grande Guerra e pós-Revolução de 1917. Parece ser constatado assim, no ocidente, em agendas de sociedades inclusive contrastadas ideologicamente, do realismo socialista da burocracia soviética a uma busca de objetividade nas sociedades liberais em crise.

O conceito de realismo é tão complexo quanto múltiplo, seja ele respondido pelo senso comum ou como um problema legitimamente filosófico. Por isso enfatizamos o termo no plural: realismos. Como uma questão vocabular, Raymond Williams em seu artigo *Realism* (Realismo) trata da questão a partir da oposição das escolas Realista e Nominalista¹²⁰ no contexto britânico do século XIX, que em tal período trata realismo como no sentido contemporâneo de idealismo. O fundamental, contudo, seria a compreensão da realidade subjacente às aparências. A raiz “real”, em sentido etimológico oriundo do Latim *res* (coisa), cria diferentes usos e sentidos, por exemplo propriedade¹²¹ e denotação de coisa efetivamente existente. Outros usos como a oposição àquilo que é imaginário também seria possível, como oposição ao romântico e ao mítico. Para todos os efeitos, como diz Williams

Um Realista no sentido [pré século 18] da palavra tomou real num sentido geral de uma verdade subjacente ou qualidade; no sentido [após início do século 19] no (amiúde oposto) sentido de existência concreta (como da oposição ao abstrato do [século 14]) (WILLIAMS, 1985, p. 258, tradução nossa¹²², colchetes nosso).

O século XIX teria sido, por assim dizer, o período de “invenção”¹²³ do termo realismo. Se nos ocuparmos brevemente da problematização de Raymond Williams temos quatro¹²⁴ possibilidades de desenvolvimento de seu

¹¹⁹ Pode ser interessante para um aprofundamento compreender as condições sob as quais encontravam-se as ciências exatas e humanas no final do século XIX discuta amiúde como tendo entrado em crise.

¹²⁰ Essas escolas têm um debate comum sobre a questão dos universais que se inicia na Idade Média, mas que em linhas gerais tocam problemas fundamentais desde a invenção da Filosofia. Cf. em Gilson, E. **A Filosofia na Idade Média**. Martins Fontes, 1995.

¹²¹ Em português do século XIII temos o relativo ao rei como em “arraial”, acampamento do rei. Cf. Real em Dicionário Houaiss.

¹²² “A Realist in the pre-C18 sense of the word took real in the general sense of an underlying truth or quality; in the post-eC19 sense in the (often opposed) sense of concrete (as from C14 opposed to abstract) existence.”

¹²³ Williams (1985) considera os anos 1830 da França e 1850 na Inglaterra. Em português sua forma histórica aparece em 1858. Cf. Realismo em Dicionário Houaiss.

¹²⁴ 1) como um termo para descrever a doutrina dos Realistas em oposição aos nominalistas; 2) para descrever novas doutrinas do mundo físico como independentes da mente e espírito,

sentido das quais a quarta parece-nos mais apropriada para este estudo. Isto é, como um termo para “descrever um método ou uma atitude na arte e literatura” (WILLIAMS, 1985, p. 259, tradução nossa).¹²⁵ Como atitude podemos compreender aquela da oposição ao Romantismo, por exemplo. Já como método variaria desde o elogio da aparência ou descrição realista, até à censura e limitação: como aquilo do superficial mais que da “realidade” interna; que muitas “forças reais” sociais e históricas não são acessíveis no “realismo de superfície”; ou mesmo o “meio” utilizado para representar como a pintura, o cinema, a fotografia, são radicalmente diferentes dos objetos em si representados de modo que ocorreria um efeito de “representação realista”, ‘reprodução da realidade’” (WILLIAMS, 1985, p. 261, tradução nossa)¹²⁶ que no melhor cenário seria uma convenção artística e no pior uma “falsificação” da realidade tomando a representação como realidade.

Para Paul Wood (1998) o problema se incia na conjugação de termos, como “realista” e “realismo” que criaria uma noção de oposição a algo, a saber, a “abstração” em arte. Esta oposição estaria de alguma forma no centro do problema do debate histórico por retirar o sentido da densidade e interesse entre os termos. Na verdade, diz o autor, poderiam estar em jogo definições até mesmo rivais de realidade quando se sugere que “realismo” é uma orientação ou conexão direta com a realidade (WOOD, 1998). Se nos permitíssemos concordar com sua tese, deu-se um processo de luta contra definições hegemônicas daquilo que seria o “mundo”.

Dado muitas vezes pelo senso comum, realismo não seria necessariamente equivalente ao “naturalismo”, cuja forma de obter representações de aparência “realista” em arte no século XIX o consagrou, muitas vezes extraída de cenas cotidianas reconhecíveis - como indivíduos ou coisas (WOOD, 1998).

muitas vezes vezes intercambiáveis entre naturalismo e materialismo; 3) como uma descrição das coisas como elas realmente são e não como imaginamos ser; 4) como um termo que descreve um método ou atitude em arte e literatura, em um primeiro instante como precisão excepcional de representação, mais tarde um comprometimento em descrever o “real” e apresentar as coisas como elas realmente existem. (WILLIAMS, 1985)

¹²⁵ “as a term to describe a method or an attitude in art and literature”

¹²⁶ ‘lifelike representation’, ‘the reproduction of reality’

Essas representações por si não configurariam o realismo, assim como uma certa volta à figuração no após Primeira Guerra. Neste caso teria se dado como forma de buscar o experimentado e verdadeiro depois de muitos dos valores social e culturalmente aceitos terem sido contestados pelos efeitos da guerra e mesmo nas artes, por exemplo após o Dadaísmo haver feito uma reação de certo modo anárquica à instituição arte. Como diz Wood

Embora não se possa reduzir realismo à conquista naturalista da figuração, as verdadeiras propriedades que parecem tê-lo aproximado do naturalismo – tais como preocupação com as realidades vividas no cotidiano – são as mesmas que fizeram “realismo” parecer uma designação inapropriada para uma arte construída com base na ideia de valores universais, imutáveis, como o “classico” (WOOD, 1998, p. 254).

Essa “arte construída com base na ideia de valores universais, imutáveis” estaria mais próximo do clássico, como certa tendência conservadora da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) na Alemanha dos anos 1920.¹²⁷ Ou ainda, seguindo o exemplo do autor: o estilo figurativo oficial do nazismo no anos 1930. Este teria sido um estilo classicizante em substituição à arte considerada “degenerada” como a da vanguarda modernista: ele teria buscado dar conta de uma heroicização da raça germânica como projeto ideológico, mas não se referindo como “realismo”, nem mesmo em tematizações modernas. Sobretudo porque havia ainda uma vanguarda ligada à maneira de se fazer arte pela Revolução Russa, até ser suprimida pela arte oficial “stalinista”, sendo por isso suficiente para ser um estilo depreciado como *kulturbolschewismus* (bolshevismo cultural) (WOOD, 1998). Por outro lado, quando a produção artística da revolução soviética passou a ser oficializada como “realismo socialista”, os soviéticos também se opuseram ao legado da vanguarda russa, o que torna do ponto de vista histórico um problema no entendimento do conceito de realismo e suas relações com a modernidade.

Como Paul Wood (1998) indica, havia uma disputa não apenas entre estilos, mas sobre o papel da arte nas sociedades existentes bem como nas que seriam constituídas. Em termos gerais, sob o risco de simplificação, a vanguarda modernista ocidental teria sido mantida pela burguesia e por isso não responderia às necessidades da revolução proletária, ainda que houvesse

¹²⁷ Cf. Capítulo 2.

preocupação de responder aos problemas sociais: no fundo ela havia se separado do componente político, tornando-se uma abstração da realidade, ou sofrendo com “desvios” como o trotskismo,¹²⁸ para uma luta internacional (WOOD, 1998). Ao passo que a vanguarda russa sob a representação exemplar do Suprematismo no pensamento de seu maior expoente, Malevich, seria uma forma de abstração, apesar de considerar-se realismo. Mas foi o realismo socialista que, desvinculando-se do realismo da tradição burguesa europeia pós-renascentista, ofereceu lugar mais acolhedor no que diz respeito aos debates internacionais de seus artistas associados, não sem oposições sobre suas concepções doutrinárias.

Esse emaranhado parece-nos, então, ter sido o cenário de disputas que aconteceu durante os anos 1920, no campo das artes, mas que teria se expandido a outros territórios da cultura ocidental, sobretudo a cultura visual. Entendemos que as várias inovações modernistas no estilo e forma conectadas às inovações tecnológicas, mudanças políticas e econômicas, trouxeram, se pudermos afirmar assim, uma crise na própria noção de realidade.

Na crítica de arte moderna desse período, diz Wood (1998), os teóricos colocavam a vanguarda e o realismo socialista como opostos, criticando sobretudo o realismo como retrógrado, haja vista em artes o modernismo europeu o teria superado, e em acordo de que a vanguarda não poderia ser uma forma de realismo. Fugindo da ortodoxia, adicione-se que o suprematismo teria sugerido o realismo como alternativa que concordava com valores da arte de vanguarda como a autonomia da arte e crítica ao realismo deficiente que teria buscado apenas o figurativismo numa exposição mimética da realidade que não poderia jamais alcançar.

Na Alemanha, o debate sobre o realismo costuma polarizar-se na oposição à vanguarda expressionista pelo surgimento de um novo realismo assim chamado, ao passar da década de 1920, de *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Porém, em geral, os argumentos se assentam na definição ineficiente do realismo como ilusionismo, percebido na dificuldade de defini-lo, quem sabe até mesmo seu objeto, haja vista a quantidade de termos em

¹²⁸ Pelos partidos comunistas e seus aparatos culturais.

disputa para uma mesma suposta tendência da arte: “neo-naturalismo”, “novo naturalismo”, “novo realismo”, “nova objetividade”, “realismo mágico”, “verismo”; tão difíceis de se impor quanto as traduções¹²⁹ de *Neue Sachlichkeit*: “nova objetividade”, “novo prosaísmo”, “nova sobriedade”.

Como aponta Wood (1998), quando nos movemos para além da definição “mimético-ilunionista” do realismo fica difícil sustentar uma diferença exacerbada entre o “expressionismo” e o “realismo”, como seria possível ver nas obras de George Grosz, uma figura importante em ambos os lados das tendências e central nos debates de Weimar. Grosz renegou uma renovação do realismo com base na pintura clássica francesa de Poussin, Ingres, Corot, como uma “moda terrível do *Biedermeier*”, teria preferido, por outro lado, a influência do filme moderno, do jornalismo, das artes aplicadas, da indústria e da propaganda, “apontando sua significância no desenvolvimento de uma nova concretude na prática artística” (KREINIK, 2008, p. 45, tradução nossa¹³⁰). O pintor e gravurista pare ter estado longe de produzir um realismo que se confundisse com o naturalismo,¹³¹ na verdade, diz Wood (1998) suas obras seriam alegorias

a serem decodificados pelo observador, e sua organização técnica deriva da vanguarda pré-guerra. Elas possuem, entretanto um propósito crítico, e aspiram à condição de pintura da história moderna característica da vanguarda crítica desde o século XIX (WOOD, 1998, p. 292).

Grosz, bem como outros artistas no início dos anos 1920, se relacionaram com o dadaísmo, além do “expressionismo utópico”, formando grupos de artistas durante a “revolução de novembro” que culminaria na criação da república weimariana. Teriam eles “afiliado-se” a correntes de esquerda ou direita, numa demonstração de que a sociedade alemã buscava repostas às suas demandas políticas, sociais e culturais. Para os artistas de esquerda,¹³² na Alemanha, parecia claro que a arte não era neutra ou acima dos interesses sociais, não exatamente numa polarização entre radicalismo de

¹²⁹ Dificuldade que aparece não apenas em português, mas em outras línguas.

¹³⁰ "Pointing to their significance in the development of a new concreteness in artistic practice".

¹³¹ Em resposta ao questionamento de Westheim sobre a produção contemporânea de seu tempo, o artista faz referência ao desenhista construtivista, o inventor e o engenheiro, como figuras importantes dessa nova concretude (KREINIK, 2008).

¹³² Referidos aqui por maior recorrência na literatura e engajamento.

esquerda e conservadorismo, submetendo a arte à política, mas numa relação de mediação. A relação entre uma arte “comprometida” e “objetiva” não parecia, então, contraditória. Apoiando-nos aqui na referência de esquerda, teria existido a ideia de revelação de uma

verdade subjacente, contra a superficialidade da aparência. Portanto, em sua busca de uma representação realista daquilo que se tornava a “realidade” verdadeira, os artistas podiam ir legitimamente além do naturalismo acadêmico (WOOD, 1998, p. 295).

Se para a vanguarda havia um propósito de combater a natureza ilusionista da arte, neste princípio de década de 1920 incorporando inclusive a matéria da existência social em arte, como fizeram os dadaístas, isso não significaria inventar uma estética realista. Apesar disso, teria havido segundo Walter Benjamin (2008) uma reconfiguração da relação da arte com a realidade: recolocar ao espectador o fragmento concreto da vida alienada na modernidade capitalista. Seria mais propriamente no cinema e na fotografia que uma estética “realista”, por assim dizer, teria seu aspecto mais convincente. Neles, as questões sociais cotidianas proveriam uma matéria bruta, pois o mundo social e fisicamente objetivo, mesmo tematicamente fabular, seria impresso no negativo. Na tela, o filme alienaria a matéria social de sua posição “normal” da vida constituindo um estranhamento da realidade: uma arte do real, segundo Benjamin (2008). Como comenta Esther Leslie (2007), “Através do estranhamento, o filme simultaneamente apresenta e contraria a ilusão do real, desse modo alargando 'nossa compreensão' das atuais 'necessidades [científica e social] que regulam nossas vidas'” (LESLIE, 2007, p. 128, tradução nossa, colchete nosso).¹³³

Na fotografia, seria através de uma “promessa” de objetividade que ela estaria passível de uma estética realista. Essa promessa não seria contingente, mas derivada da própria construção do dispositivo fotográfico: a “lente” e a câmara escura, a máquina como análogo ao olho. A “lente” que com sua vergência ótica leva os raios de luz a um foco dentro da câmara escura é conhecida em diversos idiomas como “objetiva” (em alemão *Objektive*, em

¹³³ "Through estrangement, film simultaneously presents and counters the illusion of the real, thereby extending 'our comprehension' of the actual scientific and social 'necessities that rule our lives'".

francês *Objectif*, em espanhol *Objetivo*, em italiano *Obiettivo*). Através da objetiva, mas não apenas dessa forma, como se soube mais tarde, a imagem fotográfica teria uma relação diretamente reflexiva com a realidade, em outras palavras uma conexão dinâmica cujo referente seria causa da fotografia. Partindo, então, de uma premissa de indexicalidade (LESLIE, 2007).

A este propósito, ulteriormente trabalhado na feitura de imagens sem objetiva pelos Surrealistas, como Man Ray,¹³⁴ do qual Walter Benjamin é influenciado, Esther Leslie comenta que a fotografia proveria duas realidades em tempos diferentes: uma da tomada da fotografia e outra de sua aparência. Esta, seguindo a interpretação benjaminiana, dá-se como a realidade sob a forma de uma “coincidência de um pequeno flash” deixando o tempo histórico ressoar na “afiliação de imagem e espectador”: o aparato mecânico analógico da fotografia capturaria um momento no tempo indexica-íconicamente e o exportaria para o futuro (LESLIE, 2007). Dessa maneira, a imagem ficaria disposta como uma cena de crime, revela Benjamin (2008), seu lugar de ação seria onde processos históricos agiriam. Leslie prossegue: “Esta é a base social da fotografia: ela permite a divulgação sobre a estrutura da realidade, que, sob o capitalismo, emprega uma dolorosa pressão. A fotografia dá expressão estética às feridas da alienação humana (...)” (LESLIE, 2007, p.129, tradução nossa).¹³⁵ Como consequência, não se ilude Walter Benjamin (2008), a despeito da análise do olhar politicamente educado, seria necessário reconhecer o perigo de uma expressão vazia da fotografia que seria recuperada apenas através da montagem e da legenda. O realismo se aproximaria da realidade não pelo espelhamento de sua superfície, mas tornando explícito os aspectos fetichizados da existência (LESLIE, 2007).

Neste sentido, se temos a crítica benjaminiana alertando sobre os riscos de uma fotografia feita e acreditada como reflexo mimético da realidade, seria porque, além de sua estetização ou uso propagandístico reconhecido, estava em voga – já nos fins dos anos 1920 - a fotografia da Nova Objetividade

¹³⁴ Não apenas por Man Ray, mas consagrado por ele em seus fotogramas ou como foi apelidado: “rayografias”.

¹³⁵ This is photography's social basis: it allows the divulgence of truths about the structure of reality, which, under capitalism, exerts a hurtful pressure. Photography gives aesthetic expression to the wounds of human alienation (...)

(*Neue Sachlichkeit*). Esta enfatizando uma relação entre fotografia e realidade, como uma maneira objetiva e virtuosa de se obter acesso à verdade sem obstáculos.

2 FOTOGRAFIA E CAMPO ARTÍSTICO NA REPÚBLICA DE WEIMAR

Apresentaremos algumas das vanguardas artísticas no que tange sua influência na produção fotográfica, sobretudo a da *Neues Sehen* (Nova Visão). A partir disso, seu contraponto, a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), com questionamentos sobre um pós-expressionismo nas artes. Posteriormente, na produção fotográfica refletiremos além do campo artístico com Albert Renger-Patzsch. Esperamos assim conhecer se teria havido, a partir de então, implicações estéticas sobre a produção fotográfica no jornalismo que possibilitaria dar condições para sua modernização na Alemanha no final dos anos 1920.

2.1 A fotografia nas vanguardas históricas

A modernidade na República de Weimar teria levado ao desenvolvimento do campo cultural da literatura ao cinema, passando pela pintura, teatro e fotografia. Na fotografia, uma linha possível para pensarmos esse estágio na ala progressista de seu desenvolvimento seria, como diz Olivier Lugon, “uma rejeição unânime do pictorialismo, condenado como uma imitação impura e vã de gêneros picturais” (LUGON,1997, p.10, tradução nossa¹³⁶), apesar de algo de sua experimentação haver permanecido. Dessa rejeição temos a fotografia como materialidade da arte, levando em conta a própria especificidade do meio, tendo sido articulada principalmente pelas vanguardas artísticas dos anos 1920. Optamos por apontar neste momento da reflexão dois caminhos: por um lado a fotomontagem executada por dadaístas,

¹³⁶ un rejet unanime du pictorialisme, condamné comme une imitation impure et vaine de genres picturaux.

e por outro lado o trabalho criativo com o negativo, executado principalmente pelo movimento *Neues Sehen* (Nova Visão), com liderança de Laszlo Moholy-Nagy. A este último será por conveniência e afinidade, dada mais ênfase. Uma terceira tendência oposta, sobretudo à Nova Visão, será aquela da *Sachefotografie* influenciada pela *Neue Sachlichkeit*, bem representada por Albert Renger-Patzsch. As duas últimas teriam sido as responsáveis pelos debates mais fundamentais da fotografia da época weimariana.

2.1.1 Dadaísmo e foto-montagem

Após a passagem da arte *fin de siècle* impressionista, a fotografia pictorialista ainda resistiu, deixando de ser hegemônica um decênio após o fim da Grande Guerra. Outros coletivos de artistas, como o Dadá de Berlim (Figura 1), passaram a recorrer à montagem, sobretudo a fotomontagem, em reação à pintura, numa tentativa de restabelecer o que pensavam ser a relação entre vida e arte. Sua principal crítica, no final dos anos 1910, era de que a pintura teria se tornado demasiada abstrata e vazia conceitualmente, “rompida com a realidade”. Assim, artistas como John Hertfield, Georg Grosz, Hanna Höch, Raul Hausmann, Richard Huelsenbeck que compunham o círculo dadaísta de Berlim viam a necessidade de ruptura com o expressionismo, como verifica-se no manifesto de abril de 1918 divulgado na galeria I.B. Neumann: “O expressionismo preencheu nossas expectativas de uma arte que arde a essência da vida em nossa carne? Não! Não! Não!” (HUELSENBECK¹³⁷, 1919 *apud* Motherwall, 1981, p.242, tradução nossa)¹³⁸. Por conta de sua proximidade com o KPD (Partido Comunista Alemão) muitas de suas atividades teriam sido orientadas politicamente em torno de práticas socializantes e críticas ao que chamavam “vigiarice burguesa”. Suas montagens teriam o intuito de chocar, nas palavras de Walter Benjamin (2008, p.56) “Em sua luta fanática contra a obra de arte, o dadaísmo colocou a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem. Foi o primeiro a proclamar, ainda que de forma insegura, a hegemonia exclusiva do autêntico. ”.

¹³⁷ HUELSENBECK, Richard. Colective Dada Manifesto. **Der Zweemann**. Hanover, 1919.

¹³⁸ Have the expressionists fulfilled our expectations of an art that burns the essence of life into our flesh.



Figura 1 - Robert Senneck (Fotógrafo) – Feira Internacional Dadá – extraído de *Almanaque Dadá*

Autenticidade tal questionada como possível na pintura, já que as coisas produzidas no cotidiano diziam mais que qualquer pintura, por exemplo a expressionista,

Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. (BENJAMIN, 2008, p. 128)

Acreditava-se que a arte como expressão da vida no presente, através das fotomontagens, teria caráter revolucionário e estas poderiam ser utilizadas como instrumentos políticos. Assim o fez John Hertfield¹³⁹ em diversas capas da revista ilustrada *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (Figura 2-3). Fazendo assim, os dadaístas pareciam propor menos interesse em sustentar uma utilização mercantil de sua produção e mais em romper com as convenções do chamado pensamento burguês, ou em outras palavras “o choque físico embalado no choque moral” (BENJAMIN, 2008, p. 192).

¹³⁹ A este propósito no debate entre modernismo e realismo, Cf. ROBERTS, John. Realism, Modernism, and Photography. In: **Adventures of Realism**. Malden: Blackwell. 2007



Figura 2 - John Heartfield (fotomontador) – Der Sinn des Hitlergrusses - Arbeiter Illustrierte Zeitung, N42 16/10/1932



Figura 3 - John Heartfield (fotomontador) - Metamorphose - Arbeiter Illustrierte Zeitung, N33 16/08/1934

Após as desconstruções dadaístas, o uso da montagem como ideia fundamental viu-se utilizada da literatura até o cinema, passando pela música, teatro e fotografia. Como afirma Walter Benjamin ao comentar a obra *Alexanderplatz* de Alfred Döblin dizendo que

O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o "romance", estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. (BENJAMIN, 2008, p.56)

Desse modo, o papel do montador seria não mais criar as imagens que reunia, ainda que o fizesse perder o status de criador absoluto. Afirma André Rouillé (2009) que, para artistas como Raoul Hausmann (advindo do Dadá), László Moholy-Nagy (Bauhaus), e o historiador da arte Franz Roh, a fotomontagem teria sido fundamental para a constituição de um "realismo moderno". Para Hausmann, a arte e a técnica fotográfica seriam meios aparentados que clarificariam a posição do homem no mundo das coisas. Para

o artista, usufruindo do termo alemão *kunst* (arte) como derivado de *können* (saber), seria

possível dizer que a fotografia, a fotomontagem e o cinema, afinam e estimulam os sentidos das massas em ebulição. Ver e saber o que se vê e para que se vê é hoje uma das questões mais importantes, e por isso começa justamente agora o desenvolvimento da fotografia como arte. (HAUSMANN¹⁴⁰, 1932 apud FONTCUBERTA, 2004, pp. 168-169, tradução nossa¹⁴¹)

A mudança do processo criativo permitiria o uso do registro fotográfico como uma atividade artística deliberada, isto é, aquilo que para o fotógrafo seria fim, para o artista fotomontador seria o início do seu trabalho. Este construiria artificialmente uma unidade fotográfica que buscava apresentar uma verdade, ainda que através da superfície das coisas (ROUILLÉ, 2009), mas com desvio, construção e artifício. Essa atividade experimental (Figuras 4-7), pode-se pensar, tem início com o pictorialista¹⁴² Alvin Langdon Coburn em 1917 com suas “Vortografias” abstratas e em 1918 com o dadaísta de Zurique Christian Schad e suas “Schadografias”. Em 1921, Man Ray teria ficado sabendo através do dadaísta Tristan Tzara sobre a experimentação plana de Schad e teria experimentado tridimensionalizar e produzir imagens com sombras e luz de objetos diretamente no material sensível, produção que ficou conhecida como “Rayografias”. Em 1922, Tzara teria apresentado as Rayografias a Lászlo Moholy-Nagy, ainda um pintor abstrato húngaro que vivia em Berlim, que prontamente teria se animado a desenvolver a experimentação com a qual ficou conhecida como “Fotograma”.

¹⁴⁰ HAUSMANN, Raoul. *Wie sieht del' Fotograf? Das Deutsche Lichtbild*. Berlin: Robert & Buno Schultz, , 1932.

¹⁴¹ posible decir que la fotografía, el fotomontaje y el cine afinan y estimulan los sentidos de las masas en ebullición. Ver y saber lo que se ve y para qué se ve es hoy una de las cuestiones más importantes, y por eso comienza justamente ahora el desarrollo de la fotografía como arte.

¹⁴² Possivelmente por conta disso autores como Joan Fontcuberta (2004) entendem que Moholy-Nagy é herdeiro, de certa forma, do pictorialismo, enquanto que André Rouillé (2009) e Olivier Lugon (1997) apontam seu movimento da Nova Visão como uma oposição.



Figura 4 - Alvin Langdon Coburn (fotoontador) - Ezra Pound (1917) - © George Eastman House



Figura 5 - Christian Schad (fotomontador) - Schadografia (1919) - © Artists Rights Society(ARS), New York/ VG Bild-Kunst, Germany



Figura 6 - Man Ray (fotógrafo) - Les Champs Délicieux (1922) - NEUBERT



Figura 7 - Lazlo Moholy-Nagy (Fotógrafo) - fotograma (1925) - Malerei Fotografie Film

Em 1923, o renomado arquiteto Walter Gropius convida Moholy-Nagy a ensinar na escola de arte experimental que fundara em 1918 em Weimar, a Bauhaus.

2.1.2 Moholy-Nagy e a *Neues Sehen*

Em 1925, após experimentações com tipografia e fotografia, Moholy-Nagy inventa o que denomina “typophoto” (Figura 8) e publica *Malerei Fotografie Film* (Pintura Fotografia Filme). Este livro tornou-se referência com teorias do uso futuro da fotografia¹⁴³ e para André Rouillé (2009) marcaria o nascimento do movimento modernista na fotografia. Nele, o artista buscava

identificar as ambiguidades da criação óptica atual. Os meios utilizados pela fotografia exercem uma parte importante, embora é a que a maioria das pessoas hoje falham em reconhecer: estender os limites da representação-da-natureza [NaturDarstellung] e o uso da luz como um agente criativo [Gestaltungsfaktor]: claro-escuro [HellDunkel] no lugar do pigmento. (MOHOLY-NAGY, 1927, p.5, tradução nossa¹⁴⁴)

¹⁴³ Com implicações, sobretudo na publicidade e design exploradas por artistas como Jan Tschichold, El Lissitzky, Herbert Bayer, Herbert Matter, Elfer, dentre outros (GERNSHEIN, 1991).

¹⁴⁴ In diesem Buch versuche ich die Problematik der heutigen optischen Gestaltung zu fassen. Die Mittel, die uns die Fotografie in die Hand gegeben hat, spielen darin eine wichtige und von den meisten heute noch verkannte Rolle: in der Erweiterung der Grenzen der Natur Darstellung ebenso wie in der Verwendung des Lichtes als Gestaltungsfaktor: Helldunkel an Stelle des Pigments.

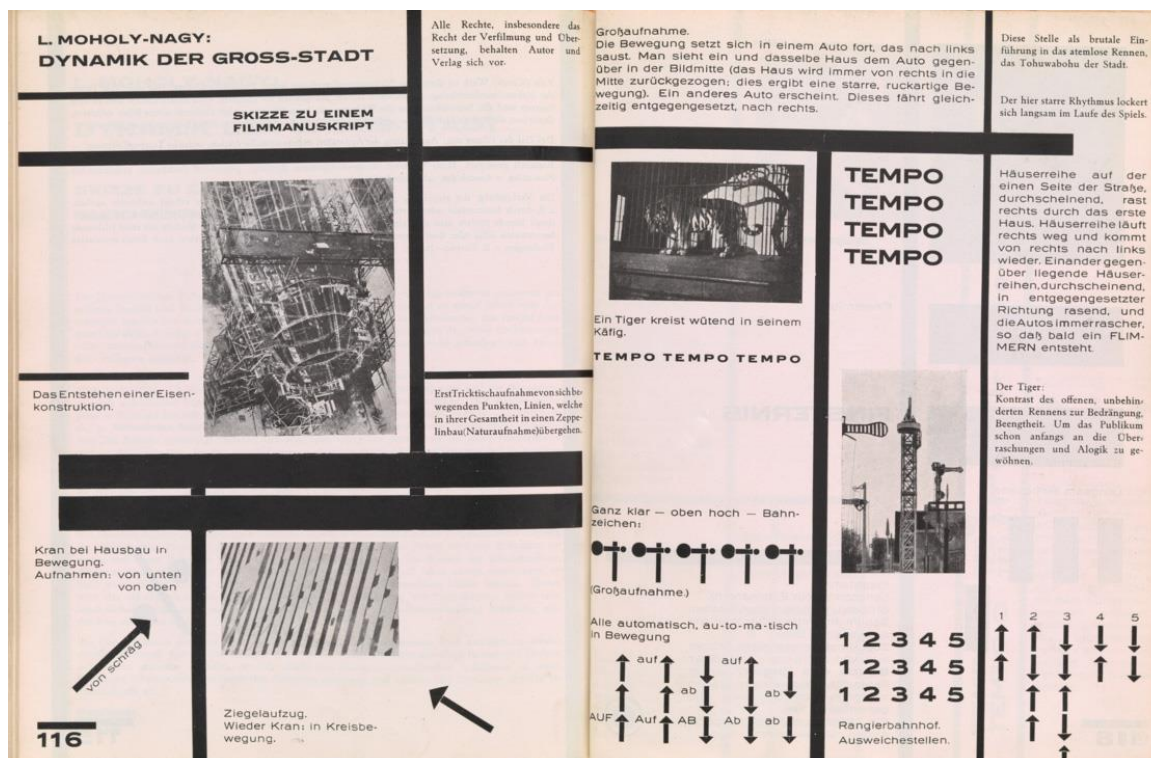


Figura 8 - Lazlo Moholy-Nagy (fotografo) - "Typophoto" - Malerei Photographie Film (1925)

Como consequência, teria lançado a tendência vanguardista *Neues Sehen* (Nova Visão) que segundo afirma Olivier Lugon (1997)

Este movimento, frequentemente próximo da vanguarda artística, do construtivismo em particular, desenvolve um vocabulário inédito na fotografia de arte, devido às técnicas experimentais como o fotograma – impressão luminosa obtida sem aparelho -, a sobreimpressão, a prova negativa, bem como as formas mais espetaculares de disparo com aparelho: ângulos inclinados, plongée e contra-plongée, aproximações extremas e tomadas aéreas. (LUGON, 1997, p. 10, tradução nossa¹⁴⁵)

Para a *Neues Sehen* todas estas formas parecem valorar uma fotografia que se transformou numa das principais formas de visão objetiva, alterando a maneira como se observava, criando novas relações sensoriais com o mundo, das paisagens aos retratos, ou mesmo das vistas aéreas de um barco, a ampliação da imagem de um tecido. Isto é, buscando criar uma nova experiência do espaço, onde a humanidade poderia adquirir a capacidade de perceber seus arredores e sua própria existência com "olhos novos", por assim

¹⁴⁵ Ce mouvement, souvent proche de l'avant-garde artistique, du construtivisme en particulier, développe un vocabulaire inédit dans la photographie d'art, fait de techniques expérimentales comme le photogramme – empreinte lumineuse obtenue sans appareil -, la surimpression, l'épreuve négative, ainsi que de formes le plus spectaculaires de la prise de vue avec appareil : angles basculés, plongées et contre-plongées, extreme gros plans et vues aériennes.

dizer estendendo o olhar do homem ocidental (MOHOLY-NAGY¹⁴⁶, 1936 *apud* FONTCUBERTA, 2004; LUGON, 1997). Para o artista a “verdadeira importância da película não será evidente até uma época mais tardia [...]. Os analfabetos do futuro serão aqueles que ignorarem o uso da câmara e da pluma”(MOHOLY-NAGY, 1936 *apud* FONTCUBERTA, 2004, 197, tradução nossa¹⁴⁷). Moholy-Nagy dessa maneira dá atenção a uma maneira de se produzir e mostrar fotografia que para o modernismo não é mais o espaço da galeria de arte, pois para ele a produção deve ser privilegiada em relação à reprodução. Desta maneira parece esperar que o aparelho produtor crie novas relações com o desconhecido e, portanto, amplie as capacidades humanas, pois a reprodução sem enriquecer novos pontos de vista apenas teria ganho de virtuosidade. Adicione-se que para o artista a produção não ocorreria apenas na fotografia, mas também em meios de reprodução do som, onde espera que um dia ao invés de apenas reproduzir uma orquestra o ouvinte poderá inventar sua própria sonoridade criando novas possibilidades composicionais (MOHOLY-NAGY, 1927). No caso da fotografia ela poderia ser explorada em meios como jornais, revistas, livros, publicidades, criando mais que descrições: atos de fala; por isso, a seu ver, a ignorância do uso da câmera seria um problema.

Como afirma Magilow (2012, p. 19, tradução nossa¹⁴⁸), “ato de fala porque alguém raramente separa a fotografia da intenção pragmática que seu contexto dita. Fotografias publicitárias e séries fotográficas são os exemplos mais óbvios”, sobre as séries, nos termos de Moholy-Nagy (1936 *apud* FONTCUBERTA, 2004), não haveria nada mais surpreendente que elas por conta de uma naturalidade e sequência orgânica, uma culminação lógica da fotografia, cujos preceitos da estética pictórica não se aplicariam. As imagens

¹⁴⁶ MOHOLY-NAGY, Laszlo. From Pigment to Light. **Telehor** nº 2, 1936.

¹⁴⁷ La verdadera importancia de la película no será evidente hasta una época más tardía, menos confusa, menos a tientas que la nuestra. El prerequisite para esta revelación es, desde luego, darse cuenta de que el conocimiento de la fotografía es tan importante como el del alfabeto. Los analfabetos del futuro serán aquellos que ignoren el uso de la cámara y de la pluma.

¹⁴⁸ speech act because one rarely separates a photograph from the pragmatic intentions that its context dictates. Advertising photographs and journalistic photo stories are the most obvious examples, but Moholy-Nagy's theory of productive photography also reflected a broader desire: to use photography to revolutionize the senses and, eventually, to revolutionize society and politics.

separadas perderiam identidade, tornar-se-iam apenas um detalhe da montagem, apenas em sucessão é que se converteriam para ele na arma mais “potente e na poesia mais terna”. Não poderia ser de outra maneira, pois o produtivo da fotografia parecia refletir um desejo mais amplo, além de revolucionar os sentidos, poderia eventualmente revolucionar a sociedade e a política (MAGILOW, 2012).

O apogeu do movimento *Neues Sehen* teria acontecido ao final dos anos 1920, ultrapassando seus limites do círculo vanguardista. De modo geral, é dito (FREUND, 2006; LUGON, 1997; ROUILLÉ, 2009) que a fotografia teria se tornado tão popular entre os anos 1928 e 1929 que seus contemporâneos começam a dizer sobre um “estouro”, e não por menos ocorrem exposições, publicações e diversos debates a fim de celebrar o meio fotográfico. Todavia, logo após este apogeu de 1929, depois da grande exposição *Film und Foto* (Figuras 9-10), a grande realização de Moholy-Nagy¹⁴⁹ na *Deutscher Werkbund* (Associação de artesãos alemães) em Stuttgart, o movimento experimenta seu declínio.



Figura 9 - Cartaz da exposição *Film und Foto* (FiFo) ocorrida em Stuttgart em 1929

¹⁴⁹ Olivier Lugon (2011) conta-nos que Moholy-Nagy não apenas tinha uma sala privada, mas mais de uma centena de suas obras expostas, além de haver organizado a sala introdutória segundo os preceitos da *Neues Sehen*, com valor programático.

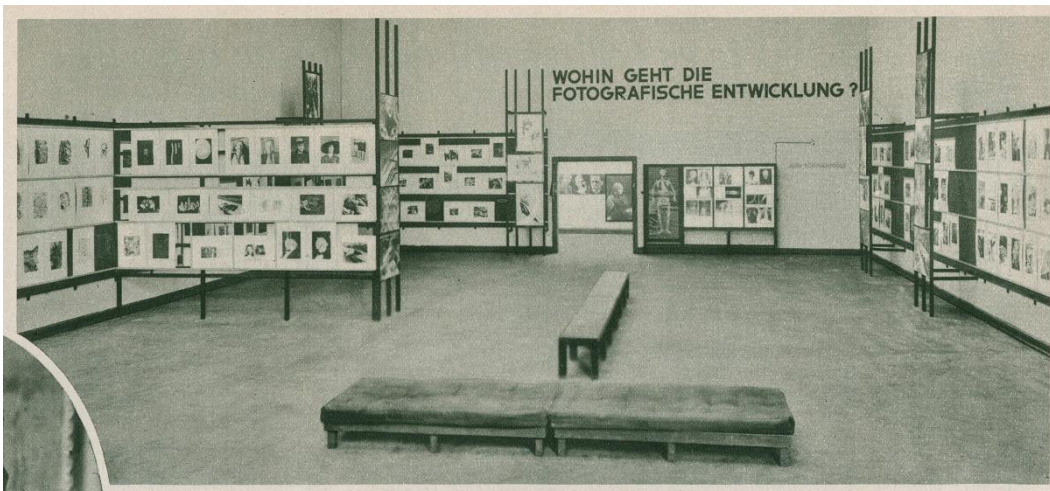


Figura 10 - Espaço expositivo da FiFo

Afirma Olivier Lugon (2011, p.63, tradução nossa¹⁵⁰) que “muitos elementos contribuíram para a falta de fôlego. De maneira geral, o entusiasmo pela tecnologia que tinha suportado a utopia de uma renovação da visão pela máquina deu lugar a uma certa desilusão”. Especificamente, a popularização de seus procedimentos converteu-se em receitas formais, de teor acadêmico e mesmo uma forma moderna do pictorialismo, isto é, uma saturação acelerada até mesmo por conta de replicação programática da diversidade de pontos de vista que buscava aprofundar o olhar humano.

A desilusão com a fotografia não teria implicado a rejeição pura da câmera, mas um retorno ao objeto, à materialidade do mundo das coisas, uma “sobriedade”. Na Alemanha, o modelo que teria se tornado hegemônico, então, parece ter sido aquele identificado à produção artística da *Neue Sachlichkeit* de Albert Renger-Patzsch.

2.2 As implicações estéticas da *Neue Sachlichkeit* na fotografia

A *Neue Sachlichkeit* - Nova Objetividade ou Nova Sobriedade - foi uma tendência sobretudo da cultura visual que, tendo também alcançado a

¹⁵⁰ Plusieurs éléments contribuent à cet essoufflement. De façon générale, l'enthousiasme pour la technologie qui avait soutenu l'utopie d'un renouvellement de la vision par la machine a fait place à une désillusion, et les ambitions assignées à la photographie, entre autres, sont revues à la baisse.

literatura, consagrou-se durante o período da República de Weimar, de 1919-1933¹⁵¹; a sociedade alemã, marcadamente as classes médias, teriam exercido um temperamento *Sachlichkeit*, associado à sobriedade ou frieza, como comportamento. Teria sido assim durante o período de estabilidade econômica, após anos de inflação exorbitante que, em uma democracia semipresidencialista a todo momento precisando justificar sua existência, teria florescido com pregnância em oposição ao “subjetivismo” do período de influência expressionista. No meado dos anos 1920, principalmente na pintura, teria atingido sua formulação não homogênea e disputada, permanecendo em curso até início dos anos 30 com a ascensão do nazismo. Na fotografia é característico uma certa racionalização da imagem pelo uso do foco preciso, da nitidez, de uma certa fascinação por aspectos estéticos da tecnologia moderna, muitas vezes associado a publicidades, além da curiosidade sobre objetos e coisas como apareciam sob close-ups (PLUMB, 2006; LESLIE, 2007).

2.2.1 A polissemia do termo *Neue Sachlichkeit*

O termo Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), como em certa medida ficou delineado, teria aparecido pela primeira vez em circular de 1923 (Cf. ANEXO B) escrita pelo historiador da arte Gustav Friedrich Hartlaub, então diretor da *Städtische Kunsthalle Mannheim*. É documentado que figuras importantes da cena artística da época teriam recebido a circular, como os marchands Karl Nierendorf¹⁵² (Berlim), Hans Goltz (Munique), e J.B. Neumann (Berlim), e outros diretores de museu como Walter Cohen (Düsseldorf) e Paul Ferdinand Schmidt (Dresden) a título do planejamento de uma futura exposição de pinturas e artes gráficas objetivas pós-expressionista (CROCKETT, 1999; KREINIK, 2008; PLUMB, 2009).

¹⁵¹ Algumas referências utilizam o ano de 1918, possivelmente em referência à ruptura política com a revolução de novembro de 1918. Optamos por 1919 em respeito à formulação da Constituição de Weimar em agosto de 1919 reforçando o início deste ciclo em 11 de fevereiro de 1919 com a presidência de Friedrich Ebert. Cf. EBERT, Friedrich. The Constitution of the German Republic. In: KAES, Anton. **The Weimar Republic Sourcebook**. New York: Routledge. 2008

¹⁵² Este teria exercido papel importante na disseminação da fotografia da *Neue Sachlichkeit*.

A fórmula inicial da exibição é objeto de reflexão do historiador da arte Fritz Schmalenbach (1940), cuja conclusão é de que ela não permaneceu a mesma até sua realização entre 14 de junho e 18 de setembro de 1925. Sob o título "*Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*"¹⁵³ (Figura 11) teria sido cogitado para a exibição aqueles “que nos últimos dez anos não foram impressionisticamente descontraídos, nem expressionisticamente abstratos”, os que foram “resolutamente fiéis à realidade palpável positiva, ou que tornaram-se fiéis a ela mais uma vez.” (Cf. ANEXO B). Contudo, o que inquieta Schmalenbach parece ser como Hartlaub buscou reduzir no título da exposição uma fórmula que, não tendo sido criada de improviso, precedeu com um “Programa”. Tais derivações e discussões seriam postas em causa pelo fato da *Neue Sachlichkeit* ser problemática ao ser definida como um movimento, haja vista parece não ter havido, programaticamente, um conjunto claro de unidade em torno de regras estilísticas ou um manifesto.



Figura 11 - Cartaz da exposição *Neue Sachlichkeit* (1925)

¹⁵³ “Nova Objetividade. Pintura alemã desde o Expressionismo”, em tradução livre.

Uma mudança de estilo estético na produção artística alemã já era base de outros estudos e parecia indicar algo em transição no início dos anos 1920. Nota-se, por exemplo, estudos do pintor Georg Grosz (Figuras 12-13), conhecido do círculo Dadá de Berlim, em ensaio de 1921 que apontava em sua própria produção novas motivações estéticas e ideológicas onde alinhava-se ao proletariado e uma “comunidade coletiva”¹⁵⁴. Na crítica de arte, em janeiro de 1922, o crítico e historiador da arte Paul Westheim já se ocupando da arte alemã pós-expressionista, questionava críticos, artistas e curadores a respeito de um possível “novo naturalismo”¹⁵⁵ na arte contemporânea alemã (KREINIK, 2008).

¹⁵⁴ Georg Grosz fez parte do Novemberruppe (Grupo Novembro) que foi uma união de artistas em torno do ideal “revolucionários do espírito”, como dizem em circular de 13 de dezembro de 1918, de tendência expressionista, cubista e futurista reunidos em alusão à revolução de novembro de 1918. Em 1921, Grosz foi considerado o artista revolucionário de maior importância pelo KPD (Partido Comunista Alemão), e por Gertrud Alexander, crítica que atuava no periódico criado por Rosa Luxemburgo, o *Die Rote Fahne* (A bandeira vermelha). Passou, também, a organizar uma corrente de artistas politicamente à esquerda. Em janeiro de 1922 ele teria se afastado com Dix, Hausmann, Ring e Schlichter para formar outro grupo menos conhecido: o “Comunidade dos Trabalhadores”. Em diversos momentos junto a John Heartfield, notável artista de fotomontagem, publicou em periódicos comunistas como *Die Pleite* e *Der Knüppel*. Costuma-se argumentar que seria possível atribuir a organização de uma esquerda artística à Internationale Arbeiterhilfe (IAH), organização ligada a Moscou contra a fome e apoiada por nomes como Albert Einstein e George Bernard Shaw, e a Willi Münzenberg, diretor de uma importante revista ilustrada, de expressiva circulação em meado dos anos 1920, voltada aos trabalhadores alemães, a AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung). Cf. CROCKETT, D. **Post-expressionism, 1918-1924: the artists.** In: German Post-Expressionism: The art of the great disorder 1918 1924. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 1999. p.35-141.

¹⁵⁵ Questionamento propagado através do artigo “*Ein neuer naturalismus?*” no periódico *Das Kunstblatt* seguido de respostas na sua 6ª edição em Outubro de 1922.



Figura 12 - George Grosz (pintor) - *Die Stützen der Gesellschaft* (1926) - Nationalgalerie Berlin



Figura 13 - George Grosz (pintor) - *Kurfürstendamm* (1925) - Museo Thyssen-Bornemisza

Westheim era editor da revista *Das Kunstblatt*¹⁵⁶, que, assim como *Der Cicerone*¹⁵⁷, teria servido de plataforma de discussão sobre o que viria a ser a *Neue Sachlichkeit*. Diferente de movimentos precedentes como os círculos Dadaísta e Expressionista, cujas ideias e propostas eram costumeiramente divulgadas em periódicos, panfletos e manifestos próprios, o que parecia estar em jogo por certo tempo era, tão somente, o que haveria de novo na cena contemporânea alemã do início dos anos 1920. Essa discussão teria encontrado espaço nos periódicos supracitados, pois não tinham afiliação com escola ou movimento artístico. Seriam, como preferiam ser considerados, “advogados-gerais” da arte moderna da vanguarda europeia, durante o período de Weimar (KREINIK, 2008). Até mesmo Hartlaub, costuma-se dizer,

¹⁵⁶ Editada entre 1917 e 1933

¹⁵⁷ Editada entre 1909 e 1930

demonstrava certo cuidado em não “inventar” mais um –ismo, “certamente não interessado em promover uma nova ‘direção’ ou tomar uma posição contra um movimento anterior” (Hartlaub *apud* CROCKETT, 1999, p. 147, tradução nossa¹⁵⁸), como se vê em carta¹⁵⁹ ao pintor expressionista Max Beckmann de 17 de maio de 1923.

Conta-nos Juliana Kreinik, em sua tese de doutoramento¹⁶⁰, que as respostas a Westheim, na *Das Kunstblatt* de outubro de 1922, apesar de parecerem propostas de um novo estilo como “naturalismo”, “realismo”, “concretude”, não se teria chegado a um consenso crítico do que estava presente como nova produção contemporânea. Grosz, por exemplo, parecia apontar diferentes tipos de *Gegenständlichkeit*¹⁶¹, algo como objetualidade¹⁶². Essa “objetualidade” poderia ser também uma maneira de dizer objetividade, da qual interessa-nos sublinhar a importância no jornalismo e sua influência sobre Grosz, como diz o próprio artista

Uma outra objetividade (*Gegenständlichkeit*) parece repousar no jornalismo, e, na verdade, com cartunistas que fazem uso das prensas rotativas. Este tipo de artista gráfico sobreviverá quando o pintor de cavalete já tiver há muito desvanecido. [...]. Esta linha de desenvolvimento o colocará junto com os artistas técnicos da indústria e publicidade – com o desenhista construtivista e com o inventor e engenheiro. (Grosz *apud* PLUMB, 2006, p. 48, tradução nossa¹⁶³)

¹⁵⁸ Certainly not interested in promoting a new ‘direction’ or in taking a stand against an earlier movement.

¹⁵⁹ “Wenn Sie aber nicht mit machen, fällt der ganze Plan in sich zusammen” Hartlaub *apud* (CROCKETT, 1999, p. 190)

¹⁶⁰ The canvas and the camera in Weimar Germany: A New Objectivity in painting and photography of the 1920s, defendida no Institute of Fine Arts da NYU em 2008.

¹⁶¹ Grosz renegou uma renovação do realismo com base na pintura clássica francesa de Poussin, Ingres, Corot, como uma “moda terrível do Biedermeier”, preferiu, por outro lado, a influência do filme moderno, do jornalismo, das artes aplicadas, da indústria e da propaganda, “apontando sua significância no desenvolvimento de uma nova concretude na prática artística” (KREINIK, 2008, p. 45)

¹⁶² Esbarramos aqui na adequação da tradução do termo. Existe a possibilidade de entendê-lo como objetividade ou objetualidade. Este último apontando para uma interpretação fenomenológica de tradição husserliana onde há assegurado metafisicamente que atributos e qualidade de um objeto correspondem a uma essência do objeto, garantindo assim a coisa ela mesma.

¹⁶³ Another objectivity appears to lie in journalism, and actually with editorial cartoonists who make use of rotary presses. This type of graphic artist will live on when the easel painter has long died out. [...] This line of development will place him together with the technical artists of industry and advertising – with the constructivist draftsman and with the inventor and engineer. Em alemão:

Eine andere *Gegenständlichkeit* scheint in der Journalistik zu liegen, und zwar im journalistischen Tageszeichner mit Anschluß an die Rotationspresse. Dieser Zeichnertyp wird noch leben, wenn der Staffeleibildmaler längst ausgestorben ist. [...] Diese Linie der

Assim, se tomarmos a projeção da mecanização e processo de modernização, da técnica por assim dizer, por que passava a Alemanha, mas também a Europa de maneira geral, Grosz parece apontar características reveladoras de uma certa criticidade que o remete, talvez, à sua origem no círculo dadaísta. O mesmo movimento teria inspirado Walter Benjamin em alguns de seus textos, como o “Pequena História da Fotografia” e “Origem da Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”.

A essa altura, a influência política sobre o debate da arte contemporânea nos anos 1920, possivelmente, é o que direciona Hartlaub a separar, de maneira talvez até binária, em duas vertentes os artistas que serão convidados a fazer parte de sua exposição: os “veristas” à esquerda e “neoclassicistas” à direita. Em sua resposta¹⁶⁴ ao “*Ein neuer Naturalismus?*” de Westheim, no artigo “*Ich sehe einen rechten, einen linken Flügel*”¹⁶⁵, apesar da separação das vertentes, haveria de se notar como, mesmo veristas, continham elementos reacionários, ou em outras palavras, uma limitação que os impedia de visualizar alguma mudança futura. À direita, neoclassicistas, costumam ser comparados aos futuristas, somando um certo cinismo, já que sob a autoimposição de limitações sobre seus próprios trabalhos; eles pareciam não levar a caracterizar uma forma superior e orgânica da vida, senão o lugar onde a máquina exercia cada vez mais influência (PLUMB, 2006). Ao passo que, nas palavras de Hartlaub, ainda em sua resposta, essa direita parecia ser

Conservadora tanto quanto o classicismo, enraizada em algo atemporal, que quer mais uma vez, após muita extravagância e caos, fazer sagrado aquilo que é saudável, físico e trabalhável, puramente desenhado pela natureza, quiçá ainda com exagero do que é natural e vivente. (Hartlaub, 1922 apud EGGBRECHT, 1995, p. 313, tradução nossa¹⁶⁶)

Entwicklung wird ihn zusammenstellen mit den technischen Künstlern und Malern der Industrie und Reklame – mit dem konstruktivistischen Zeichner und mit dem Erfinder und Ingenieur.

¹⁶⁴ Parece tratar-se de uma reviravolta de sua posição anterior quando pesquisava entre 1917-1920, o oculto e o expressionismo, quando teria ainda certa esperança de uma arte espiritual (CROCKETT, 1999)

¹⁶⁵ “Eu vejo uma ala à direita e uma à esquerda”, em tradução livre.

¹⁶⁶ Der eine konservativ bis zum Klassizismus, im Zeitlosen Wurzel fassend, will nach so viel Verstiegheit und Chaos das Gesunde, Körperlich-Plastische in reiner Zeichnung nach der Natur, vielleicht noch mit Übertreibung des Erdhaften, Rundgewachsenen wieder heiligen. Michelangelo, Ingres, Genelli, selbst die Nazarener sollen Konzeugen sein.

Cf. HARTLAUB, Gustav Friedrich. Ein neuer Naturalismus??. Eine Umfrage des Kunstblatts, in: **Das Kunstblatt**, Jg. 6, pp. 369 – 414, 1922.

Enquanto que a esquerda verista

A outra vertente esquerda, nitidamente contemporânea, com muito menos crença na arte, muito provavelmente nascida da negação da arte, busca, numa perseguição primitiva do estabelecimento e revelação auto-exposta do caos, da verdadeira face de nosso tempo. (Hartlaub, 1922 apud EGGBRECHT, 1995, p. 313, tradução nossa¹⁶⁷)

Assim, explica-nos Steve Plumb em sua tese de doutoramento¹⁶⁸, a direita seria a vertente menos crítica, na interpretação de Hartlaub um *Neuer Naturalismus*, fortemente ligado à tradição clássica, e menos controversa que a esquerda, já que se aventurava em retratar assuntos outros que as revoltas da época – pareciam, diz o autor, apenas se preocupar em representar o mundo como visto pelo artista, seja de maneira abstrata ou realista, e, de modo algum execrar as mazelas sociais.

Tendo em vista o proposto por Hartlaub, parece, então, apontar uma introdução programática da exposição de 1925. Na *Ausstellung* afirma que “toda tendência está atrelada a uma geração, desvanece-se junto dela ao fundo, e torna-se antiquado de modo a aparecer mais tarde sob um novo aspecto” (Hartlaub¹⁶⁹, 1925 apud KAES, 2008, p. 492, tradução nossa¹⁷⁰), notando como a arte produzida, a seu ver, deveria ser atemporal e o –ismo, a tendência, seria produto de uma retrospectiva histórica construída a partir de um ponto de vista ulterior. Continua, a seguir, sobre como se perceberia o coetâneo a ele, num momento de profundas transformações dramáticas da vida e dos valores, aquilo que alguns produzem como “temporal, friamente torcido e verificável”, enquanto que parte de todos eles dariam “ênfase naquilo que é objetivo e atenção técnica ao detalhe”. O que teria levado a compreender que o que está posto em causa na exposição é o que se distinguiria pela

característica de objetividade com a qual os artistas se expressam. É fácil identificar dois grupos diferentes. O primeiro

¹⁶⁷ Der andere linke Flügel, grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig, eher aus Verneinung der Kunst geboren, sucht mit primitiver Feststellungs-, nervöser Selbstenblößungssucht Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit. Cf. HARTLAUB, Gustav Friedrich. Ein neuer Naturalismus???. Eine Umfrage des Kunstblatts, in: **Das Kunstblatt**, Jg. 6, pp. 369 – 414, 1922.

¹⁶⁸ PLUMB, S. **Neue Sachlichkeit 1918-33 Unity and Diversity of an Art Movement**. New York: Rodopi B. V., 2006.

¹⁶⁹ HARTLAUB, G.F. **Ausstellung “Neue Sachlichkeit”**. **Deutsche Malerei seit dem Expressionismus** (Mannheim: Städtische Kunsthalle, 1925)

¹⁷⁰ “Every tendency is tied to a generation, fades along with it into the background, and becomes outmoded in order perhaps to reappear later under a new aspect.”

– quase se quer falar de uma “ala-esquerda” – rompe o objetivo do mundo de fatos contemporâneos e projeta experiência atual em seu andamento e temperatura febril. O outro busca mais pelo objeto de validade atemporal para incorporar as leis eternas da existência na esfera artística. O anterior tem sido chamado de veristas; classicistas poder-se-ia quase chamar o último. (Hartlaub, 1925 apud KAES, 2008, p. 492, tradução nossa¹⁷¹)

Essa divisão proposta por Hartlaub seria era menos problemática do que a própria discussão em torno de qual nome se dar à arte, senão momento, e mesmo a definição do termo *Neue Sachlichkeit*. Como adição ao problema poderíamos considerar outro nome proeminente e contemporâneo a Hartlaub, o historiador da arte e fotógrafo Franz Roh.

Roh levanta a questão sobre a arte contemporânea em seu livro “*Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*” (“Pós-expressionismo, Realismo Mágico: Problemas na Pintura Europeia Recente”, em tradução livre). Publicado em 1925, após a exposição de Hartlaub seguir de Mannheim para Hannover e Chemnitz, nele o historiador discute a pintura não apenas na Alemanha, mas em outras regiões da Europa, sobretudo em referência ao Cubismo e Futurismo. Muito embora Roh já teria conhecido o termo *Neue Sachlichkeit* utilizado por Hartlaub e considerado a terminologia de *Gegenständlichkeit* na análise do pintor Georg Schrimpf (Figura 14), ele teria optado por uma ampliação de significação utilizando termos como “Pós-expressionismo” ou “Realismo Mágico”¹⁷².

¹⁷¹ “Characteristic of the *objectivity* with which the artists express themselves. It is easy to identify two different *groups*. The first – one almost wants to speak of a ‘left-wing’ – tears the objective from the world of contemporary facts and projects current experience in its tempo and fevered temperature. The other searches more for the object of *timeless* validity to embody the eternal laws of existence in the artistic sphere. The former have been called verists; classicists one could almost call the latter.”

¹⁷² Como notam Juliana Kreinik (2008) e Steve Plumb (2006), o termo “Realismo Mágico” teria sido adicionado posteriormente ao envio de seu livro ao editor Georg Biermann. Inicialmente, parece notável como, no prefácio, Franz Roh escreve de maneira mais cuidadosa sobre o termo:

“Nós não dispomos valor particular sobre o título “Realismo Mágico”. Como a criança deveria ter um nome próprio, e “Pós-Expressionismo” expressava apenas origem e relações contemporâneas, nós incluímos este segundo nome após o livro ter sido escrito. Parece-nos ao menos mais apropriado que “realismo ideal” ou “verismo” e “neoclassicismo”, que apenas representam parte do movimento.” (Roh, 1925 apud PLUMB, 2006, p. 50, tradução nossa).
Em alemão:

“Auf den Titel “Magischer Realismus” legen wir keinen besonderen Wert. Da das Kind einen wirklichen Namen haben mußte und “Nachexpressionismus” nur Abstammung und zeitliche Beziehung ausdrückt, fügten wir, nachdem das Buch längst geschrieben war, jenen zweiten



Figura 14 - Georg Schrimpf (pintor) - Peter in Sizilien (1925) – Coleção privada

O historiador parece acreditar que a arte pós-guerra teria se renovado e passara a enfatizar um interesse por uma pintura mais “representacional”, cujo o pós-expressionismo vinha fazendo uma tentativa de restabelecer uma certa realidade em conexão com a visibilidade, por isso teria afirmado: “a pintura será novamente o espelho de um exterior perceptível” (Roh¹⁷³, 1925 *apud* KREINIK, 2008, pp. 50-51, tradução nossa). Passados o Expressionismo e Cubismo, o Pós-Expressionismo seria uma resposta àquelas “distorções estéticas” de visões não-naturalísticas do mundo dos objetos. Como Georg Grosz, o historiador parece se utilizar muitas vezes do termo *Gegenständlichkeit* (objetividade, em tradução livre), de modo a caracterizar a figuração e o enfoque iconográfico de objetos tangíveis pelo qual identifica

hinzu. Er erschien uns wenigstens treffender als “idealer Realismus” oder als “Verismus” und “Neuklassizismus”, welche je nur einen Teil der Bewegung darstellen.”

Posteriormente, parece possível constatar em suas cartas a Biermann, sobretudo de junho a dezembro de 1925, que teria havido um atraso no calendário de sua publicação, possivelmente pelo efeito causado a partir da exposição de Hartlaub, quando o editor indica a Roh em carta de 23 de junho de 1925 a sugestão de tirar proveito da abertura da exposição e publicar um artigo no periódico *Der Cicerone* no início de agosto (KREINIK, 2008).

¹⁷³ ROH, Franz. **Nach-Expressionismus**, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt and Biermann, 1925.

diversos artistas da época. Definição esta que, em tempo, parece se explicitar em suas palavras

Nós gostaríamos de demonstrar o que dizemos por *gegenständlichkeit*. Se eu vejo algumas maçãs numa mesa, então eu tivera, mesmo que de um ponto de vista estritamente estético, uma experiência altamente complexa. Não meramente o espaço rico de cores me satisfaz, no qual o Impressionismo se encantou, e não meramente o esquema transformado de esferas deformadas e coloridas, que fascinou o Expressionismo, atrai-me. Eu sou constrangido por uma muito maior justaposição de cores compreensíveis, arrebatadoras, formas espaciais, impressões táteis, e memórias de odores e mastigação. Uma verdadeira complexidade inexaurível, que nós combinamos no conceito do atual. (Roh, 1925 apud KREINIK, 2008, p. 51, tradução nossa¹⁷⁴)

A utilização do termo chega ao título de um dos capítulos de seu livro como "*Gegenständlichkeit überhaupt*" ("Concretude em geral", em tradução livre), de modo que seria perceptível para Roh sua importância como ingrediente chave do Pós-expressionismo. É do historiador um famoso esquema de funcionamento do Pós-expressionismo em contraposição ao Expressionismo (Cf. Anexo A).

Nele é possível observar sumariamente os aspectos estilísticos do Pós-expressionismo como antitético ao Expressionismo. Enquanto o Expressionismo teria se valido de "objetos estáticos, dinâmicos, ruidoso, óbvio, deixando traços", o Pós-expressionismo seria constituído de "objetos sóbrios, representativo, estático, quieto, como metal polido". Esse esquema seria, assim, uma resposta ao estilo estético anterior e manifestação de uma cultura contemporânea, bem como uma possível mudança ideológica que parece acompanha-la como transformação estética (KREINIK, 2008). Encontra-se também uma oposição interessante que poderia ser uma investida de Roh para significar o processo de modernização além do pictural, como uma diferenciação moral, senão ética, isto é, quando enquadra nesses movimentos,

¹⁷⁴ We would like to demonstrate what we mean by *gegenständlichkeit*. If I see a few apples on a table, then I have had, even from a strictly aesthetic standpoint, a highly complex experience. Not merely the breadth of rich color satisfies me, in which Impressionism so delighted, and not merely the transformed scheme of colorful and deformed spheres, which fascinated Expressionism, attracts me. I am compelled by a much more sweeping, comprehensive juxtaposition of colors, spatial forms, tactile impressions, and memories of odors and chewing. A truly inexhaustible complexity, that we combine in the concept of the actual.

por um lado o Expressionismo como "primitivo" e por outro o Pós-expressionismo como "civilizado".

De fato, nota-se, o termo Realismo Mágico parece pouco explorado por Roh, ainda que pretenda fazer de sua proposta algo mais abrangente que as duas correntes de Hartlaub (KREINIK, 2008; PLUMB, 2009). Teriam sido outros autores como o historiador Misch Orend, mais tarde em 1928, que fariam seu uso de uma maneira mais peremptória sugerindo que o termo implicaria em algo profundamente espiritual na arte, de certo modo original e profundo, atingindo a essência não empírica do mundo. Assim, se confrontado com a definição de Hartlaub, Orend parece mais aproximar-se daquele classificado como neoclassicista, e um tanto metafísico. Pois nas palavras do historiador,

[As] coisas reaparecem aos olhos, às pessoas, em uma nova realidade. Mais uma vez elas estão se tornando objetos, se tornando coisas. [...] A esta arte tem sido dado o nome de *Neue Sachlichkeit*, que carrega um sentido de ser muito frio e reservado, e mais recentemente, Realismo Mágico, o que indicará algo de essencial na nova arte, algo que o primeiro nome falha em captar. (OREND, 1928¹⁷⁵ apud KAES, p. 494, tradução nossa¹⁷⁶)

Sentido que ao seu ver não se trataria de misticismo, nos diz Orend, e sim que as “a coisa permanece lá em sua autonomia não qualificada, com todo o peso, de sua existência sem igual, seja ela uma árvore, um ser humano, ou um animal”. A magia desse novo realismo, seria, como segue, “ a existência visível das coisas em si mesmas, enquanto preservam-na nelas sem referência ao mundo humano” (OREND, 1928 *apud* KAES, p. 494, tradução nossa¹⁷⁷). Ou seja, aquilo que é atribuído à coisa parece não ser mais que sua coisidade assegurada sem que seja necessário passar por aquele que lhe atribui esta ou aquela qualidade.

¹⁷⁵ OREND, M. **Der magische Realismus**. Klingsohr. Siebenburgische Zeitschrift 5, pp. 25-27, 1928.

¹⁷⁶ “Things reappear to the eyes, to people, in a new reality. They are once again becoming objects, becoming things. [...] This art has been given the names *New Objectivity*, which conveys a sense of being very cool and reserved, and more recently, *Magical Realism*, which indicates something essential in the new art, something that the first fails to capture”

¹⁷⁷ “the thing stands there in its unqualified autonomy, with all the weight of its unique existence, whether it is a tree, a human being, or na animal. [...] This new magic is the visible existence of things themselves as they preserve it in themselves without reference to the human world.”

Ao aceitar o espiritual, retomando Franz Roh, estaria, então, referindo-se à “espiritualidade do objeto”, em seus termos “a maravilha da matéria cristalizada”. Por conseguinte, explica-nos por que teria evitado o termo *Neue Sachlichkeit*

[...] uma formulação que evitei – para sugerir que não estamos lidando aqui com a repetição do mais neutro realismo de Courbet ou Leibl. Esta 'nova objetividade' foi apontada em uma direção um tanto diferente, buscando uma aproximação da nitidez autônoma dos objetos, como na Idade Média tardia, o quattroceto ou à forma dura revolucionária de David ou Ingres. Além disso, a ênfase em relação ao mundo objetivo implicou abstração, não empatia. (ROH, 1925 apud PLUMB, p. 51, tradução nossa¹⁷⁸)



Figura 15 - Jacques Louis-David (pintor) - *The Emperor Napoleon in His Study at the Tuileries* (1812) – National Gallery of Art

Fazendo assim, Roh parece limitar, e quase renegar, o Verismo como intangível (Figuras 14-15). Sobretudo porque Roh teria pressuposto uma restauração de componentes de um passado recente com toda sua riqueza

¹⁷⁸ [...] a formulation I had avoided – to imply that we were not dealing here with a repetition of the more neutral realism of Courbet or Leibl. This new objectivity was aimed in quite a different direction, seeking an approach to the autonomous sharpness of objects, as in the late Middle Ages, the quattroceto or to the revolutionary form-hardening classicism of David or Ingres. Moreover, the emphasis in relation to the objective world implied abstraction, not empathy.

transformada, de modo que a nova arte não fosse varrida com a chegada de novas revoluções (PLUMB, 2006). Mas os veristas não pareciam ter interesse em restaurar esses componentes do passado recente, e assim teriam negado a si mesmos um futuro por conta de uma “pobreza”.

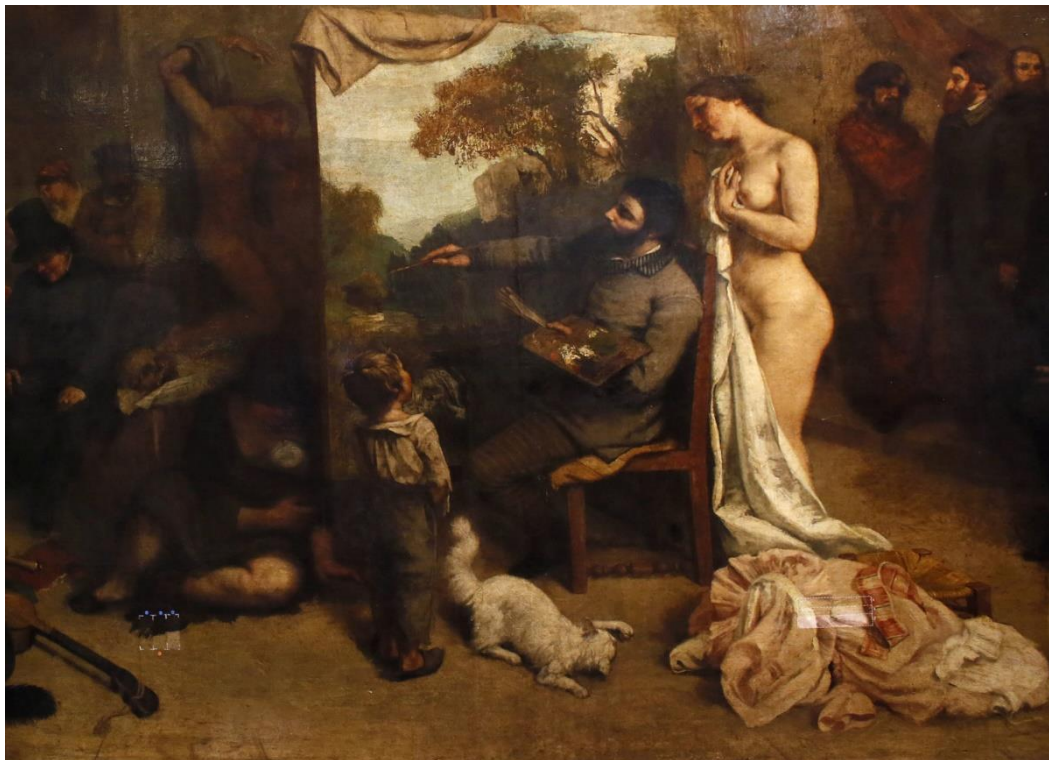


Figura 16 - Goustaue Courbet (pintor) - detalhe de *L'atelier de l'artiste* (1855-1856) – Musée d'Orsay

Anos antes, a exemplo do que foi dito, Carl Einstein, crítico e historiador da arte, também muitas vezes considerado anarquista, havia feito um artigo sobre Otto Dix (Figura 17) onde considerava que "talvez as molduras devessem ser salvas; os materiais devem valer algo" (EINSTEIN¹⁷⁹, 1923 *apud* KAES, p. 490, tradução nossa¹⁸⁰). Essa postura partiria de um certo discurso militante, na esquerda revolucionária, que parecia pretender mostrar à burguesia alemã a "realidade" (*Wirklichkeit*). Ao menos é o que se supõe inferir de seu artigo, onde, para ele

Os polos da arte contemporânea estão esticados para além da ruptura. Construtores, abstracionistas [Gegenstandlose - não representacional] estabeleceram uma ditadura da forma; outros como Grosz, Dix e (Rudolf) Schlichter, demolem o real [Wirklich] com objetividade [Sachlichkeit] enérgica,

¹⁷⁹ EINSTEIN, C. Otto Dix. *Das Kunstblatt* 7, no. 3, pp. 97-102.

¹⁸⁰ "Perhaps the frames should be saved; the materials are worth something."

desmascaram esta era, e o forçam numa auto-ironia. (EINSTEIN, 1923 apud KAES, p. 490, tradução nossa¹⁸¹)

Para ele a pintura teria passado a ter consciência social e a agir como "os revolucionários valorizam os planos de pensão Guilhermino"¹⁸², onde o tempo de conciliação teria terminado. Para representar a realidade, nos diz, o mais adequado seria, portanto, reproduzir as "feridas, abortos e as multiplicantes doenças venéreas, [...] casas de fornicação sobreaquecidas". Ainda sobre Dix, como exemplar dessa maneira de se produzir arte, define-o como aquele da "'astúcia e objetividade' contra a fraude e sensibilidade sórdida. [...] Pintura como argumento crítico". A essa "objetividade", Einstein nomeava *gegenständlich* (representacional; *gegenständlichkeit* - objetividade) e já a teria ligado, também, à palavra "verista" em um artigo sobre Schlichter¹⁸³.



Figura 17 - Otto Dix (pintor) - Grosstadt (1927-1928) - Kunstmuseum Stuttgart

Paralelamente a essas discussões é que Hartlaub teria idealizado sua exposição a respeito de uma nova coloração artística. Já durante as respostas àquelas circulares de 1923 iniciou-se um debate terminológico a respeito de qual termo seria o mais adequado ou qual artista corresponderia a esta ou aquela denominação. Como consequência da seriedade da discussão, teria feito artistas negarem sua participação ou submeterem-na sob a condição de

¹⁸¹ "The poles of contemporary art are stretched apart to the breaking point. Constructors, abstractionists established the dictatorship of form; others, like Grosz, Dix, and [Rudolf] Schlichter, demolish the real with pithy objectivity, unmask this era, and force it into self-irony."

¹⁸² Possivelmente a passagem se refere aos revolucionários de novembro de 1918, sobretudo os spartakistas.

¹⁸³ EINSTEIN, Carl "Rudolf Schlichter" Das Kunstblatt 4 (abril de 1920). Cf. KREINIK (2009) para maior detalhamento.

que outros artistas alinhados também tivessem obras expostas¹⁸⁴. Assim, teria-se chegado a termos que vão de Neo-Romantismo, Lirismo, Neonazarenismo-Verismo (Goltz), até a consideração de Hartlaub de trabalhos que poderiam ser chamados de *Neue Sachlichkeit*, *Gegenständlichkeit*, *Realizierung* divididos nas duas correntes que o diretor elaborara anteriormente. Contudo, devido a problemas financeiros¹⁸⁵ a exposição foi postergada e apenas tornada possível dois anos mais tarde.

Apesar do atraso na exibição, para Schmalenbach (1940) e como pudemos ver, o termo e seu debate foi bem recebido não apenas no círculo próximo de Hartlaub. O escritor Oskar Maria Graf em ensaio de 1924 em que analisa o artista Heinrich Maria Davringhausen diz que o pintor superava o expressionismo de seu período inicial e atingia “águas calmas de uma nova *Sachlichkeit*” (SCHMALENBACH, 1940, p. 162). Talvez isso se deveu pelo termo *Neue Sachlichkeit* já ser sido aplicado enquanto fórmula por Graf, mas também por possivelmente pelo termo já estar razoavelmente disseminado em sua versão moderna desde os anos 10. Neste caso se constataria, diz Schmalenbach (1940), a partir de obras de historiadores da arte como Heinrich Wölfflin¹⁸⁶ e August Griesebach¹⁸⁷; o último apontando uma *Neue Sachlichkeit* como solução para problemas de uma nova arquitetura. Com efeito, o termo *Neue Sachlichkeit* teria se expandido em uso quando a exposição viajou a outros lugares trazendo novos questionamentos, como na primeira parada da exibição em Dresden no *Sächsischer Kunstverein*, e depois com uma palestra de Friedrich Ahlers-Herstermann¹⁸⁸ em Hamburgo. Ao passo que seguia por outras cidades, a exposição teria sofrido alterações e mudado seu caráter, priorizando cada vez mais as obras neoclassicistas (MICHALSKI, 2003).

¹⁸⁴ Ou condições como de Otto Dix, um dos principais artistas da época, que, sabendo dos colegas Scholz e Grosz passavam por dificuldades de expor obras, apenas exporia com a presença deles (CROCKETT, 1999).

¹⁸⁵ Devido à situação calamitosa de hiperinflação, o custo do frete que era acessível ficou exorbitante tendo em vista evitar que as empresas ferroviárias fossem à bancarrota. Por exemplo, o custo do envio de uma tela de Dusseldorf para Colônia sairia por 6 milhões de marcos alemães (CROCKETT, 1999).

¹⁸⁶ *Kunstgeschichtliche Grundbegrif* de 1915

¹⁸⁷ *Baukunst im 19. und 20. Jahrhundert* de 1915

¹⁸⁸ Durante a palestra “A situação presente da pintura”, em outubro de 1925

Por isso, Schmalenbach (1940) busca compreender se o programa foi, de fato, realizado. Em sua crítica, o autor pensa que ao termo *Neue Sachlichkeit* teria sido dado um sentido alheio, baseado numa má compreensão e identificação semiconsciente de “objeto”¹⁸⁹ tangível a ser representado com “*Sache* (no sentido de *Sachlichkeit* como “tarefa” ou “tema”)(SCHMALENBACH, 1940, p. 162, tradução nossa¹⁹⁰). Para Plumb (2006), Schmalenbach estaria querendo dizer que essa arte buscou representar a coisa universal subjacente à objetividade, haja vista teria atribuído um sentido suplementar a “*neue*” como original. Assim *Neue Sachlichkeit* poderia não ser suficiente para descrever a mensagem ou o tema subjacente da arte. Schmalenbach (1940) afirma isso com base em Hartlaub, anos antes, não ter visto um fim do expressionismo, mas uma intensificação, um expressionismo menos utópico, mais “*sachlich*”, e, portanto, considerar uma mera volta ao realismo poderia não ser o suficiente (SCHMALENBACH, 1940). Ora, como afirmam Schmalenbach (1940) e Plumb (2006), o objetivo teria envolvido um retorno ao objeto em si e nessa condição a sua relação com outros objetos. Além do mais, em sua idealização parece ter sido necessário compreender a que “velho” o “novo” se contrastava. Na história da modernidade isso seria recorrente (Cf. subseção 1.1). Schmalenbach nos conta, a partir de material enviado por Hartlaub a ele, que esse contraste seria a “um ‘inartístico’ realismo do séc. XIX, banal e burguês, tal qual observado, por exemplo na obra da Escola de Düsseldorf ou naquela de Richard Müller de Dresden” (SCHMALENBACH, 1940, p 163, tradução nossa¹⁹¹); relação esta que parece retomar o que expomos na subseção 1.2. Ainda assim, apesar da possibilidade de *Neue Sachlichkeit* poder ser uma interpretação plausível, ela não teria encontrado validade como fórmula, para Schmalenbach (1940), de modo que a seu ver haveria um erro ao se identificar “*Sachlichkeit* com ‘Objetividade’ (*Gegenständlichkeit*)” (SCHMALENBACH, 1940, p. 164, tradução nossa¹⁹²) e por isso mesmo muitas vezes teria sido corrigida como *Neue Gegenständlichkeit*. Isto é, o autor conclui: ou o termo seria vazio de sentido,

¹⁸⁹ Possivelmente objeto como *Gegenständ*.

¹⁹⁰ *Sache* (in the sense of *Sachlichkeit* as "task" or "theme").

¹⁹¹ "inartistic," bourgeois, and banal nineteenth-century realism, such as was observed for instance in the work of the Düsseldorf School or in that of Richard Müller of Dresden, was intended when the term was devised.

¹⁹² *Sachlichkeit* with "objectivity" (*Gegenständlichkeit*).

mas um estilo concreto, ou, uma designação que contém sentido, mas é conceitualmente falso. Não teria sido a intenção de Hartlaub, por exemplo, que ao termo se associasse um caráter preponderantemente “Anti-formalista”, o que favoreceria à corrente verista e permaneceria para além de seu uso na pintura, como por exemplo na arquitetura, principal referência de Fritz Schmalenbach. Mas parecia estar longe de dar conta do sentido do movimento como um todo já que o termo *Neue Sachlichkeit* era um “termo guarda-chuva” que, ou seja, abarcava diversas identidades dentro de si, como a associação da corrente à direita. Ironicamente, a corrente que mais teria se identificado ao Anti-formalismo, portanto *Sachlichkeit*, teria sido a corrente verista, cujo porta-voz não teria conseguido escapar a um certo embaralhamento de visões formalístico-impressionista hostilizando a arte de Dix e Grosz (ambos da esquerda).

Podemos afirmar, neste ponto, que o título da exposição parece tomar uma dimensão que vai muito além do domínio da pintura ao se tornar sinônimo de “modernidade”, tendo como referência: minúcia e neutralidade em diversas artes, da arquitetura ao cinema (LUGON, 1997).

Ao compreendermos como se deu o debate em torno do termo *Neue Sachlichkeit* e suas variantes, esperamos ter apresentado, em complemento à subseção 1.2 -tanto quanto possível aos limites de uma dissertação de mestrado e aos entraves linguísticos ocasionados por sucessivas traduções-, alguns convencionalismos culturais, além de uma certa dinâmica social e ideológica. Fazendo assim, tomamos como referência, em certa medida, um tensionamento da abordagem historiográfica com seus elementos teóricos, seja por se tornarem canônicos ou por apresentarem aspectos, que por sua distância temporal, já quase não conseguimos observar imediatamente.

2.2.2 Albert Renger-Patzsch e o realismo fotográfico

Se pudermos, para uma abordagem sequencial, pensar sobre as implicações estéticas, ou afinidades, desse debate sobre a fotografia, poderíamos tomar como introdução o debate que no início do século XX

confrontava com enquadramento crítico a fotografia no campo das artes, como a pintura, executada pelos pictorialistas. Esse confronto, por certo, não teria se dado apenas na Alemanha de Weimar, mas em locais como os Estados Unidos em torno do *Photo-Secession* de Stieglitz, que parecia buscar a verdade como obsessão, e mais tarde com o *Straight Photography*. Este último movimento, a título de conhecimento, teria participação em exposições fotográficas importantes na Alemanha do final dos anos 1920, como a *Film und Foto* (1929).

Um dos fotógrafos norte-americanos mais importantes desse período, Edward Weston, anos mais tarde, em 1943, traçara uma crítica retrospectiva¹⁹³ àqueles fotógrafos, principalmente os pictorialistas, que teriam a câmera apenas como máquina, supostamente negando a ela a produção da arte, e por consequência precisando reformá-la, adicionando algo na imagem produzida – fazendo “fotopinturas no lugar de fotografias”. Dizendo que, por isso

Atrás da atitude do fotopintor escondia-se a ideia fixa de que a fotografia direta era simplesmente o produto de uma máquina, e, portanto, não era arte. Desenvolveram técnicas especiais para combater a natureza mecânica de seu processo. Em seu sistema, o negativo considerava como ponto de partida, uma primeira e tosca impressão que deveria ser melhorada manualmente até fazer desaparecer as últimas marcas de sua origem não artística. (WESTON¹⁹⁴, 1943 apud FONTCUBERTA, 2004, p. 200, tradução nossa¹⁹⁵)

Para o fotógrafo americano, a fotografia seria um meio “honesto” que registrava os aspectos superficiais de um sujeito. Esta “honestidade” seria o que possibilitava em profundidade aceder à natureza das coisas, pois em resumo

[...] oferece ao fotógrafo a possibilidade de olhar em profundidade a natureza das coisas, e de apresentar o assunto em termos de sua realidade básica. Permite revelar a essência do que está em frente à objetiva, com tal claridade de percepção que o espectador pode chegar a encontrar a imagem recriada mais real e compreensível que o próprio

¹⁹³ Similar a outros artigos que escrevera anteriormente (FONTCUBERTA, 2004).

¹⁹⁴ WESTON, E. Seeing Photographically. **The complete photographer**. Vol 9, n. 49, pp. 3200-3206, 1943.

¹⁹⁵ Detrás de la actitud del fotopintor se escondía la idea fija de que la fotografía directa era simplemente el producto de una máquina, y por lo tanto, no era arte. Se desarrollaron técnicas especiales para combatir la naturaleza mecánica de su proceso. En su sistema, el negativo se consideraba como punto de partida, una primera y tosca impresión que debía ser mejorada manualmente hasta hacer desaparecer las últimas huellas de su origen no artístico.

objeto. (WESTON, 1943 apud FONTCUBERTA, 2004, p.205, tradução nossa¹⁹⁶)

Esse chamado “purismo” e suposto “consenso” (FONTCUBERTA, 2004) gerado nos anos 1920, de certo modo era vago devido à diversidade de matizes com que “fotógrafos” e “artistas plásticos” trabalhavam. Desde aspectos que iam da abstração cubista, passando pelo naturalismo, até o documentalismo social. Desse modo, inserimos um breve adendo a respeito de uma certa confusão muito comum que se faz a respeito dos pictorialistas, cujo Joan Fontcuberta (2004, pp. 27-28, tradução nossa¹⁹⁷, itálicos nosso) nos oferece uma saída

Como enunciado descritivo bastante neutro poderia servir o seguinte: 'o pictorialismo esta baseado na premissa de que uma fotografia pode ser jugada com os mesmos padrões com que se julga quaisquer outros tipos de imagens (por exemplo, gravuras, desenhos e pinturas); a postura purista está baseada na premissa de que a fotografia tem um caráter intrínseco e que o valor de uma fotografia depende diretamente da fidelidade a este caráter. Para o pictorialista, a fotografia é o meio, e a arte é o fim; para o purista, a fotografia é por sua vez fim e meio, e se mostra reticente a falar de arte. Nos matizes de como se escreveu esta distinção subjaz uma rápida predileção pelo purismo. E ele se inscreve certamente numa atitude contemporânea mais ampla, que nos faz assistir ao descrédito do pictorialismo. É, portanto, conveniente esclarecer que, contrariamente ao que se tende a pensar, pictorialismo não equivale a pictorismo. Etimologicamente, o termo

¹⁹⁶ [...] ofrece al fotógrafo la posibilidad de mirar en profundidad la naturaleza de las cosas, y de presentar al sujeto en términos de su realidad básica. Le permite revelar la esencia de lo que está frente a su objetivo, con tal claridad de percepción que el espectador puede llegar a encontrar la imagen recreada más real y comprensible que el propio objeto.

¹⁹⁷ Como enunciado descriptivo bastante neutro podría servir el siguiente: "El pictorialismo está basado en la premisa de que una fotografía puede ser juzgada con los mismos patrones con que se juzga cualquier otro tipo de imágenes (por ejemplo, grabados, dibujos y pinturas); la postura purista está basada en la premisa de que la fotografía tiene un cierto carácter intrínseco y que el valor de una fotografía depende directamente de la fidelidad a este carácter. Para el pictorialista, la fotografía es el medio, y el arte es el fin; para el purista, la fotografía es a la vez fin y medio, y se muestra reticente a hablar de arte". En los matices de cómo se ha redactado esta distinción subyace una muy ligera predilección por el purismo. Y ello se inscribe seguramente en una actitud contemporánea más amplia, que nos hace asistir al descrédito del pictorialismo. Es, por tanto, conveniente esclarecer que, contrariamente a lo que se tiende a pensar, pictorialismo no equivale a pictoricismo. Etimológicamente, el término 'pictorialismo' se emparenta con la voz inglesa picture, que tiene una pluralidad de significados: imagen, cuadro, pintura, fotografía, película; 'pictorial' se traduciría, por tanto, como 'icónico', 'gráfico', 'plástico' o 'creativo-visual', según los contextos. El hecho de que en muchas ocasiones los autores pictorialistas tuvieran una voluntad claramente mimética de la pintura -pictoricista-, no debe condenar el verdadero espíritu del movimiento: la supremacía de los resultados por encima de los métodos observados. Ya quienes hoy siguen pensando que el pictorialismo era sinónimo de una lamentable imitación de la pintura académica victoriana, convendría recordar que toda la fotografía sintética moderna (mixed-media, manipulaciones, experimentalismo, etc.) tiene de hecho su base en aquella formulación estética.

'pictorialismo' se relaciona com a voz inglesa Picture, que tem uma pluralidade de significados: imagem, quadro, pintura, fotografia, filme; 'pictorial' se traduziria, portanto, como 'iconico', 'grafico', 'plástico' ou 'criativo-visual', segundo os contextos. O fato de que em muitas ocasiões os autores pictorialistas tiveram uma vontade claramente mimética da pintura – picturista-, não deve condenar o verdadeiro espírito do movimento: a supremacia dos resultados acima dos métodos observados. Já quem hoje segue pensando que o pictorialismo era sinônimo de uma lamentável imitação da pintura acadêmica vitoriana, conviria recordar que toda a fotografia sintética moderna (mixed-media, manipulações, experimentalismo, etc.) tem de fato sua base naquela formulação estética.

É importante notar que teria havido uma ruptura com o valor vigente da fotografia tomada como arte partindo de um estilo *Kunst-Photographie* (pictorialista) do fim do século XIX na Alemanha. Devendo ser levado em conta o uso social dessas imagens e a sensibilidade estética sofrendo mudanças, na medida em que elas pareciam ser muito consumidas em clubes ou edições de fotolivros de alta qualidade (*fine art*), que restringiam seu uso a um perfil "educado" de foto-amadores, e num período que a arte do movimento de Secessão ainda vigorava. Como produto de seu tempo ela teria buscado efeitos pitorescos como uma imitação de pintura pós-impressionista num processo que utilizava lentes para suavização da imagem, deixando surgir um efeito de *flou* e utilizando o processo do bromóleo¹⁹⁸(MICHALSKI, 2003). Numa sociedade cada vez mais urbana e industrial, como a alemã, ocupada por massas, contudo, já nos anos 1920, a *Kunst-Photographie* parecia deixar de ser hegemônica, e teria sido absorvida em alguma medida pela *Neues Sehen*¹⁹⁹ (Cf. subseção 2.1.2) que até teria elevado um certo amadorismo experimentalista no novo público fora dos ateliês.

No entanto, a aproximação americana, no que tange ao chamado "purismo", com a produção alemã parecia cada vez mais notável, como nos diz Olivier Lugon ao citar o artigo "*Photographie in Amerika*" publicado na *Das Kunstblatt* em 1926²⁰⁰. Ao recuperar um "mítico olhar americano²⁰¹", a revista

¹⁹⁸ Processo que utilizava o branqueamento de fotografias produzidas com papel brometo e revestimento com pigmento oleoso dando acabamento similar ao da pintura a óleo, muito utilizada no Pictorialismo até os anos 1920.

¹⁹⁹ Queremos dizer que parece haver um certo prosseguimento técnico cujos efeitos ecoam ainda contemporaneamente, como afirmou Fontcuberta anteriormente.

²⁰⁰ Das Kunstblatt, Vol. X, 1926.

que fora a plataforma do debate sobre a *Neue Sachlichkeit* (Cf. subseção 2.2.1) ao longo dos anos 1920, parece falar de Ralph Steiner e Paul Outbridge como se seguissem um tipo de *Sachlichkeit* sintática, o texto “sintetiza perfeitamente o sonho de clareza e objetividade” que aparecem sob a forma da “ausência de romantismo e atmosfera pictural. Total aceitação da técnica e crescimento de suas possibilidades ao poder extremo. Construção clara da imagem.” (LUGON, 1997, p.135, tradução nossa²⁰²). Termos que poderiam ser bem aplicados aos fotógrafos alemães da *Neue Sachlichkeit*, tendo como figura de proa: Albert Renger-Patzsch.

Rapidamente parece que se insurge na Alemanha uma *Neue Sachlichkeit* fotográfica, que notamos ao menos desde 1925²⁰³, opondo-se, sobretudo, à experimentação de ateliê, configurando-se como uma nova corrente realista que seria essencialmente ligada a uma abordagem renovada da natureza morta (LUGON, 1997). A morfologia de elementos naturais de maneira fria, ou “sóbria”, linhas duras e sinuosidade das formas, como dos fotógrafos Karl Blossfeldt, Ernst Fuhrmann, Hermult Gernsheim (FONTCUBERTA, 2004), parecem demonstrar esse interesse. Com a voga do experimentalismo fotográfico na vanguarda modernista ainda em curso, percebemos uma disputa. Pois em boa medida os experimentalistas faziam parte do círculo de Moholy-Nagy e teriam tributado sua herança parcialmente ao pictorialismo ao constituir a assim chamada *Neues Sehen* (Nova Visão); o movimento teriam como um de seus objetivos alcançar um público mais geral, não acadêmico. Porém, entre os anos de 1928 e 1930 costuma-se considerar (LUGON, 2007; MICHALSKI, 2003) o ápice dos valores de *Sachlichkeit*, tendo em 1929 a marcação temporal de um importante manifesto de Walter Petry²⁰⁴ “*Bindung an die Dinge*” onde considerava que, em afinação com a teoria da

²⁰¹ Conferir a influência norte-americana na cultura alemã durante o período de estabilidade econômica. Desde as *Tiller-girls* aos novos filmes, como em crítica feita por Sigfried Kracauer (2009).

²⁰² Il synthétise parfaitement ce rêve de clarté et d’objectivité que l’on projette ici sur un mytique « œil américain » dont il faudrait prendre modèle : « Travail de précision. Exacte représentation de la chose. Absence de romantisme et d’atmosphère picturale. Totale acceptation de technique et accroissement de ses possibilités jusqu’à une puissance extrême. Construction claire de l’image [...] ».

²⁰³ Tomamos aqui, apenas a título de referência temporal o artigo Albert Renger-Patzsch *Ketzergedanken über künstlerische Photographie* (1925) (Pensamentos heréticos sobre fotografia artística),

²⁰⁴ PETRY, W. *Bindung an die Dinge*. In: **Das Kunstblatt**, XIII, pp. 246-248, 1929.

Sachlichkeit no campo artístico, a fotografia teria se tornado capaz de demonstrar a significância estrutural dos objetos que isolava. Então, num argumento circular sobre a ordem interna do objeto, ela objetificaria o processo de produção da imagem, tendo por consequência a retirada do elemento subjetivo da fotografia, isto é, supostamente permanecendo apenas o objetivo do mundo (MICHALSKI, 2003).

Os fotógrafos, como Renger-Patzsch, que seguiam os preceitos da *Neue Sachlichkeit* estavam de tal modo interessados em qualidades estruturais e técnicas de seus objetos que teriam contribuído, junto ao fazer fotográfico construtivista²⁰⁵ de Moholy-Nagy (apesar de parecerem estar em lados opostos), ainda que indiretamente, para a criação da fotografia publicitária (MOLDERINGS, 1977; 1978). Uma *Sachfotographie*, como poderia ser chamada, diz Herbert Molderings (1977, pp. 83-84, tradução nossa²⁰⁶, grifo nosso),

teria uma afinidade com a publicidade: 'Cada novo ângulo multiplica o mundo por ele mesmo', escreveu Germaine Krull no prefácio de seu livro *Etude de Nu*. A constante renovação das coisas de dentro é o princípio estrutural tanto da publicidade como da fotografia neorrealista-construtivista (*neusachlich-konstruktivistischen*). Este fato foi diagnosticado por Benjamin, que esta fotografia estava mais relacionada à venda do mundo do que com seu conhecimento. Assim não é surpreendente, quando se descobre, que um dos exemplos mais freqüentemente mostrados de fotografia neorrealista (*neusachlicher*), "Gabel" de Kertesz, particularmente adequou-se como uma fotografia publicitária para talheres da Bruckmann.

Isso poderia ocorrer, pois, sobretudo para os fotógrafos ligados a uma *neue sachlichkeit*, parecia haver um interesse numa precisão ótica que, apesar de equívocos da visão, resolvia-se pela sujeição do olhar à pura objetividade do objeto (LISSOVSKY, 1995); no caso dos fotógrafos ligados à *Neues Sehen* seria a mudança da perspectiva com *plongées* e *contra plongées*. Herbert

²⁰⁵ Referindo-se a sua origem como pintor construtivista antes de aderir a Bauhaus.

²⁰⁶ "[...] besitzt sie eine innere Affinität zur Reklame: „Chaque angle nouveau multiplie le monde par lui meme", notierte Germaine Krüll im Vorwort zu ihrem Büchlein *Etude de Nu*. Die ständige Erneuerung der Dinge von innen her ist Strukturprinzip sowohl der Werbung wie der neusachlich-konstruktivistischen Fotografie. Diesen Sachverhalt bezeichnete Benjamins entschlossene Diagnose, daß diese Fotografie eher mit der Verkäuflichkeit der Welt zusammenhinge als mit ihrer Erkenntnis. So verblüfft es kaum noch, wenn man entdeckt, daß eines der am häufigsten vorgezeigten Beispiele neusachlicher Fotografie, Kertesz „Gabel", sich vorzüglich als Werbefotografie für Bruckmanns Bestecke eignete."

Molderings também afirma que isso não seria um desenvolvimento autônomo isolado, mas parte de um complexo social e de tendências estéticas de pós-guerra a que chama de “urbanismo e utopismo tecnológico” (MOLDERINGS, 1978). Se por ventura a industrialização e a tecnologia teriam sido conquistas da burguesia, esta teria negado um lugar de reconhecimento até o início do século XX, pois supostamente a arte não poderia ser originada num processo mecânico de gravação e apenas fora do “processo social de produção”. Estes seriam os dogmas vigentes, podemos dizer, durante o período Guilhermino (Cf. Apêndice), que antecede a República de Weimar e cujos ideais teriam se encerrado com a eclosão da Grande Guerra e da “Revolução de Novembro”.

Dada a problematização recorrente da fotografia enquanto arte, Renger-Patzsch²⁰⁷ (1927 *apud* LUGON, 1997, p. 139, tradução nossa) parece tentar ser categórico ao dizer que

O segredo de uma boa fotografia – que, do mesmo modo que uma obra de arte – pode apresentar qualidades estéticas – é o seu realismo.... Abandonemos, pois, a arte aos artistas e esforcemo-nos por criar imagens que durem em função de sua qualidade fotográfica, porque esta qualidade puramente fotográfica não pode ser obtida de nenhuma outra arte.

Desse modo, o fotógrafo parece intentar deslocar o debate em relação às artes gráficas. Matthew Simms(1997, p. 197, tradução nossa²⁰⁸) comenta que essa breve posição de Renger-Patzsch

apenas intitulada ‘Objetivos’, dá testemunho de uma mais ampla crise experimentada na Fotokultur de Weimar considerando a própria identidade e tarefas do meio, uma crise que Renger-Patzsch, bem como outros fotógrafos de seu tempo, argumentou ser resultado da alegada dissimulação monstruosa da fotografia de arte pictorialista.

Para Renger-Patzsch, pareciam haver impulsos subjetivos associados às Belas Artes, como uma certa expressão privada e um lirismo emocional que afastavam a fotografia de um lugar “científico” de veracidade fotográfica. Seria necessário um rigor empírico para definir a própria especificidade da fotografia e sua utilização para revelar os fatos concretos do mundo.

²⁰⁷ RENGER-PATZSCH, A. Ziele. **Das Deutsche Lichtbild** 1927. Berlin: Hans Windisch, Verlag Robert & Bruno Schultz, p. 18, 1927.

²⁰⁸ “simply entitled ‘Aims’, bears witness to a widely experienced crisis in Weimar Fotokultur concerning the proper identity and tasks of the medium, a crisis which Renger-Patzsch, like so many other photographers at the time, argued was the result of the allegedly monstrous dissimulations of pictorialist art photography.”

No texto de juventude “*Ketzergedanken uber kunstlerische Photographie*” (1925) (Pensamentos heréticos sobre fotografia artística), antes mesmo de seu reconhecimento, o fotógrafo já apontava seus objetivos de caracterizar

As apirações daqueles que querem exercitar uma influencia consciente na imagem a ser criada por meios de noções adquiridas e inatas relacionadas ao gosto, originalidade de pensamento e domínio de técnica.

(...)O fotógrafo deve se agarrar, fiel ao seu equipamento, àquilo que está relacionado à forma; a cor pode não significar nada a ele; ele deve traçar atmosfera intelectualmente de volta a sua causa, e deve rigorosamente testar a medida que seu meio o permite representar esta causa fotograficamente. Ele é dependente de um milhar de coincidências que determinam a natureza de seus materiais de trabalho, das lentes, o tipo de lâmina, o aparelho e o formato, até o vento, a luz, o obturador, e assim por diante. Quando ele vai para a casa revelar, as coisas nas quais ele é dependente multiplicam-se; o revelador, a luminosidade na câmara escura, a temperatura das bacias de água e quem sabe o que mais precisa levar em conta para a razão do porquê todos os seus esforços são frustrados incrivelmente.

(...) Se estivéssemos a adotar o ponto de vista em que não podemos esperar um aperfeiçoamento da imagem a se tomar durante o processo de impressão, então trabalharíamos com cuidado completamente diferente ao expor o negativo. Se soubéssemos que não poderíamos ampliar depois, então, talvez, nós faríamos o esforço de prover o negativo com o correto enquadramento desde bem no início.

(...)Esta concentração na imagem representa uma das tarefas artísticas e intelectuais mais essenciais do fotógrafo; isto é crítico ao seu sucesso e tudo o mais, em comparação, é insignificante. Porque o que eu vejo é sem importância, mas como eu vejo é o que naturalmente importa.

(...)Onde ficam as tarefas da fotografia, ainda perguntamos? Representar a altura de uma catedral gótica de modo a sentirmos tontos, representar um automóvel para que vejamos a velocidade inerente a ele, representar ar de modo a sentir espaço. Infelizmente, contudo, produzimos bromóleo e gravuras, e a habilidade de desenhar com maior o menor talento continua a desempenhar o papel principal nas possibilidades expressivas da fotografia artística. (RENGER-PATZSCH, 1997209, tradução nossa²¹⁰)

²⁰⁹RENGER-PATZSCH, A. *Ketzergedanken uber kiinstlerische Photographie*, **Photographie fur Alle** 1925. Berlin. P. 100-103

²¹⁰ the aspirations of those who want to exercise a conscious influence on the picture to be created by means of innate and acquired notions related to taste, originality of thought and mastery of technique.

(...)The photographer must cling, true to his equipment, to that which is related to form; colour can mean nothing to him; he must trace atmosphere intellectually back to its cause, and he must rigorously test the extent to which his medium allows him to represent this cause photographically. He is dependent on a thousand coincidences which determine the nature of

A tentativa de Albert Renger-Patzsch em abordar a fotografia como um instrumento para “descobrir” o objeto puro parece ter aberto um caminho para que a produção fotográfica na reportagem passasse a concorrer com a narrativa textual, no sentido de pretender dar conta de uma maneira reproduzível de inferência sobre a realidade: como se costuma fazer em experimentos científicos. Com apropriações *sachliche* parece ser apontado um novo limite para o jornalismo. Isto é, supostamente apresentar de maneira transparente a realidade tal qual apareceria diante da câmera, embora não de qualquer posição, mas aquela premeditada, previsível para além de possíveis vicissitudes. Fazendo assim, pareceria estar possibilitando ao espectador seu escrutínio.

Contudo, fazendo isso, o fotógrafo anulava certas funções sociais e políticas que supostamente não comporiam a imagem. Vejamos uma fotografia das mãos de uma mulher (Figura 18), editada como “100” em seu fotolivro “*Die Welt ist schön*” (O mundo é belo), publicado parcialmente em uma edição²¹¹ de *Berliner Illustrirte Zeitung* de 23 de dezembro de 1928 (Figura 19).

his working materials, from the lens, the type of plate, the apparatus and the format, to the wind, the light, the shutter, and so on. When he goes home to develop, the things on which he is dependent multiply; the developer, the lighting in the darkroom, the temperature of the water baths and who knows what else may account for the reason why all of his efforts are thwarted incredibly.

(...)If we were to adopt the point of view that we cannot expect an improvement of the image to take place during the printing process, then we would work with completely different care while exposing the negative. If we knew that we could not enlarge later, then perhaps we would make the effort to provide the negative with the correct framing from the very beginning.

(...)This concentration of the image represents one of the most essential intellectual and artistic tasks of the photographer; it is critical for his success and everything else is insignificant by comparison. Because what I see is unimportant, but how I see it is naturally what matters.

(...)Where do the tasks of photography lie, we still ask? To depict the height of a Gothic cathedral so that we feel dizzy, to depict an automobile so that we see the speed inherent to it, to depict air so that we feel space. Unfortunately, however, we produce bromoil and gravure prints, and the ability to draw with more or less talent continues to play the primary role in the expressive possibilities of artistic photography.

²¹¹ Esta edição conta ainda com uma revisão laudatória escrita por Thomas Mann.

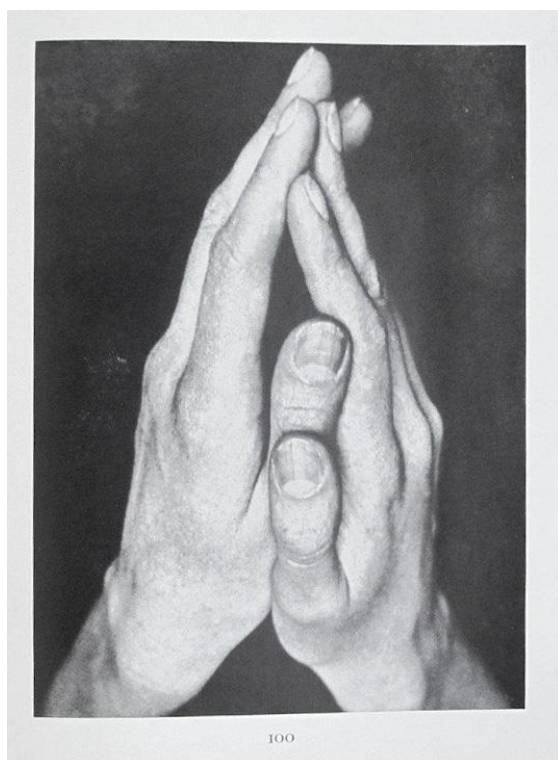


Figura 18 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): 100 „Hände“, (1928) - Die Welt ist Schön.



Figura 19 - Propaganda de Die Welt ist Schön de Albert Renger-Patzsch

A seu respeito, o historiador da arte Carl George Heise²¹², no prefácio da publicação, afirma

A fotografia representa as mãos entrelaçadas de uma mulher que repousam ligeiramente uma contra a outra. Quem não seria capaz de reconhecer o caráter simbólico desta imagem que nos fala com uma intensidade muito maior que as palavras? Entendemos o organismo humano como estado destinado a diversas atividades em virtude da complexa mobilidade de seus membros, mas obrigado a combinar os movimentos; por exemplo, a união dos 10 dedos das mãos dá como resultado uma forma integrada. Esta é a prova de uma aspiração perfeitamente não esquematizada e que, sem embargo, aponta de forma inequívoca a uma meta superior. É realmente uma prova? Aqui faltam palavras. É impossível explicar isto fazendo misteriosas alusões ao sentido de que o universo aporta a vida. Quem tiver olhos que o observe. (HEISE²¹³, 1928 apud FONTCUBERTA, 2004, p.144, tradução nossa)

Essa maneira de produzir fotografia, no entanto, teria criado, segundo Herbert Molderings (1977, p. 83, tradução nossa²¹⁴) em chave crítica, a

²¹² discípulo de Aby Warburg

²¹³ HEISE, C. G. **Die Welt ist Schön**. Munch: Kurt Wolfgang Verlag, 1928.

²¹⁴die modernen Stilleben des 20. Jhds.: formgewordener Ausdruck des Tauschwertes, abgelöste Gestalt des Fetischcharakters der Ware.

“natureza-morta do século XX: a expressão do valor de troca, a forma do caráter-fetice da mercadoria”, ao se sugerir uma vida autônoma dos objetos; ou uma objetificação de recortes humanos tomados isoladamente.

Ao mesmo tempo teria tornado possível uma ironia: baseada na crença de que a fotografia apresenta o mundo de maneira transparente seria possível “inventar” uma fotografia, ou um conjunto seriado, e fabricar uma notícia. Apesar de parecer um tanto ingênuo, percebemos que algumas revistas como *Berliner Illustrierte Zeitung* e *Uhu* faziam exatamente isso de maneira deliberada como brincadeira de primeiro de abril, com um detalhe: os leitores não sabiam que era uma brincadeira até darem-se conta do absurdo ou a edição seguinte avisar. Como comenta Daniel Magilow (2017, p. 265, tradução nossa²¹⁵),

Ainda que absurdas poderiam ser as piadas quando escrutinizadas individualmente, seu humor era menos evidente aos leitores distraídos folheando as páginas rapidamente. A menos que alguém lesse vagarosamente e criticamente – que não era como as *Illustrierten* pretendiam ser lidas – não era claro quais fotografias ‘diziam a verdade’ e quais não.

Justamente usufruindo dessa possibilidade é que Renger-Patzsch é convidado pela revista *Uhu*, na edição de abril de 1928, período em que terminava de produzir seu *Die Welt ist schön*, e teve editado um foto-ensaio não satírico, portanto convincente, chamado *Neue Blickpunkte der Kamera* (Novo ponto de vista da câmera) (Figuras 20-27), com o texto *Ziele* (Objetivos) publicado na *Deutsche LichtBild* em 1927. Neste caso, a sequência fotográfica de Renger-Patzsch defendendo a objetividade e o realismo poderia fazer o leitor replicar na revista inteira a mesma lógica. Contudo, as outras imagens eram enganadoras: o leitor sabendo do engano também poderia questionar o realismo de Renger-Patzsch, afinal era uma revista de primeiro de abril.

²¹⁵ “Yet as absurd as the jokes might seem when individually scrutinized, their humor was less evident to distracted readers quickly flipping through the pages. Unless one read slowly and critically— which was not how *Illustrierten* were intended to be read—it was unclear which photographs “told the truth” and which did not.”

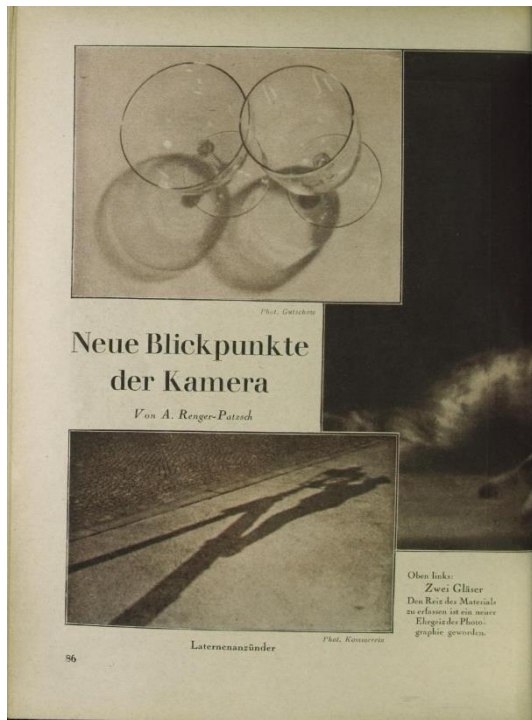


Figura 20 – Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): *Neue Blickpunkte der Kamera*, p. 86 – Uhu 04/1928



Figura 21 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): *Neue Blickpunkte der Kamera*, p. 87 – Uhu 04/1928

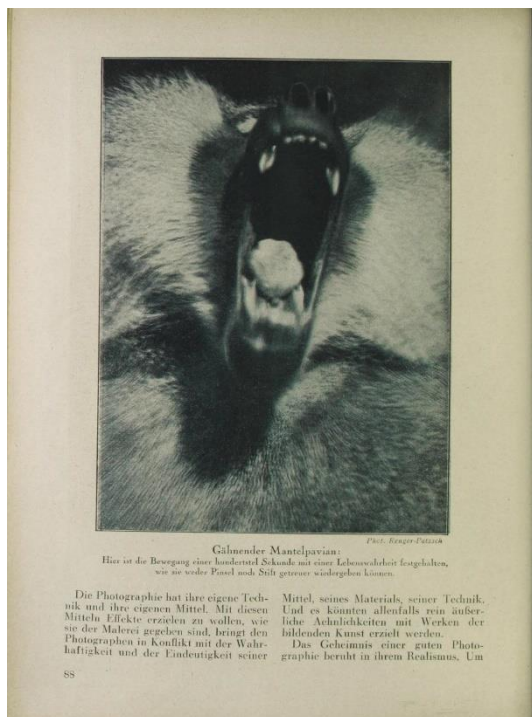


Figura 22 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): *Neue Blickpunkte der Kamera*, p. 88 – Uhu 04/1928



Figura 23 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo): *Neue Blickpunkte der Kamera*, p. 89 – Uhu 04/1928



Figura 24 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo):
Neue Blickpunkte der Kamera, p. 90 – Uhu
04/1928



Figura 25 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo):
Neue Blickpunkte der Kamera, p. 91 – Uhu
04/1928

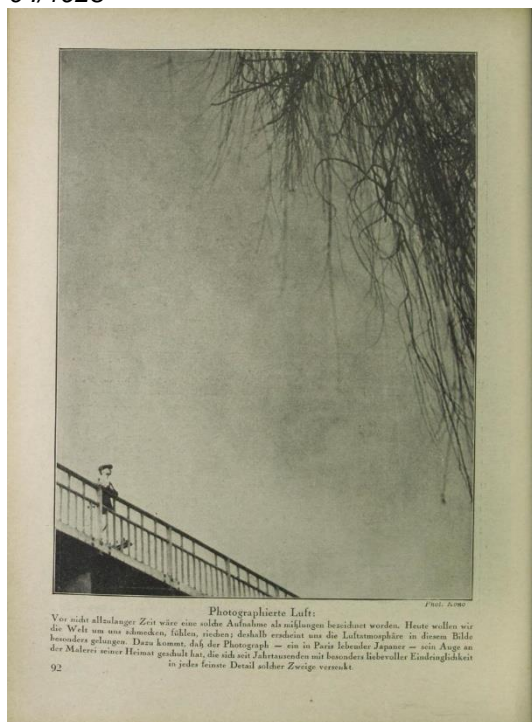


Figura 26 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo):
Neue Blickpunkte der Kamera, p. 92 – Uhu
04/1928

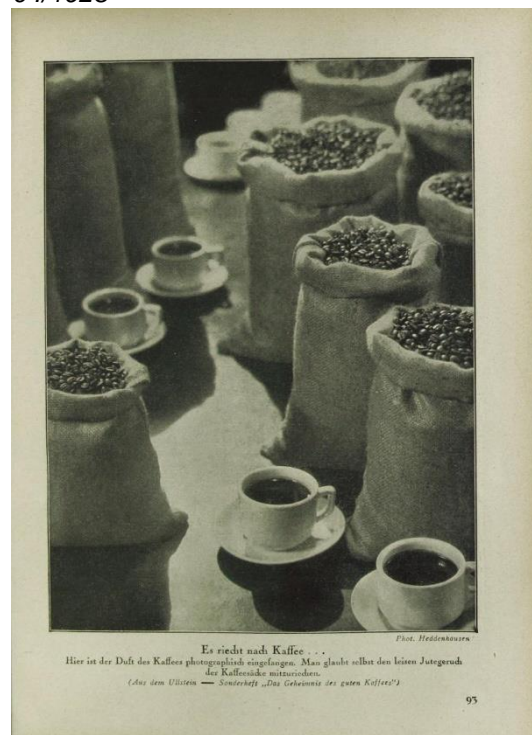


Figura 27 Albert Renger-Patzsch (fotógrafo):
Neue Blickpunkte der Kamera, p. 93 – Uhu
04/1928

Como consequência, por parecer atender a um reforço de relações alientantes do capitalismo, Bertolt Brecht teria dito que haveria uma transfiguração estética, em fotografias como as de Renger-Patzsch, que

tornaria, por exemplo, as relações capital-trabalho irreconhecíveis. Para Walter Benjamin, no texto “O autor como produtor” (1934), a fotografia deveria à técnica de publicação seu ímpeto excepcional, no caso mencionando a imprensa ilustrada (BENJAMIN, 2008). Diferentemente das naturezas-mortas dos dadaístas, porém, a “modernização” da fotografia teria tornado-a cada vez mais matizada e já não se poderia mais fotografar “cortiços ou montes de lixo” sem transfigurá-lo. Em chave negativa, para o filósofo, restaria apenas dizer “o mundo é belo”, em alusão ao livro *Die welt ist schön* de Renger-Patzsch. Para Benjamin, interpretar este fotolivro parece ter sido a constatação do apogeu da Nova Objetividade. Isto é, a obtenção e consolidação de uma prática que a seu ver teria conseguido transformar a miséria em objeto de fruição, pois através dela se captaria o mundo segundo a moda mais aperfeiçoada. E Benjamin parecia bastante crítico às modas que se seguiam na *intelligentsia* de esquerda, como bem lembra Esther Leslie (2007, p. 130, tradução nossa²¹⁶)

A intelligentsia de esquerda lançou um número de ‘boom intelectual’, lamentava-se Benjamin, do Ativismo ao Expressionismo até a Nova Objetividade. Todos traduziram reflexos revolucionários em objetos de distração, diversão e consumo. O Expressionismo levantou seu braço com o punho cerrado feito de papel machê. Então veio sua antítese, a Nova Objetividade, de vazio vulnerável, seus sentimentos flagelados há muito tempo. Em instantâneos, os momentos isolados, congelados, e desconectados são tão materiais que transformam a experiência numa pilhagem da câmera.

Esta maneira de se fotografar, aliada a outras que não objetivassem mudar os modos de representação para representar uma realidade mutável, estariam alimentando as massas com conteúdos antes indisponíveis, muitas vezes relevantes. Contudo, na crítica de Benjamin, elas estariam abastecendo o aparelho produtivo sem modificá-lo.

Ainda a propósito da obra *Die Welt ist Schön*, seu título inicial seria *Die Dinge* (As coisas) e Renger-Patzsch teria sido orientado a mudá-lo por seu

²¹⁶ The left-wing intelligentsia had launched a number of “intellectual booms,” Benjamin complained, from Activism to Expressionism to New Objectivity. All translated revolutionary reflexes into objects of distraction, amusement, and consumption. Expressionism raised its arm with a clenched fist made of papier mâché. Then came its antithesis, New Objectivity, flaunting emptiness, its feelings flogged long ago. In snapshots, the isolated, frozen, and disconnected moments are just so much material that turns experience into camera booty.

editor, C. G. Heise. As fotografias de Renger-Patzsch, sugerimos²¹⁷, parecem uma tentativa de ordenação da realidade em busca de uma significação de um presente fragmentado pela vida moderna, da seriação do trabalho na indústria, de uma crise da própria racionalidade moderna após o progresso tecnológico ter contribuído para a criação de uma guerra de aniquilação; como se buscasse um retorno a um estado de imanência no contexto de Weimar. Que por isso o aproximaria de um certo “romantismo” que o teria feito pensar ser possível encontrar o “lar natural da fotografia”, como escreve no artigo “Objetivos”, e por consequência tornado dependente de uma visão orgânica da realidade, ainda que essa realidade fosse apresentada como “coisas” pela fotografia.

Um debate se o mundo coisificado era belo ou não foi seguido por defensores e detratores, desde Hugo Sieker que defendia a proposta de Renger-Patzsch tratar-se de um realismo absoluto, ou Kurt Tucholsky dizendo que o foto-livro mostrava a sua época, até Ernst Kállai e Fritz Kuhr discutindo sobre o fotógrafo numa edição periódica da Bauhaus²¹⁸ em 1929. Kuhr²¹⁹ (1929 *apud* LUGON 1997) teria sugerido, em tom crítico de censura, a Renger-Patzsch fotografar escolas e prisões “modernas”, pois nestes lugares encontraria a beleza do mundo do fotógrafo como o seria sua fotografia: “prostituição intelectual”.

Paralelamente, algo se assemelhava na crítica à produção de reportagens, que segundo Benjamin, em “Politização da inteligência” (1930), seriam afilhadas da Nova Objetividade. Para ele, mesmo que houvessem materiais de aparência revolucionária, naqueles últimos dez anos, com referência a 1934, o “aparelho burguês de produção e publicação pôde assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam”(BENJAMIN, 2004, p.128), e que uma parcela substancial da chamada literatura de esquerda não teria exercido outra função que não fosse extrair novos efeitos de entretenimento do público,

²¹⁷ Apenas deixamos uma sugestão de hipótese que não poderíamos verificar neste trabalho, mas deixando-o como possibilidade futura.

²¹⁸ Lembrando que o nome de grandeza ligado à escola era o de Moholy-Nagy e exercia um certo antagonismo à Nova Objetividade.

²¹⁹ KUHR, F. Ist die welt nur schön? (Noch eine Renger-Kritik). **Bauhaus**. Dessau, Vol 3, n. 2, p. 28, 1929.

sobretudo porque a “classe burguesa, desde a infância, lhe deu, na forma da cultura, um meio de produção que, por causa do privilégio cultural, o torna solidário com ela e, mais ainda, a torna solidária com ele”(BENJAMIN, 1986, p.119), fazendo dele não mais o “intelectual do estado de prontidão”.

Por isso, questiona-se a quem teria servido a técnica da reportagem, pois modificar o aparelho produtivo parecia ser necessário romper a barreira da escrita e da imagem, “exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário” (BENJAMIN, 2004, p. 129), não sem que ao mesmo tempo os escritores começassem a fotografar. Isto é, parece-nos, alcançar um progresso técnico como progresso político, rompendo as barreiras das competências que a classe burguesa considera fundamental. O jornalista fotógrafo, autor e produtor, fotojornalista, sentiria-se solidário com o proletariado, mas não apenas, sentiria-se também solidário com outros produtores.

Para Walter Benjamin, nem sempre seria possível contornar com uma reportagem as injunções implícitas, como as regras, os costumes, as imposições coercitivas das leis, cujas fotografias apenas produziriam associações linguísticas nos espectadores. Como consequência, deveria então intervir, a seu ver, com um elemento que favorecesse a literalização de todas as relações da vida: a legenda.

Apesar de sugestivo, faz-se mister ressaltar que a fotografia de nenhum modo teria sido limitada exclusivamente a ilustrar textos, o que teria ocorrido é que com a emergência de novas formas mais ambiciosas em replicar as funções e efeitos da língua escrita tradicional, um salto de como se compreendia a relação entre texto e imagem teria ocorrido na esfera cultural da República de Weimar (MAGILOW, 2012). Como diz Gisèle Freund, “Quando surge um invento, costuma-se passar um tempo considerável antes que se compreendam todas suas implicações” (FREUND, 2006, p. 96). Teria sido necessário uma certa sedimentação cultural, mas também um aporte de coincidências diversas, da economia das casas editoriais, da disponibilidade e disputa por maior autonomia de fotógrafos, de uma classe média disposta a

consumir produtos que desejavam ou se identificavam. Por conseguinte, apesar do relato parcial de Kurt Korff, editor da revista *Berliner Illustrierte Zeitung*, ela se daria

Apenas quando ver a vida “através do olho” começou a desempenhar um papel mais significativo foi que a necessidade de observação visual se tornou tão premente que foi possível fazer a transição da imagem por si ao relato. (KORFF²²⁰, 1927 apud KAES, 2008, p. 646, tradução nossa²²¹)

Para o editor de *Berliner Illustrierte Zeitung*, essa mudança de atitude se instauraria no contexto de desenvolvimento do cinema e da própria revista ilustrada, não por acidente. O surgimento de uma cultura visual na Alemanha de Weimar teria sido alavancado pelo cinema na medida em que a popularidade dos filmes teria tornado o estabelecimento do *Kino* (sala de cinema) como lugar de encontro e evento social, diferente de cafés ou danceterias. Teria solidificado o avanço da cultura visual e estimulado a imprensa ilustrada pela constituição de um *star system* que teria feito das revistas seu lugar de propagação mais estável com a cobertura ilustrativa do cinema e suas estrelas. Os editores teriam se dado conta intuitivamente que seus produtos permitiam aos leitores tomar posse imediata através de imagens duráveis de representações da realidade que a imagem em movimento parecia não ser capaz (HARDT, 1989).

Ainda que as *illustrierten* pudessem ser vistas como manipuladoras por seus críticos, apenas suprindo o aparelho produtivo ou replicando uma realidade alienada, o engajamento em brincadeiras como as de primeiro de abril poderia mostrar que as publicações não eram tão simplistas: estariam percebendo como os seus consumidores se aproximavam cada vez mais da visualização em detrimento da leitura; apesar do viés financeiro para justificar sua existência, inclusive sendo propriedade privada. Como afirma Korff, “na medida em que a vida se torna mais agitada, o indivíduo menos disponível para folhear a revista num momento solitário, nesta medida tornou-se necessário

²²⁰ KORFF, Kurt. Die illustrierte Zeitschrift. **Fiinfzig Jahre Ullstein**. Berlin: Ullstein, pp. 279-303, 1927.

²²¹ “But only when seeng life ‘through the eye’ began to play a more significant role did the need for visual observation become so pressing that it was possible to make the transition to the picture itself as the report.”

encontrar uma forma de representação visual mais eficiente e objetiva (...)"(KORFF, 1927 *apud* KAES, 2008, p. 646, tradução nossa²²²). O editor teria percebido a necessidade de um novo público leitor que teria novos hábitos baseados em noções como organização, ordem serial de imagens em relações associativas ao material textual, que teriam introduzido um novo modo de visualidade próprio ao contexto de Weimar: um modo de experienciar a vida “através do olho”. E paralelo à crença na transparência das imagens como janelas do mundo, começava-se a esquadrihar uma ética.

2.2.3 Algumas reflexões sobre a transparência e o fotojornalismo

Comparados entre si, imagens fotográficas e pictóricas de outros tipos parecem ser acreditadas fundamentalmente diferentes quanto se trata de realismo. Fotografias podem ter credibilidade científica e, por exemplo, pinturas não costumam ser utilizadas como provas, por mais realistas que possam ser. Esta precisaria da mediação da mão do pintor que supostamente retrataria muito mais um olhar sobre a realidade, mantendo uma certa distância por mais próximo que estivesse, enquanto que a primeira deixaria o próprio mundo impregnar-se em si, sem mediação, como se a câmera-filme entre o mundo e o espectador sequer existisse.

Alguns autores contemporâneos como Kendal Walton em seu artigo *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism* (1984, p. 249, tradução nossa²²³) apontam alguns caminhos sobre o realismo fotográfico e a transparência

Quando um pintor falha em alcançar tal realismo de padrões fotográficos, a dificuldade é meramente tecnológica, uma que, em princípio, pode ser superada por uma atenção maior aos

²²² “To the extent that life became more hectic, and the individual was less prepared to leaf through a magazine in a quiet moment, to that extent it became necessary to find a sharper, more efficient form of visual representation [...]”

²²³ When a painter fails to achieve such realism up to photographic standards, the difficulty is merely technological, one which, in principle, can be overcome by more attention to details, more skill with the brush, a better grasp of the “rules of perspective.” Likewise, photographs aren’t necessarily very realistic in these sort of ways. Some are blurred and badly exposed. Perspective “distortions” can be introduced and subtleties of shading eliminated by choice of lens or manipulation of contrast. Photographic realism is not essentially unavailable to the painter, it seems, nor are photographs automatically endowed with it. It is just easier to achieve with the camera than with the brush.

detalhes, maior habilidade com o pincel, uma maior compreensão das 'regras de perspectiva'. Do mesmo modo, fotografias não são muito realistas nestas formas. Algumas são borradas e mal expostas. 'Distorções' de perspectiva podem ser introduzidas e sutilezas de tons eliminados pela escolha das lentes ou manipulação do contraste. Realismo fotográfico não é essencialmente indisponível ao pintor, parece, nem fotografias automaticamente dotadas dele. Apenas é mais fácil alcançar com uma câmera que com o pincel.

Realismo, como vimos (Cf. Subseção 1.2), não se trataria de naturalismo. Além disso, não havendo um consenso sobre o que se compreende como realismo e realidade, ele permanece um termo em disputa. Se apresentar a realidade por uma fotografia é atender com excelência a nitidez, de uma certa geometrização, com detalhe, de uma presença fotográfica que não coloca ao espectador quem a fotografou, "como se visse cara-a-cara" o fotografado, como seria a alternativa da *Neue Sachlichkeit*, então teríamos um caminho. Mas se ser realista for como dizia Brecht "A realidade muda, para representá-la, os modos de representação também devem mudar", então à fotografia será adicionada outra coisa para tornar-se "realista", e o percurso seria um pouco diferente. Um parece tomar o fenômeno da realidade como passível de ser acessado imediatamente por um meio neutro, o outro parece apontar que nem o saber sobre o fenômeno e nem o meio seriam neutros, haveria em certa medida uma alienação a ser considerada.

Mas ambos parecem apontar direções a uma estética da transparência (ou da opacidade), pensando que se é afetado e se vê algo fotografado num determinado passado. Poderíamos pensar a transparência como a virtude (qualidade, predicado, característica) de um meio que organiza representações da realidade para além do aparente, por exemplo, um cuja "visão social" do mundo pretende-se evidente e correta. Na fotografia, de acordo com André Rouillé,

"A transparência da imagem ou a indiscernibilidade da distância entre a imagem e a coisa fazem parte dos enunciados do verdadeiro que acompanham a fotografia-documento desde seus primórdios, porque eles se escoram na maneira como ela vê e como ela mostra." (ROUILLÉ, 2009, p. 73)

De tal maneira, o que Rouillé chama de 'fotografia-documento' parece basear-se na concepção de que seria possível diminuir a distância entre o

mundo material e a percepção deste mundo através do meio fotográfico criando um efeito de verdade. À percepção do que atravessa o meio nada da realidade objetiva seria oculto, desde que estivesse registrado.

Como diz Walton (1984, p. 251, tradução nossa²²⁴)

Pintura e desenho são técnicas para produzir imagens. Assintambém é a fotografia. Mas a natureza especial da fotografia permanecerá obscura a menos que a pensemos de outra maneira assim como um empreendimento do ver. A invenção da câmera nos deu não apenas um novo método de fazer imagens e não apenas imagens de um novo tipo: nos deu uma nova forma de ver.

Para Walton parece importar na fotografia em contraste à pintura é que suas causas são diferentes, não uma suposta semelhança enquanto imagens. A experiência de ver através de fotografias teria uma característica mecânica - apesar de não se resumir a isso a sua transparência-, aparentemente sem a intermediação do artista como aconteceria na pintura. O argumento de que ainda assim as fotografias seriam feitas por fotógrafos e incluiriam um viés subjetivo “expressivo” é respondida como

Pode não ser inapropriado falar de ver coisas ‘através de seus olhos’. Além disso eu vejo aquelas coisas por mim mesmo. A fotografia pode ser um enorme meio expressivo – Distorção #157 de André Kertez é certamente expressivo – mas esta expressividade não torna fotografias opacas. (WALTON, 1984, p. 262, tradução nossa²²⁵)

Ainda que se colocasse as crenças do fotógrafo como um impedimento à transparência fotográfica, diz Walton (1984), ela coloca o espectador em contato perceptual com o mundo garantido um realismo fotográfico.

A transparência na fotografia surgiria através de seu próprio meio, isto é, do dispositivo fotográfico. Entendendo-o como meio que figura entre os objetos e a percepção das fotografias destes objetos. Assim, enquanto dispositivo, ele seria transparente enquanto não ocultasse à percepção da

²²⁴ “Painting and drawing are techniques for producing pictures. So is photography. But the special nature of photography will remain obscure unless we think of it in another way as well as a contribution to the enterprise of seeing. The invention of the camera gave us not just a new method of making pictures and not just pictures of a new kind: it gave us a new way of seeing.”

²²⁵ “It may not be inappropriate to speak of seeing things “through their eyes.” Yet I do see those things myself. Photography can be an enormously expressive medium - Andre Kertész’s Distortion #157 is certainly expressive - but this expressiveness does not render photographs opaque.”

fotografia um equivalente à percepção do mundo dos objetos; situação que não significaria dizer que o que se vê na fotografia é a própria “coisa”, mas sim sua fotografia.

Parece um caminho similar com uma afirmação de Rosalind Krauss, a saber, que se apresentaria certo reconforto ao encontrar a fotografia após os estudos sobre a modernidade artística,

“Depois de ter frequentado o modernismo de modo intenso e por vezes movimentado, chegar à fotografia é sentir um singular alívio. É como voltar de trás da cortina de ferro ou chegar à terra firme depois de se perder em um brejo. Porque a fotografia parece propor uma relação direta e transparente com a percepção, mais precisamente com os objetos da percepção.” (KRAUSS, 2012, p. 133)

Uma outra possibilidade ser a de que o dispositivo transformasse a percepção e a percepção transformasse o dispositivo. Isto é, a fotografia poderia trazer elementos que a percepção humana sozinha não seria capaz de reconhecer e por outro lado a percepção humana pode exigir do dispositivo alguma adequação. Ver através de uma fotografia não seria como ver diretamente, mas com a fotografia auxiliando a visão de algo passado. Por exemplo, ver através de um telescópio ou microscópio agrega-se à percepção humana o mundo do distante e o mundo do muito pequeno; através da fotografia um aumento de velocidade no obturador permite ver movimentos de uma nova forma. Isto é, como Walter Benjamin diz, a fotografia nos revela uma outra natureza, pois

“A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.” (BENJAMIN, 2008, p. 94)

Enquanto produtora de documento, ela poderia ser vista como capaz de cristalizar instantes, de modo que com a transparência haveria uma maneira cândida de imortalizar o presente. Como no efeito de vitrificação que Jean Starobinski diz

“Obter belos vidros ou belos cristais é muito frequente o objetivo em vista do qual toda uma experiência se organiza. E a especulação vai mais longe ainda: em uma ciência cujos conceitos fundamentais ainda estão sujeitos ao capricho da “imaginação material”, a técnica de vitrificação é inseparável de um sonho de inocência e de imortalidade substancial.

Transformar um cadáver em vidro translúcido é uma vitória sobre a morte e sobre a decomposição dos corpos. ” (STAROBINSKI, 2011, p. 261)

Como produto e produtora de uma certa modernidade poderíamos pensar a fotografia como a vitrificação de um presente. Talvez, partindo disso é que ela teria servido ao jornalismo como mais um elemento da produção da notícia. Pois com a imagem fotográfica seria possível ver de maneira supostamente contígua algum fato distante num tempo passado. A imagem fotográfica devido à sua percepção como transparência daria mais credibilidade ao texto jornalístico, seja como ilustração ou portadora da informação.

A transparência do dispositivo, então, se legitimaria conforme as práticas sociais historicamente constituídas o autorizariam. Isto é, se são as práticas sociais através de suas instituições que fundamentariam a percepção do mundo, de maneira objetiva, então podemos pensar que são essas mesmas práticas que deveriam legitimar a autenticidade da transparência da fotografia. No caso da fotografia documental a sua legitimação já vinha ocorrendo do ponto de vista técnico desde sua invenção, na ciência, na jurisprudência e na medicina.

Quando o jornalismo na República de Weimar passa a experimentar diversas formas de se utilizar a fotografia em revistas ilustradas para atrair mais leitores parece ter havido uma atenção editorial ao fato de as imagens estarem adquirindo valor informacional. Talvez nem tanto de maneira isolada, mas dentro uma organização visual que toma forma em um complexo: de foto-livros, revistas ilustradas, cinemas, incentivo à fotografia amadora em massa e por consequência a catalogação da vida privada em imagens.

3 A MODERNIZAÇÃO DO FOTOJORNALISMO NA REPÚBLICA DE WEIMAR

Em meados dos anos 1920, na República de Weimar, havia disponíveis aos leitores mais de 6000 publicações entre jornais, tabloides, semanários, diários e revistas ilustradas (KAES, 2008, HARDT, 1989, LERG, 1989). Muitas dessas publicações, sobretudo as revistas ilustradas, a partir de mudanças editoriais teriam passado a explorar as interações do público leitor com suas fotografias, buscando dar conta de uma sensação de imediatismo e precisão que, em suas reportagens, as massas leitoras pareciam ansiar. Associada a essa prática, teriam surgidos os foto-ensaios e as narrativas por sequência de fotografias, com a finalidade de tornar visíveis os novos aspectos da vida moderna. Neste período que tomamos como foco em nossa pesquisa (1925-1933) o público leitor parecia haver acostumado-se a receber fortes impressões de eventos do mundo principalmente através de fotografias que relatos escritos, nos diz o editor Kurt Korff (1927 *apud* KAES, 2008). O relato chegava cada vez mais rápido com o aperfeiçoamento de tecnologias telegráficas, porém já não dava conta dos acontecimentos. Sobretudo na agitação dos grandes centros urbanos que, em todas as suas dimensões, parecia ser necessário produzir imagens de um mundo em constante mudança, e, mais que isso: (re)produzir o mundo em fotografias. Para o editor alemão, “Sem uma fotografia as coisas acontecendo no mundo eram reproduzidas incompletamente, às vezes implausivelmente; a fotografia transportava a impressão mais forte e mais duradoura” (KORFF, 1927 *apud* KAES, 2008, p. 646, tradução nossa²²⁶).

²²⁶ “Without a Picture the things going on in the world were reproduced incompletely, often implausibly; the Picture conveyd the strongest and most lasting impression.”

A história da circulação das revistas ilustradas na Europa Ocidental e nos Estados Unidos – poderíamos considerar o Brasil também como seu desdobramento de sucesso a partir de revistas como *O Cruzeiro*²²⁷ (1928-1975) e sua recepção de fotojornalistas franceses - costuma ser frequentemente associada em seus primórdios à Alemanha de Weimar. Destas, destacam-se as revistas *Berliner Illustrierte Zeitung* e *Münchener Illustrierte Presse* como as principais em termos de circulação e experimentação editorial, cujo papel teria sido fundamental em seu processo de modernização. A elas são associados os editores Kurt Korff (*Berliner Illustrierte Zeitung*) e Stefan Lorant (*Münchener Illustrierte Presse*), cujo comprometimento com uma certa cultura visual teria influenciado a modernização editorial ao darem mais espaço às fotografias e fotojornalistas em reportagens. Ambos, após 1933²²⁸, buscaram exílio nos EUA (Kurt Korff) e Inglaterra (Stefan Lorant), onde contribuíram²²⁹ com a experiência profissional que teria culminado na criação de outras duas revistas ilustradas essenciais na história do fotojornalismo ocidental: *LIFE* e *Picture Post*, respectivamente.

3.1 *Berliner Illustrierte Zeitung*: a capa fotográfica moderna para as massas

Pensadores críticos, como Georg Simmel e Walter Benjamin, costumavam referir-se à modernidade como o período que ocorreriam experiências de “choque” entre as individualidades dos centros urbanos, diante dos novos espaços de sociabilização e imediatividade. Desse modo, a instantaneidade fotográfica e o meio fílmico teriam permitido ao desdobramento da modernidade do início do século XX “iluminar-se” a si por meio de uma forma imagética construída a partir desses mesmos choques (MAGILOW, 2012).

²²⁷ Cf. COSTA, Helouise; BURGI, Sergio. As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre *O Cruzeiro* (1940-1960). São Paulo: IMS, 2012.

²²⁸ Com a ascensão de Hitler e da instauração dos ideais persecutórios dos nacional-socialistas.

²²⁹ No entanto, parece ser necessário levar em consideração não apenas estes editores, mas também os fotojornalistas que passaram pela Alemanha do período, assim incorporaram-se outras revistas importantes como a francesa VU.

A metrópole como espaço por excelência de constantes modificações já seria percebida desde a Paris baudelairiana (Cf. subseções 1.1.5 e 1.2.1), situação que poderia ter contribuído para relações mais imediatas na vida cotidiana, muitas vezes alienada pelo desenvolvimento do capitalismo industrial e o consumo fetichizado. Uma certa busca “frenética” por informações e novidades, aliado ao consumo de filmes ou cinejornais que apresentavam o “espetáculo” dos lugares distantes ou mesmo das situações mais frívolas, poderiam ter contribuído para que, na cidade de Berlim, as revistas ilustradas pudessem ser encontradas em todos os lugares.

A maior parte das revistas ilustradas parece ter buscado educar seus leitores sobre as maneiras de se viver no meio urbano moderno. Como afirma Hake (2008, p. 176, tradução nossa²³⁰)

Apresentando-os como encontrar suas direções nas estações de metrô e no tráfego da cidade grande, como ser simultaneamente um membro da multidão e um observador externo, e como aproveitar as várias atrações sem ser oprimido por alguma delas. Fotografar Berlim, neste contexto, significava exibir prédios famosos, bem como configurações típicas, identificar tipos sociais familiares e situações cotidianas.

Tendo Berlim como exemplo, fotografá-la poderia ser também refletir sobre a mediatização da consciência urbana como fato da vida moderna. O turismo e o relato testemunhal teriam levado a muitos “*flaneurs* com câmeras” pensarem como registrar a agitação de *Potsdamer Platz* (HAKE, 2007). No cinema, em 1927, seria a vez de Walter Ruttmann e Karl Freund em seu *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (Berlim, sinfonia da metrópole): uma montagem sobre um dia em 64 minutos, apresentando, se quisermos ver assim, os principais sintomas de um meio urbano borbulhante, da moda, agitado, iluminado de neon, que se chegava pela malha da industrialização ferroviária, de uma não muito distante unificação alemã: “o mundo moderno”.

Os fotojornalistas, em momentos de surpresa e candura, em boa medida facilitados pela miniaturização da câmera com as lendárias *Leica* e

²³⁰ "Showing them how to make their way through subway stations and big city traffic, how to be simultaneously a member of the crowd and an outside observer, and how to enjoy the various attractions without being overwhelmed by any of them. Photographing Berlin, in this context, meant showcasing famous buildings, as well as typical settings and identifying familiar social types and everyday situations".

Ermanox, teriam estabelecido um corpus de imagens da cidade – e tudo o que seria inerente a ela – para o fácil consumo e a rápida publicação nas *Illustrierten*. A característica principal dessas revistas parece ter sido apresentar o desenvolvimento da fotografia como uma forma jornalística no cenário político e social dos anos 1920. Aliadas complementares dos jornais impressos diariamente, que em geral produziam mais textos que imagens, com o tempo obtiveram aceitação profissional e interesse comercial cada vez maior das casas editoriais na República de Weimar (HARDT, 1989; HAKE, 2008). Costuma-se dizer (HARDT, 1989; LERG, 1989; LUGON, 2007) que houve um sucesso quase imediato da forma que a revista ilustrada apresentava a seus espectadores o diálogo da era moderna: o fragmento, a instantaneidade, uma sensação de contiguidade; ainda que muitos críticos as rechassem como ilusórias ou alienantes. Desse modo, seria bastante oportuno ao pesquisador observar as disputas sobre a era moderna do jornalismo, dominado não apenas pela produção de imagens para jornais e revistas, mas também pela disseminação do filme documentário e os cinejornais; os meios seriam mais complementares que concorrentes.

Por conta disso, refletimos sobre alguns eventos que, dentro de uma relação complexa, teriam participação nas condições originárias da modernização da imprensa fotográfica na república de Weimar. Neste ponto do trabalho, se pudermos encontrar alguns caminhos possíveis para a compreensão de suas origens, não como uma data e local convencional, diríamos um complexo de discursos e ações convergentes, históricas: atitudes politico-sociais associadas aos valores culturais correntes, mas historicizáveis. Como diz Hanno Hardt em seu artigo *Sites of reality: Constructing press photography in Weimar Germany, 1928-33*

A introdução de uma nova tecnologia é tipicamente acompanhada de um discurso público que revela as atitudes políticas e sociais, e valores culturais que dão forma ao clima de aceitação. Tal clima, contudo, é suficientemente fabricado por aqueles que organizam e controlam a esfera pública (...). (HARDT, 1996, p. 373, tradução nossa²³¹)

²³¹ “The introduction of a new technology is typically accompanied by a public discourse which reveals the social and political attitudes and cultural values that shape the climate of acceptance. Such climate, however, is frequently enough manufactured by those who organize and control the public sphere.”

A história do fotojornalismo moderno parece, portando, estar localizada internamente ao discurso cultural de Weimar que, num sentido mais amplo, seria o desdobramento de uma modernidade estética e persistência de valores racionalistas de uma modernidade compreendida como um período histórico que poderia remontar até o Iluminismo, apesar de uma crise desses valores no pós-guerra. Com a emergência de um sistema de governo democrático, as experiências culturais e sociais em Weimar parecem ter tomado a ideia de político para além do governo. Apesar disso, a primeira experiência de democracia na Alemanha e do ambiente propício à liberdade de expressão, garantida pelo artigo 118 de sua constituição, também falhava em não ter uma lei explícita de liberdade de imprensa - situação que teria favorecido a alguns controles políticos de filmes, radiodifusão e imprensa, quando a solidez da república já dava sinais de ruir. Enfatizamos assim, porque muitas vezes o trabalho das e nas revistas ilustradas era visto como expressão de um grau de democracia que merecia ser defendido (HARDT, 1989).

Quando se pesquisa revistas ilustradas na Alemanha percebe-se que eram de inúmera variedade, como aponta Winfried Lerg (1989) em seu artigo *Media Culture of the Weimar Republic: A Historical Overview*, o que dificultaria escrever sua história. Para termos um exemplo da dimensão da circulação de publicações,

Em 1875, aproximadamente 2000 periódicos foram publicados na Alemanha. Em 1900, o número era 5000, e quando a guerra estourou em 1914, o número remontava 6500. Cerca de 2500 títulos desapareceram durante a guerra. O número cresceu de 4000 em 1919, para 5000 em 1924, para 6000 em 1928, para 7500 em 1932. (LERG, 1989, p. 96, tradução nossa)²³²

Ainda assim, como seriam fortes indicadores da cultura de uma sociedade, sobretudo na efervescência cultural de Weimar, selecionamos algumas delas que reconhecidamente tinham apelo popular (verificável nos documentos de vendas e circulação²³³) e parecem demonstrar com maior clareza os anseios daquele período e daquela sociedade.

²³² "In 1875, approximately 2000 periodicals were published in Germany. In 1900, the number was 5000, and when the war broke out in 1914, the number had mounted to 6500. Some 2500 titles vanish& during the war. The number grew from 4000 in 1919, to 5000 in 1924, to 6000 in 1928, to 7500 in 1932."

²³³ Encontrados como referência em Lerg (1989) e Hardt (1989; 1996).

Como diz Hanno Hardt (1989, p.7, tradução nossa²³⁴),

Especificamente, a proximidade do jornalismo às expressões intelectuais e artísticas de seu tempo, a preocupação com a noção de realismo entre escritores e jornalistas, e a fascinação com os prospectos da tecnologia constitui o ambiente cultural para o advento do fotojornalismo e o uso disseminado de histórias em imagens num mercado de revistas rapidamente se expandindo.

Parece-nos conveniente, portanto, apresentar tal funcionamento inicialmente em nosso recorte através de *Berliner Illustrirte Zeitung*, entre 1925 e 1933, a fim de auxiliar a percepção da constituição de estratégias de circulação de imagens próprias de uma assim chamada modernidade fotojornalística. Algumas dessas estratégias de circulação parecem ter surgido quando: 1) compreende-se que a imprensa teria seus próprios anseios ideológicos de fotojornalismo com base em alianças políticas e o potencial comercial das imagens confirmado pelo sucesso de vendas; 2) um certo entendimento entre “fotógrafos” da necessidade de produção de uma versão da realidade social que refletiria as tendências políticas e preferências estéticas de propriedade da mídia, de maneira que pudessem vender tantas fotografias quanto produzissem, associados ou não a agências fotográficas. Desse modo, parece apontar uma perspectiva de que a prática fotojornalística apareceria como produto de processos culturais e políticos de um dado momento histórico (HARDT, 1996).

Entendemos aqui essa fotografia de imprensa operada dentro de um sistema de representações da realidade e como parte de um aparato cultural e político da sociedade. Na Europa Ocidental, as revistas ilustradas teriam se desenvolvido modernamente quando a produção em massa de fotografias tornou-se comercialmente desejável como uma nova forma de se contar histórias. Durante os anos 1920, jornais e revistas começaram a apresentar imagens fotográficas do mundo contemporâneo na expectativa de relatar as condições sociais e políticas da época ao mesmo tempo em que garantiam seus próprios objetivos econômicos e políticos. Havendo a partir de então o

²³⁴ "Specifically, the proximity of journalism to intellectual and artistic expressions of its time, the preoccupation with the notion of realism among writers and journalists, and the fascination with the prospects of technology constitute the cultural environment for the advento f photojournalism and the widespread use of Picture stories in a rapidly expanding magazine Market".

que Hardt (1989) descreve como coincidência de uma ideia da fotografia retratando a realidade, uma popularização da teoria do jornalismo como um exercício de observação objetiva, e uma pretendida imparcialidade no relato dos acontecimentos.

Apesar do debate sobre a “objetividade no jornalismo”²³⁵ parecer ter sido originada nos Estados Unidos, a ideia já seria familiar aos editores na Alemanha - inclusive pela experiência de uma imprensa sensacionalista. Além disso, durante o período de estabilidade econômica – aproximadamente entre 1925 e 1929 -, a “*Amerika*”²³⁶ teria servido de modelo de sociedade onde a tecnologia já havia alcançado o futuro e prometia estabilidade política, sobretudo às classes médias. A *intelligentsia* liberal alemã

olhava principalmente para a América. Com sua tecnologia superior e com o sistema de democracia parlamentar ainda funcionando, em contraste à Europa continental. Os EUA pareceram aos intelectuais como um modelo de um futuro de sociedade sem classes, conquistada sem o levante social que acabara de ocorrer na Alemanha. (MOLDERINGS, 1978, p. 89, tradução nossa²³⁷)

Comenta Hardt (1989) que o jornalismo e a indústria da mídia americana teriam se engajado na construção de imagens e apoio ao sistema democrático, cujo crescimento formal era perceptível (apesar do pouco controle popular substancial); funções estas que teriam sido identificadas e imitadas pela imprensa alemã de Weimar, sobretudo nos jornais liberais. Como consequência, a fotografia teria assumido um papel proeminente

como uma forma de prática jornalística na organização e desenho da mídia popular. Subjetiva em sua qualidade estética, a fotografia, contudo, adquiriu um senso de objetividade jornalística quando tornou-se um documento de pessoas e eventos (HARDT, 1989, p. 8, tradução nossa²³⁸)

²³⁵ Cf. SCHUDSON, M. **Descobrimo a notícia**: uma história social dos jornais nos Estados Unidos. Petrópolis: Vozes, 2010.

²³⁶ Em alusão ao livro de fotografias *Amerika* (1926) de Erich Mendhelson, cujo principal enfoque parece ser apresentar através das imagens de arquitetura as esperanças de um novo mundo.

²³⁷ "looked primarily towards America. With its superior technology and with the system of parliamentary democracy still functioning in contrast to continental Europe, the USA appeared to intellectuals as the model of a future classless society, achieved without the social upheaval that had just taken place in Germany".

²³⁸ "As a form of journalistic practice in the organization and design of popular media. Subjective in its aesthetic quality, the photograph nevertheless acquired a sense of journalistic objectivity when it became a document of people and events".

Altamente crítico às revistas ilustradas e a uma certa americanização da sociedade alemã, Sigfried Kracauer – em colunas semanais de *Frankfurter Zeitung* - ligava a imprensa ilustrada a uma cultura conformista de ilusionismo afirmando que

A intenção das revistas ilustradas é reproduzir completamente o mundo acessível ao aparelho fotográfico; registram espacialmente o clichê das pessoas, situações e acontecimentos em todas as perspectivas possíveis. [...] Nunca houve uma época tão bem informada sobre si mesma, se ser bem informado significa possuir uma imagem das coisas iguais a elas no sentido fotográfico. A maior parte das revistas ilustradas se refere a objetos que existem no original, enquanto fotografias da atualidade. As cópias são, portanto, fundamentalmente, signos que se referem a um original que poderia ser reconhecido. [...] Nas revistas ilustradas o público vê o mundo que as revistas impedem realmente de perceber. O contínuo espacial segundo a perspectiva da câmera fotográfica recobre o fenômeno espacial do objeto conhecido, e sua semelhança desfigura os contornos de sua “história”. Nunca uma época foi tão pouco informada sobre si mesma. Nas mãos da sociedade dominante a invenção das revistas ilustradas é um dos mais poderosos instrumentos de greve contra o conhecimento. (KRACAUER, 2009, pp. 74-75)

A fotografia como representação e reprodução da realidade, portanto, teria sido percebida como sujeita à cooptação pela cultura dominante, mas acima disso ela seria uma mediadora da realidade ao ponto de poder impedir uma experiência consistente sem que antes ela, a fotografia, a legitimasse. Tese que teria ocupado muitos críticos sociais, principalmente após a expansão das revistas ilustradas, pois seu uso disseminado na imprensa teria propagado a ideia de que a câmera seria expressão de status e criatividade da classe média. A fotografia teria se tornado, então, símbolo do avanço tecnológico e, com a velocidade e eficiência das prensas rotativas, para muitos, ajudaria a criar uma visão pós-guerra de uma Alemanha política e economicamente participante das sociedades industriais. Por consequência, teria levantado expectativas e suspeitas (BENJAMIN, 2008; HARDT, 1989; FREUND, 2006).

De toda a produção de revistas no período weimariano poderíamos dividi-la em dois grupos: periódicos especializados e revistas de interesse geral. O primeiro, apesar de não dominar a circulação, teria um leitor intenso e daria conta da maior parte das publicações, em torno de 88,3%: negócios,

diários profissionais, casas editoriais ligadas a partidos, sindicatos, igrejas etc. O segundo seria, em torno de 12,7%: semanários ilustrados, de moda, voltado ao público feminino, semanários políticos, culturais, revistas de humor etc. Em boa medida os periódicos especializados poderiam ser divididos no espectro binário de esquerda-direita, devido ao seu enviesamento político, enquanto as revistas de interesse geral se aproximavam mais de valores liberais (pregando uma suposta imparcialidade) (LERG, 1989).

O sucesso comercial de revistas ilustradas na Alemanha remontaria a virada para o século XX com as vendas de rua (Figuras 28-29),



Figura 28 - - Willy Prager (Fotógrafo): Gerti Eisner am Zeitungsstand, Março de 1929; Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Freiburg, W 134 Nr. 000963b



Figura 29 - Willy Prager (Fotógrafo): Berlin - Die Straße: Zeitungsstand, März 1930; Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Freiburg, W 134 Nr. 001883

permitidas por lei, e o reconhecimento da publicidade como um importante fator para manter o baixo custo, de modo a maximizar o alcance dos potenciais leitores (HARDT, 1989). Essas condições teriam feito com que os semanários ficassem suscetíveis à concorrência e disputassem semanalmente a fidelização do leitor. Dentre as casas editoriais mais importantes desde o final do século XIX poderíamos apontar a Ullstein que, junto de Mosse e Scherl, teriam sido as primeiras a tornarem-se instituições de imprensa em escala industrial – o consumo conseguia ser suprido pela alta capacidade produtiva e o escoamento logístico pelas ferrovias. Seriam as inauguradoras das características de mídia

popular com “padronização, estereótipos, e conservadorismo, a despeito da diversidade política substancial” (LERG, p. 95, tradução nossa²³⁹).

Como a maneira de financiamento para redução do custo era a publicidade, deve ser levado em conta que as agências ainda não abrangiam todo o território alemão. Contudo, a Ullstein seria beneficiária da circulação emergente de revistas a baixo custo devido ao uso dessas agências já no final do século XIX, pois estava localizada em regiões metropolitanas que permitiam justificar a relação de lucratividade com a distribuição em larga escala - a Alemanha recém saía do universo agrário para uma economia industrial. Esta casa editorial foi a responsável pela publicação de revistas como

Berliner Illustrierte Zeitung e duas revistas femininas, Blatt der Hausfrau e Die Dame, quando sua política pós-guerra lançou uma revista infantil (1921); duas revistas mensais culturais Uhu e Der Querschnitt (1924); um semanário popular de ciência Koralle (1925); um jornal de domingo Die Grüne Post (1927), e uma revista de radio Sieben Tage (1931). (LERG, 1989, p. 98, tradução nossa²⁴⁰)

Os fatos supracitados teriam trazido consequências importantes ao formato delas, a saber: a produção de capas atrativas e romances seriados.

²³⁹ "Standardization, stereotypes, and conservatism, in spite of substantial political diversity".

²⁴⁰ "Berliner Illustrierte Zeitung and two women's magazines. Blatt der Hausfrau and Die Dame, when its post-war policy launched a children's magazine (1921); two cultural monthly magazines (Uhu and Der Querschnitt (1924); popular science weekly (Koralle (1925); a Sunday paper, Die Grüne Post (1927), and a radio magazine Sieben Tage (1931)".



Figura 30 - Capa revista Uhu - 10/1929



Figura 31 - Capa revista Berliner Illustrierte Zeitung - 9/12/1928

Algumas vezes, observamos em pesquisa de campo, que apesar dos fotógrafos serem frequentemente creditados, inclusive no apoio editorial, seus nomes poderiam não aparecer nos créditos de capa. O que nos levou a pensar se haviam depositado na imagem da capa uma apropriação editorial para dar conta da concorrência – em geral elas tinham forte componente de sedução pelas dimensões e montagens que faziam o assunto fotografado vazar a moldura tradicional. Como afirma HARDT (1989, p. 13, tradução nossa²⁴¹)

A capa que caracterizava uma única fotografia não estava necessariamente relacionada com uma história, mas baseada na necessidade de vendas de rua e sempre objetivava atrair um potencial comprador; o romance serializado, por outro lado, era selecionado a manter os interesses do leitor por semanas.

A hipótese acima seria apenas com base no sucesso que os fotógrafos tinham ao ponto de formarem um verdadeiro *star system* com reportagens identificando suas personalidades e, portanto, seus nomes traziam leitores potenciais. Vejamos como modelo a seguinte reportagem *Eine neue Künstler*

²⁴¹ "The cover which featured a single photograph that was not necessarily related to an inside story, was based on the need for street sales and always aimed to attract the potential buyer; the serialized novel, on the other hand, was selected to hold reader interests for weeks".

Gilde – Der Fotograf erobert Neuland publicado em Uhu de Outubro de 1929 (Figuras 32-35).

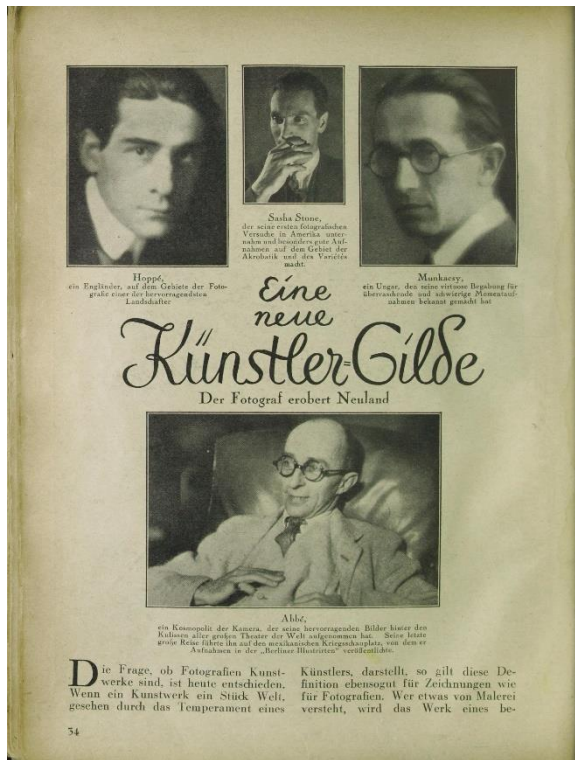


Figura 32 - Eine neue Kunstler Gilde, p. 34 - 10/1929



Figura 33 - Eine neue Kunstler Gilde, p. 35 - 10/1929



Figura 34 - Eine neue Kunstler Gilde, p. 36 - 10/1929

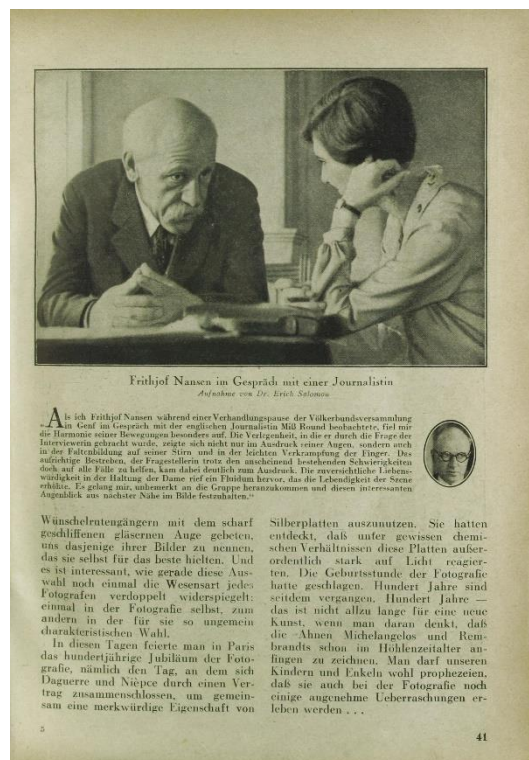


Figura 35 - Eine neue Kunstler Gilde, p. 41 - 10/1929

Já os *Illustrietenroman* (romances para revistas), como eram chamados os romances serializados, com o seu sucesso, passaram a ser anunciados em chamadas de caixa nas capas e, internamente, muitas vezes eram acompanhados de fotografias selecionadas cuidadosamente pelo editor a fim de representar personagens e um certo estilo de publicação. Autores como Arthur Schnitzler, Carl Zuckmayer e Vicki Baum teriam elevado ainda mais a popularidade das revistas em que publicavam (HARDT, 1989).



Figura 36 – Capa de Berliner Illustrierte Zeitung - 1894

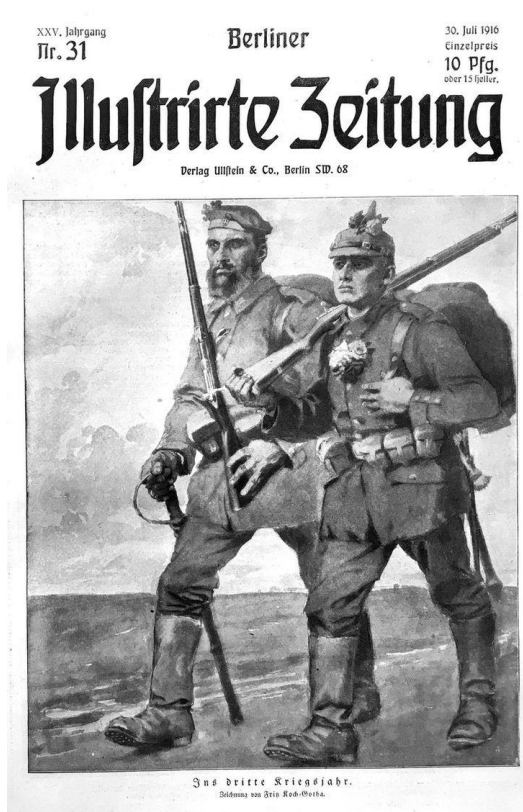


Figura 37 Capa de Berliner Illustrierte Zeitung - 30/07/1916

Hanno Hardt (1989) nos informa que algumas histórias, como de Vicki Baum²⁴², na virada dos anos 1920 para os 1930, puderam ter elevado em 200.000 leitores a circulação da *Berliner Illustrierte Zeitung*. Considerando que em 1931, em seu auge, a revista produziu 1.9 milhão de exemplares (o maior alcançado por uma revista ilustrada na Alemanha), em distribuição de aproximadamente 3 % da população – desconsiderando o fato muito comum dos empréstimos e leituras coletivas -, o papel dos romances também trazia um

²⁴² A escritora teria recibo proposta de exclusividade devido ao sucesso.

impacto grande às vendas. A transformação das capas (Figuras 36-39) como chamariz do público leitor e posteriormente a organização interna das fotografias individuais ou em série, no caso de *Berliner Illustrierte Zeitung*, se deve à contratação de Kurt Korff como seu editor²⁴³.

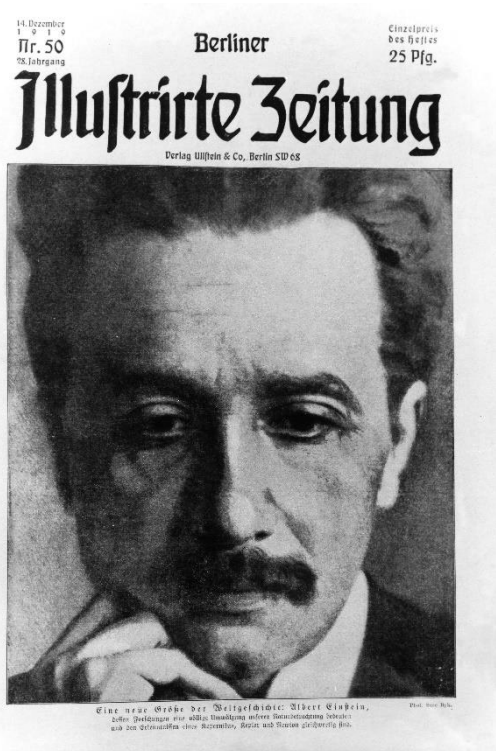


Figura 38 - Capa de Berliner Illustrierte Zeitung - 14/12/1919



Figura 39 - Capa de Berliner Illustrierte Zeitung - 31/03/1929

Em nossa seleção esperamos ser possível perceber inicialmente uma mudança do design da capa, cujo empreendimento seria de responsabilidade de Peter Behrens, o arquiteto das fábricas AEG, e deveria dar conta do gosto artístico de sua época. Depois um aumento do tamanho da imagem na capa com a permanência de desenhos, sobretudo os de Theo Matejko. Posteriormente o uso recursivo de imagens fotográficas, inclusive “estourando” a moldura tradicional por romper propriamente uma moldura esquadrihada ou pelo uso do close-up, como se desse movimento e aproximasse o passante distraído do que se trataria ser algo importante a “ver” – após 1928, com a popularização da fotografia, praticamente não se vê mais desenhos importantes como recurso de ilustração de capa.

²⁴³ Sua experiência remonta aos arquivos de Ullstein desde 1906.

A “engenharia” de sucesso na formatação diagramática e do conteúdo empregado por Korff teve reconhecimento desde o próprio dono da casa editorial Ullstein até outros editores, como nos relata Hanno Hardt

O sucesso fenomenal de BIZ foi quase diretamente relacionado à nomeação de Kurt Korff. Herman Ullstein, que trabalhou muito próximo de Korff uma vez disse ‘O maior sucesso da minha vida, contudo, começou naquele dia que eu o fiz editor de ‘Berliner Illustrierte’ (1943.87). Ullstein não tinha dúvidas sobre Korff que ‘provou ser um dos homens mais versáteis e talentosos que os Ullstein já empregou. A riqueza de suas boas ideias, sua perspicácia, sua previdência, e sua versatilidade eram inexauríveis’ (1943.87). (...) Georg Bernhard, editor de *Vossische Zeitung*, descreveu Korff como o editor ideal, cuja sensibilidade e habilidade de prever desenvolvimentos jornalísticos junto ao seu senso de sucesso absoluto para concepção pictórica, e sua modéstia formou a base para seu triunfo profissional (1927.38). Friedrich Luft adicionou, muito mais tarde, que Korff via o editar como um processo democrático e este espírito de cooperação refletiu não apenas em sua relação com a família Ullstein, mas afetou a atmosfera editorial de BIZ (1977, 116). (HARDT, 1989, p. 14, tradução nossa²⁴⁴).

Para dar conta de uma nova dimensão que se apresentava na comunicação visual, Kurt Korff teria contratado Kurt Szafranski²⁴⁵, que fazia parte do círculo do renomado jornalista Kurt Tucholsky (o mesmo que elogiara Albert Renger-Patzsch a respeito de *Die Welt ist Schön*). Como consultor artístico (diretor do departamento de revistas) de *Berliner Illustrierte Zeitung*, posição que mais tarde seria chamada de “direção artística”, levou-a a um novo patamar. Como diz Korff (1927 *apud* KAES, p.647, tradução nossa²⁴⁶),

²⁴⁴ "The phenomenal success of the BIZ was almost directly related to the appointment of Kurt Korff. Herman Ullstein, who had worked very closely with Korff Once exclaimed, ‘The greatest success of my life however, started on that day when I made him editor of the ‘Berliner Illustrierte’” (1943.87). Ullstein had no doubts about Korff who “proved to be one of the most versatile and talented men the Ullsteins ever employed. The wealth of his good ideas, his wit, his foresight, and his versatility were inexhaustible.”*(1943,87). (...) Georg Bernhard, editor of the *Vossische Zeitung*, described Korff as the ideal editor, whose sensitivity and ability to predict journalistic developments together with his absolutely successful sense for pictorial designs and his modesty formed the basis for his professional triumph.(1927,38). Friedrich Luft added, much later, that Korff had viewed editing as a democratic process and this spirit of cooperation reflected not only his relationship with the Ullstein family, but it also affected the editorial atmosphere of the BIZ. (1977,116)".

²⁴⁵ Após 1933 emigrou para os EUA e fundou a agência fotográfica *Black Star* que alimentava principalmente as revistas LIFE e Time, exportando parte da experiência das revistas ilustradas de Weimar. Esta agência foi responsável também por receber outros fotógrafos importantes como Robert Capa, Germaine Krull, Martin Munkácsi, Andreas Feininger, W. Eugene Smith, dentre outros.

²⁴⁶ “The editorial stadd of BIZ was quite likely also the first to invite and artistic advisor into the editorial offices; that is, someone with the eye os an artist who was responsible for seeking out

O apoio editorial de BIZ foi provavelmente o primeiro a convidar um consultor artístico para seus escritórios editoriais; isto é, alguém com o olho de um artista que seria responsável por buscar as melhores e mais fortes soluções pictoriais – não apenas para imagens individuais, mas também no agrupamento das imagens entre si e sua relação com o texto, etc.

Szafranski era um ilustrador e pintor alemão já reconhecido em seu tempo, junto a Korff representado a liderança editorial e artística que seria responsável pela modernização da revista ilustrada na Alemanha (HARDT, 1989).

A importância que as imagens fotográficas foram estabelecendo ao longo das experimentações editoriais, afinal nem Korff nem Szafranski sabiam o que iria funcionar, teria sido a de que eram veículos mais potentes que a palavra escrita. Sobre os leitores, acreditava-se que as imagens expressavam um sentido de efetividade que sequer o texto mais eloquente conseguia alcançar (KORFF *apud* KAES, 2008). Desse modo, Korff teria se convencido de que “um novo momento da comunicação” demandava novos conceitos de notícias e informação: os leitores/espectadores seriam testemunhas através das imagens, e a *Berliner Illustrierte Zeitung* serviria como extensão dos jornais diários; as revistas estabeleceriam uma relação de autenticidade através da apresentação visual dos eventos.

Seguindo esses princípios, o staff da *Berliner Illustrierte Zeitung* enfatizava a visualização dos acontecimentos selecionando apenas as fotografias mais efetivas, sozinhas ou em sequência, com o apoio de artistas de layout, desenhistas e os próprios fotógrafos (HARDT, 1989; 1996). No apoio editorial de *Berliner Illustrierte Zeitung* consta muitas vezes, o fotógrafo húngaro Endre Friedmann, que mais tarde seria conhecido como Robert (Tubarão) Capa - um dos fundadores da agência Magnum -, Andre Kertész, Alfred Eisenstaedt, além de fotógrafos como Erich Salomon, Felix H. Man, Martin Munkácsi etc. Esse período que na Alemanha perduraria até 1933, teria expressado a guinada iconográfica de que as “notícias para ler” seriam “notícias para ver” (HOLMES, 2009).

the strongest and best pictorial solutions – not only for individual pictures, but also in the grouping of pictures among themselves and in their relation to the text, etc.”

3.2 A série fotográfica moderna: Erich Salomon e Felix H. Man

Observamos durante a pesquisa de campo que a *Berliner Illustrirte Zeitung* era uma revista relativamente de pouca espessura, entre 40 e 50 páginas por edição, que, confirmado por HARDT (1989), teria reduzido para 28 páginas em 1932 e não mais ultrapassado 40 até 1933. O volume de propagandas era perceptível. Teria correspondido a aproximadamente 50% até 1930, caindo para 30% até 1933. As mesmas propagandas permitiriam confirmar que a expectativa de leitura era de uma classe média que potencialmente poderia consumir produtos de beleza, cigarros, e em menor volume, mas representativo, estavam as propagandas de roupas, veículos, livros e café (HARDT, 1989). Sendo interessante notar que o uso de fotografias na revista gerou impacto também nas publicidades que passaram a utilizá-las, chegando a 50% do publicado em 1933.

Como confirmado Hardt (1989), também pudemos perceber que um terço do editorial era dedicado a séries de fotografias. Isso significava até oito páginas para compor séries que variavam entre quatro e seis fotografias, com algumas exceções de até 10 fotografias, pois excediam o ideal de duas páginas para uma série e uma variação maior dos assuntos reproduzidos. Elas seriam cuidadosamente estruturadas de modo a produzir uma narrativa visual em combinação com os textos suplementares – semelhantes a *storyboards* de filmes (Figura 40).



Figura 40 Berliner Illustrierte Zeitung – Caderno esportivo - - 17/07/1927

Em todas as edições consultadas de 1925 e 1933 foi possível também perceber certa experimentação na diagramação. Desde os formatos das colunas de texto e sua relação com as fotografias, até os redimensionamentos e recortes de algumas delas. Assemelham-se mais à criação de uma composição imagem-texto - muitas vezes dando movimento - que um confronto. Afinal, a própria tipografia possibilitaria ver uma página composta de texto e fotografia como uma coisa só.

Apesar de alguns autores como Olivier Lugon (2007) observarem que as séries fotográficas almejavam mais um reagrupamento de imagem, num sentido de standardização da série apresentada, que propriamente contar uma história, percebemos que esse potencial narrativo começa a ser sugerido por volta de 1928, ainda que, de fato, parece ter sido amadurecido posteriormente²⁴⁷ na França, EUA ou Inglaterra. Os estilos fotográficos variavam bastante, sobretudo as maneiras de se fazer fotografias de Erich

²⁴⁷ Dentre outros estudos encontra-se o *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics* de Daniel C. Hallin and Paolo Mancini, editado pela Cambridge University Press em 2004.

Salomon e Felix H. Man que podem ser consideradas um salto na produção fotojornalística para uma caracterização considerada moderna - ao ponto de autores como Gisèle Freund (1974) os considerarem responsáveis diretos pela modernização do fotojornalismo alemão.

Erich Salomon ficou conhecido como fotógrafo que produzia um estilo cândido de fotografia. Neste contexto, considera-se que o fotógrafo seria um dos precursores da modernidade fotojornalística ao conseguir publicar, no início de sua carreira, uma série fotográfica singular do “juízo *Krantz*”, que ficou famoso na época por se tratar de uma escandalosa relação de amor entre adolescentes que fizeram um “clube do suicídio”, publicada em *Berliner Illustrierte Zeitung* em 19 de fevereiro de 1928 (Figuras 41-42).



Figura 41 - Berliner Illustrierte Zeitung – Die Steglitzer Jugendtragödie - 12/02/1929



Figura 42 - Erich Salomon (fotógrafo) – Sequência superior - Berliner Illustrierte Zeitung, 19/02/1929

Levando-se em consideração que na Alemanha de então era proibido tirar fotos em tribunais, o fotógrafo teria personificado a agilidade e o senso de oportunidade. Como podemos ver, a notícia da semana anterior tentava ilustrar o fato com o retrato de seus personagens, centralizando uma imagem maior da garota que parecia ser a motivação do crime. Quando Salomon publica sua

sequência, utilizando-se de sua liberdade de acesso ao tribunal, eleva a função da fotografia de imprensa. Pois como advogado frequentava os círculos da elite weimariana, de modo que além de informar um acontecimento ele apresenta a imagem de um ambiente que as massas não tinham acesso. No caso do tribunal, o conhecimento se dava a partir de desenhos e relatos escritos - ou na situação de réus. Sua personalidade fazia dele alguém que não causava incômodo, sobretudo por utilizar um tipo de câmera “compacta” da marca Ernemann “Ermanox”²⁴⁸ –este tipo de câmera era visto com muita suspeita por fotógrafos profissionais que muitas vezes ainda utilizavam câmeras de chapa, exigindo tempo de ajustes e certamente tendo a presença percebida -, e geralmente sua fotografia de “surpresa” era tratada sem muita atenção.²⁴⁹

O efeito do fotografar a qualquer custo todas as situações, do mundo dos negócios e poderosos até os *fait divers*, tornou-se uma demanda a suprir não apenas na sociedade weimariana, mas foi exportada a praticamente todo o universo de revistas ilustradas do ocidente (MAGILOW, 2012; FREUND, 1974). Posteriormente, as imagens puderam ser enviadas por cabos telegráficos e o fotógrafo passou a exercer um poder cada vez maior na edição final das reportagens, devendo estar disposto a comparecer a todos os lugares possíveis, deixando de ser coadjuvante e assumindo o papel daquele que tornaria visível a imaginação dos mundos distantes.

Até a consolidação da profissão, e mesmo depois, as condições de trabalho dos fotógrafos eram precárias, do ponto de vista das contratações e direitos trabalhistas. Neste quadro, Simon Guttman²⁵⁰ funda a agência fotográfica *Dephot*, com fotógrafos independentes em 1928, que seria a precursora de importantes agências como Black Star e Magnum. Nela entra em 1929 Felix H. Man que teve fotografias selecionadas por *Berliner Illustrirte Zeitung*, mas se torna reconhecido mundialmente com a série fotográfica “Mussolini no trabalho” publicada na *Münchner Illustrierte Presse*.

²⁴⁸ Posteriormente viria a se chamar Leica.

²⁴⁹ Muitas vezes essa fotografia de surpresa que expunha celebridades e parte da elite alemã feita por Erich Salomon é dita inicializadora do estilo *paparazzo*.

²⁵⁰ Emigrado na França organiza uma nova agência que envia para a Espanha em 1935 Robert Capa.



Figura 43 – Felix H. Man-Dephot (fotógrafo), Kurt Kornicker (texto): Mussolini bei der Arbeit – Münchener Illustrierte Presse, 31/03/1931

Publicada em 1931, à época dirigida por Stefan Lorant, o fotógrafo teria sido escolhido diretamente por Mussolini. Sua escolha deveu-se ao fato de Man circular pelas altas esferas de poder da Europa e ter inúmeras fotografias de estilo cândido reconhecidas nas revistas mais importantes da Alemanha. A série fotográfica foi composta de seis fotografias que transmitem um fluxo temporal objetivando narrar um dia de trabalho do *Duce*. Contudo, o mesmo produto de orgulho que fez de *Münchener Illustrierte Presse* e Man serem os primeiros a reportarem o ditador tão proximamente, por consequência produziu um caráter humanizado de Mussolini, como um homem do povo (MAGILOW, 2012).

Sua forma de produzir séries fotográficas foi importante para consolidar, junto de outros fotógrafos que produziam foto-ensaios, uma nova maneira de narrar através das imagens. Esta maneira de narrar, próprio da fotorreportagem, era um dos pontos exigidos por Lorant. Preocupado com a objetividade e fidedignidade dos fatos, além da forma e novidade fotográfica,

exigia de todas as produções a mínima interferência (FREUND, 1974), correspondendo no fotojornalismo moderno o que ainda se almejava no jornalismo escrito, apesar deste já estar cada vez mais distante das idealizações de objetividade. Isso teria ocorrido sobretudo após a Primeira Guerra Mundial, quando se percebeu o controle sobre as informações pelos Estados, na forma da relações públicas e suas publicações sem rigor de tratamento (SCHUDSON, 2010). Felix H. Man ainda continuaria sua carreira depois de Weimar, tendo emigrado para a Inglaterra em meados dos anos 1930. A primeira edição da versão moderna do fotojornalismo britânico *Picture Post* teria em quase sua integralidade fotografias tiradas por Man em 1938.

Quando se pesquisa o sucesso das revistas ilustradas alemãs parece ser impensável, como diz Hanno Hardt (1989), não levar em consideração as agências fotográficas, principalmente Dephot e Weltrundschau. Todas as semanas elas assistiam Korff e Lorant a publicar as imagens mais impactantes. A estratégia de ambas teria superado apenas enviar fotografias. Reclamava-se muito em revistas ilustradas que os fotógrafos enviavam produtos de pouca relevância informativa, visual, composições repetidas, até mesmo baixa qualidade estética. Com as agências, passaram a enviar sequências fotográficas de potenciais histórias, além de enviar repórteres junto dos fotógrafos para produzir uma reportagem mais consistente (HARDT, 1989; 1996).

Devido a toda a dimensão e complexidade que tomou essa parte da imprensa alemã, muito se questiona sobre suas ações para barrar Hitler de alcançar o poder. Se por um lado uma militância da esquerda radical criticava a falta de crítica política e das forças econômicas que dominaram a Alemanha, por outro lado o senso liberal das revistas ilustradas – principalmente as de Berlim e Munique - produzia uma retórica de imparcialidade que apenas teria funcionado para sustentar a expansão e apelo econômico das revistas. As casas editoriais como de Ullstein não teriam comprometimento social e sequer algum engajamento político; elas teriam evitado os confrontos com forças sociais majoritárias e antidemocráticas. Conseqüentemente, como revistas de consumo massivo e altamente influentes na cultura visual, ajudaram a rejeitar uma realidade política de ameaça reproduzindo *Kultur* (generalidades alemãs

associadas à tradição) e progressos tecnológicos, ao invés de proporem ser uma extensão da cobertura de notícias sobre os processos sociais que naquele momento atingiam a Alemanha.

De tal maneira, nos diz Hanno Hardt (19898, p. 20, tradução nossa²⁵¹), “o Fotojornalismo em Weimar é um exemplo da ideologia na prática, e a produção de revistas ilustradas como BIZ e MIP refletiram a hegemonia de ideias conservadoras”. Durante desse período, os editores aperfeiçoaram o modo como fascinavam os leitores, com capas cada vez mais elaboradas e séries mais impactantes, além das publicidades que mantinham a sensação de estabilidade através das imagens fotográficas, apesar do desastre econômico e social.

Todas essas experiências teriam servido com muito conhecimento e seus próprios produtores, editores e fotógrafos, para o amadurecimento da modernização em diversas outras revistas ilustradas europa afora, com o resultado da emigração desses profissionais. No entanto nos parece significativo, sobretudo, o aperfeiçoamento da série fotográfica como maneira de se relatar a realidade. Estudo sobre as suas dinâmicas e agenciamentos informativos que pensamos ser importante de ser realizado em uma oportunidade futura.

²⁵¹ Photojournalism in Weimar Germany is an example of ideology in practice, and the production of picture magazines like BIZ and MIP reflected the hegemony of conservative ideas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As origens do fotojornalismo moderno na República de Weimar pode ser compreendido através de uma série de processos sociais, artísticos e políticos que não se estabelecem imediatamente como uma série causal, mas se relacionariam entre si como um complexo desenvolvimento da cultura visual ocidental. E esta, por sua vez, como o desdobramento de sucessivas modernidades que se fizeram delimitar como período histórico, como experiência e projeto, na medida em que seu amadurecimento permitiu alcançar uma consciência própria.

Assim, a modernização da fotografia de imprensa na Alemanha poderia ser vista como uma disposição da experiência avançada da modernidade estética, cujos princípios através de uma cultura visual em formação lidavam de maneira mais adequada à imediatividade, fragmentação temporal, e alienação da relação capital-trabalho. Promovida no início do século XX, teria sido capitalizada pelas condições pós-guerra com a conscientização de novas tecnologias e um potencial estético explorado, acima de tudo nas artes. Essa modernização pareceu ter em vista dar respostas a demandas sobre fatos em uma sociedade de massas formada no contexto do capitalismo industrial recém-formado naquele país.

Levando-se em conta as expressões fotográficas que contribuíram desde os usos experimentais da câmera até as concepções realistas, refletimos se uma estética da transparência daria um entendimento útil sobre os debates a respeito da fotografia. Pensando assim, haveria uma relação muito mais dialética entre a *Neues Sehen* (Nova Visão) e a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) que uma oposição estrita. Quando pensamos suas produções estéticas, pareceu-nos transparente não apenas a estética que

pressupunha uma relação imediata com a realidade de maneira objetiva, mas também como estética da transparência aquela que buscava em sua criticidade apresentar uma realidade “invisível” na sociedade industrial que teria alienado as condições sociais por qual funcionavam. Isto é, seus pressupostos sobre a realidade eram equivocados, porém o modo como apresentavam seus produtos fotográficos almejavam uma mesma tarefa: dar à percepção elementos sob os quais se poderia compreender a realidade; não lançar a uma metafísica uma possível incompreensibilidade da realidade. A *Neue Sachlichkeit*, em particular, glorificava o objeto, para quem a realidade daria conta da superfície aparente. O segundo, a *Neues Sehen*, seriam aplicações de ideias “construtivistas” adicionando em processo de montagem algo criado à superfície aparente para mostrar uma camada não visível – a dimensão social, por exemplo – promovendo não pensar o mundo como apenas relação entre coisas. Se entendermos ambos como produções estéticas transparentes, parece-nos que apenas os alcances de suas respostas seriam diferentes.

Nesse contexto de disputas sobre um discurso hegemônico a respeito da realidade, dos usos da fotografia, ambos influenciaram fotógrafos e um público que cresceu acostumando-se a ver o mundo “fotograficamente”. Ambos *Neues Sehen* e *Neue Sachlichkeit* teriam promovido elementos para o amadurecimento da fotografia de imprensa, apesar de ainda ter sido necessário o desenvolvimento de outras relações para que se tornasse propriamente moderna.

A revista ilustrada popular na Alemanha poderia ser entendida como um dos meios estruturantes e estruturados por uma sociedade de classe média predominante que, alicerçada por ideais liberais, teria promovido novas práticas de comunicação em proveito de lidar com a realidade de uma democracia recém-formada, bem como do desafio de interpretações do jornalismo entre disputas políticas e intenções comerciais. Assim, quando seus editores se deram conta de uma cultura visual emergente, influenciada pela agitação dos grandes centros urbanos, pelo cinema, pelos fotolivros etc., tomaram decisões estéticas sob a influência de intenções comerciais. Para dar conta dessa nova dimensão da chamada “vida moderna” e maximizar seus lucros, as casas editoriais passaram a se utilizar de elementos estéticos mais fascinantes em

suas capas de revistas de modo a chamar a atenção em detrimento de outras revistas e assim aumentar suas vendas.

O estudo, sobretudo da revista *Berliner Illustrirte Zeitung*, nos levou à conclusão de que o amadurecimento do fotojornalismo apenas foi possível pela coincidência de relações. Dentre elas, fotógrafos dispostos a produzir muitas imagens de variadas formas estéticas sob uma diversidade de condições, aliados à liberdade do poder editorial e sua experimentação, além da formação de agências fotográficas que passaram a ordenar o trabalho fotográfico juntamente ao relato escrito.

Apesar disso, seu potencial só pode ser levado em consideração quando a criação das séries fotográficas denotaram uma ampliação do poder de informação das imagens fotográficas. Celebrando desse modo o alcance de seu poder visual e qualidade estética, de muitos fotógrafos além daqueles apresentados em nossa pesquisa como Lazlo Moholy-Nagy, Albert Renger-Patzsch, Erich Salomon e Felix H. Man. E, sobretudo, a autoria editorial de Kurt Korff e Stefan Lorant que promoveram uma visão de sociedade em boa parte formada por suas linhas editoriais, refletindo, portanto, suas visões de mundo, bem como dos donos das casas editoriais.

Finalmente, acreditamos que as fotografias de imprensa atendiam uma demanda do público leitor alemão por fatos. Essa situação pode ter reforçado uma certa ideologia profissional de objetividade, disseminada entre os editores que costumeiramente tratavam a imagem fotográfica como representações objetivas de pessoas e acontecimentos. Ao que nossas observações indicam, em acordo com Hanno Hardt (1984), a modernidade fotojornalística teria oferecido uma participação maior no mundo aos seus leitores, como diz Hardt, na “conquista do mundo como imagem”. Todavia, também acabaram vitimados pela crença de que as imagens fotográficas eram o próprio mundo, onde o ver o mundo teria se tornado mais plausível que conhecê-lo. Levados a seguir uma pretensa imparcialidade editorial das revistas mais consumidas na Alemanha sob o desígnio de “apolíticas”, quando na verdade seguiam a ideologia de uma elite liberal em decadência tentando conservar seu patrimônio ao invés de

expor as forças antidemocráticas que estavam assolando a Alemanha da República de Weimar.

Apêndice

A “construção” da Alemanha na era das modernizações

“Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.”²⁵²

Virgílio

Muito se escreveu sobre a República de Weimar. Em geral, as narrativas tradicionais descrevem o período da breve república alemã como um interlúdio problemático entre duas eras de suma importância e sinistras, o *Keiserreich* Guilhermino e o Terceiro *Reich* nazista. O primeiro como o momento da unificação alemã e o segundo como o de sua destruição (KAES, 2008). Weimar costuma ser vista como um experimento relutante de Democracia cuja falha teria trazido consequências não apenas para a Alemanha, mas para o mundo. Muito de seu desenvolvimento e inovações culturais podem ser vistos com base no exílio forçado do período nazista, além de seu legado político poder ser compreendido muitas vezes em chave negativa (KAES, 2008).

Um laboratório para a modernidade do princípio do século XX, poderíamos pensar, “o período de Weimar foi uma panóplia de modelos político, econômico, social e cultural, alguns dos quais misturados imperceptivelmente na ideologia nazista enquanto que outros sobreviveram no exílio depois de 1933” (KAES, 2006, p. xviii, tradução nossa²⁵³). A Weimar de Albert Einstein, Georg Grosz, Thomas Mann, Erwin Panofsky, Bertolt Brech, Wassily Kandinsky, Thea von Harbou poderia nos seduzir a idealiza-la, afirma Peter Gay, “como singular, uma cultura sem tensões e sem dividendos, uma verdadeira era dourada.” (GAY, 1974, p. xii). No entanto, ao mesmo tempo que Weimar parece ter sido caracterizada pela exuberância de criatividade e

²⁵² Se não posso dobrar o Céu, então moverei o Inferno. Virgílio, Livro VII, linha 312. Trata-se de uma das frases latinas mais usadas por Otto von Bismarck e sublinhamos como metáfora de mover todas as forças necessárias para conquistar seus objetivos.

²⁵³ “The Weimar period offered a panoply of political, economic, social, and cultural models, some of which blended imperceptibly into Nazi ideology while others survived in exile after 1933.”

experimentação, também em boa medida teria precisado lidar com a ansiedade, medo e sensação de morte causada pelo período conturbado que a antecederia.

Para compreendermos o que significou a Ideia de Weimar, a “república que buscou realidade”, como se refere Peter Gay (1974), propomos uma breve retomada histórica. Esperamos contextualizar o quadro de formação nacional que teria por consequência um rearranjo da esfera pública burguesa, abrindo espaço para a imprensa e o público de massa, dispondo “novas possibilidades de manipulação, aproveitadas de imediato por Bismarck” (HABERMAS, 1997, p. 82). Desse modo, queremos apresentar como a Alemanha de Bismarck e Schliëfen, baseada na submissão à autoridade, preocupada obsessivamente com a forma, teria dado lugar, nas palavras de Peter Gay, à “Alemanha da poesia lírica, filosofia Humanista e cosmopolitismo pacífico” (GAY, 1974, KINDLE Location 188).

O Estado alemão só é unificado após as chamadas Guerras de Unificação, concluída em 1871, sob a liderança de Otto von Bismarck, conhecido como “chanceler de ferro”. Alguns pesquisadores associam-no a concepções de nacionalismo, fanatismo cego, *Moderne Vaterländerei*²⁵⁴, o que outros historiadores discordam, preferindo optar por denomina-lo como um homem da “razão de estado” (*Staatsräson*), inclusive afirmando que o Reich Alemão que durou até 1918 teria sido uma instituição plenamente capaz de impedir o surgimento do totalitarismo (PFLANZE, 1971). Mesmo entre historiadores alemães contemporâneos, que estão mais próximos desse debate, encontram-se posições diametralmente opostas, tendo por um lado posições triunfalistas e de outro condenações severas (FEUCHTWANGER, 2001).

Para executar a unificação, a capacidade de trânsito do chanceler era tamanha que ia da monarquia absoluta até instituições parlamentares que existiram na Prússia após tentativa falha de unificação disputada por nacionalistas e revolucionários em 1848. Bismarck ingressara no partido

²⁵⁴ Pátria moderna, em tradução livre.

conservador prussiano *Juncker*²⁵⁵ já em 1847, sendo enviado da Prússia na Dieta da Confederação Alemã em Frankfurt em 1851. Este período parece ter apresentado algumas das condições que o levam a tornar-se mestre da diplomacia ao conhecer de assuntos externos na relação com a Europa central e assuntos intermediários que envolviam forças sociais, econômicas e ideológicas (FEUCHTWANGER, 2001). Desde então, Bismarck teria como preocupação a relação entre Prússia e Áustria, países mais importantes da confederação, acreditando que a Prússia poderia prosperar apenas com a saída da Áustria da Confederação.

O papel central de Bismarck na construção do Segundo Reich foi uma operação complexa²⁵⁶, um fenômeno político, a partir da Prússia e seu exército, com a ameaça de uma guerra civil em 1866, a guerra Austro-prussiana, e a guerra Franco-Prussiana em 1870. A exclusão da Áustria e derrota da França deu condições, sob a centralização de poder autocrático de Bismarck, a constituir uma monarquia parlamentar com os aliados do Reino da Prússia²⁵⁷ em 18 de janeiro de 1871 no Salão dos espelhos de Versalhes²⁵⁸. A constituição desta monarquia, afirma Feuchtwanger (2002), poderia ser comparada em sua dimensão histórica àquela da Revolução Francesa.

Após a unificação, aquilo que seria uma Grande Prússia veio a se tornar algo mais. O equilíbrio entre a Prússia e o novo Reich parece ter constituído uma atmosfera triunfante. Afirma Feuchtwanger (2002, p.58), “Um espírito de arrogância nacionalista foi desencadeado e cresceu como poder da nova Alemanha”. Apesar dos prussianos terem um terço da população e território, o espírito do nacionalismo alemão se desenvolveu a partir da alegação de supostos inimigos internos²⁵⁹ encontrando seu espaço na legitimação do novo Estado. Já desde o final do século XIX, afirma

²⁵⁵ Formado sobretudo pela elite latifundiária.

²⁵⁶ Em muitos momentos de pura aposta na fortuna. Dizia Bismarck que era melhor fazer uma revolução que sofrê-la. Assim, foi tornando-se cada vez mais autoconfiante e crente em sua própria superioridade (FEUCHTWANGER, 2002).

²⁵⁷ O núcleo da Confederação da Alemanha do Norte.

²⁵⁸ O novo Reich teria sido uma revolução constituída de cima para baixo e com o convencimento de intitular Guilherme I imperador alemão ao invés de imperador da Alemanha a seu contragosto (FEUCHTWANGER, 2002)

²⁵⁹ Católicos, judeus (FEUCHTWANGER, 2001)

Feuchtwanger (2002) que essa condição belicista seria perigosa, como percebia pelo historiador Jakob Burkhardt.

Apesar disso, o Reich experimentou uma fase liberal que durou de 1870 até 1879. Foi durante esse período que teria ocorrido o desenvolvimento da industrialização, constituiu-se o primeiro *Reichstag*, e o sufrágio universal. Este último, associado à nova relação capital-trabalho, teria contribuído com uma crescente politização devido ao surgimento de uma sociedade de massas e consolidação de novos partidos que fugiam à regra da fluidez parlamentar até então²⁶⁰. Cabendo notar que além do partido fortalecido em torno da minoria católica, combatida por Bismarck através do ideal da *Kulturkampf* (medidas anticlericais conhecidas como luta pela cultura), o recém-criado Partido Social-Democrata²⁶¹ (SPD - *Sozialdemokratische Partei*) passou a ocupar espaço, ainda pequeno, mas que foi de suma importância ao final da Grande Guerra. Em sua fala inaugural no primeiro *Reichstag*, August Bebel do SPD lançou atenção à Comuna de Paris como o portento do futuro. Por fim, o declínio do liberalismo no *Reich* costuma ser creditado a uma depressão iniciada em 1873 e que pôs fim à euforia²⁶² causada por sua formação.

Com a percepção de destruição econômica agravou-se a crise e os efeitos da depressão, elevando as tensões sociais e repercussões políticas. Por um lado, industriais formaram associações que buscavam no estado medidas protetoras, e por outro lado associações de trabalhadores começaram a surgir e se afastar dos movimentos liberais. As reformas sociais empreendidas não se mostram suficiente diante das ideias socialistas revolucionárias em plena efervescência, não só na Alemanha, mas em toda a Europa. O período acaba sendo marcado por restrições de ideais socialistas

²⁶⁰ Para maiores detalhes da formação partidária ver: FEUCHTWANGER, E. 3-Imperial Germany – the liberal phase 1870-1879. In: **Imperial Germany, 1850-1918**. New York: Routledge. 2001.

²⁶¹ Fundado por August Bebel e Karl Liebknecht em 1869 a partir de uma linha democrática-liberal anti-prussiana do Partido do Povo Saxão de 1864.

²⁶² Esse período também ficou conhecido como *Günderzeit* (Era da fundação), quando o crescimento real teria levado à sensação de oportunidade ilimitada, mas que por outro lado pode ter sido responsável pelo salto inflacionário associado que colapsou a economia. Mas é no período de 1870 a 1873 que a malha ferroviária se expandiu, chegando a crescer 27 por cento, aumentando o tráfego de mercadorias em 70 por cento, produção de carvão em 38 por cento, o ferro subindo a mais de 60 por cento. Além disso a Alemanha ainda recebia indenização da guerra com a França, valor que muitos julgam ser o real responsável pelo crescimento econômico (FEUCHTWANGER, 2001).

por Bismarck até 1890, tendo inclusive ocorrido uma certa censura à publicação impressa do SPD por uma Lei de imprensa (FEUCHTWANGER, 2001).

Até 1890 Bismarck não consegue mais promover uma maioria confiável no Reichstag, além do acaso levar a uma transição no trono de três gerações em apenas um ano. Em 9 de março de 1888 Guilherme I morre aos 91 anos, sendo sucedido por Frederico III que governa apenas quatorze semanas falecendo de câncer, por final sendo sucedido por Guilherme II, ao 29 anos, em 15 de junho. Para Bismarck, esses acontecimentos se tornam um problema, inicialmente por tentar tirar vantagem do declínio do liberalismo e depois por se ver obrigado a convencer o jovem entronado de que seus serviços eram indispensáveis. Não tendo mais como angariar espaço próximo a Guilherme II, Bismarck demite-se em 18 de março de 1890.

O período que seguiu ficou conhecido como Era Guilhermina e durou até 1918, após o fim da Grande Guerra e com o acordo de renúncia do Kaiser. Uma forte reação contra o triunfalismo do *Grundzeit* fez com que uma arte estatal fosse criada de modo a regimentar e diminuir essa reação. Isto levou Guilherme II travar uma guerra contra o modernismo e a arte de vanguarda, decretando que a arte deveria celebrar as glórias do Reich (FEUCHTWANGER, 2001). Peças de teatro como *Die Weber* (Os tecelões) de Hans Schwab-Felisch e Gerhart Hauptmann foram proibidas. O importante grupo de tendência impressionista, o Secessão de Berlim²⁶³, forma-se em contraposição à recusa de exibição de uma obra de Walter Leistikow em 1898 pela Associação de Artistas de Berlim. Edgar Feuchtwanger (2001) afirma que Guilherme II era representante do caráter de sua época combinando admiração pela modernidade, mas com os preconceitos muitas vezes reacionários.

Na fotografia o período dá margem ao surgimento da fotografia pictorialista após a invenção do processo de goma bicromatada em 1894 por A.

²⁶³ Formado principalmente por Max Liebermann, Max Slevogt, Lovis Corinth, Käthe Kollwitz, Max Beckmann, Lyonel Feininger e Georg Kolbe. À época as exposições eram gerenciadas pela Associação de Artistas de Berlim, um órgão de controle dirigido pelo estado Guilhermino. Ver: BILSKI, E. Berlin Metropolis: Jews and the New Culture, 1890-1918. Berkley: University of California Press. 2000.

Rouillé-Ladevèze. Na Alemanha ela terá como referência justamente a “pintura oficial de Salão, de tradição neoclássica, em plena decomposição, de absoluto respeito às suas convenções em desuso e à antiga hierarquia dos gêneros” (ROUILLÉ, 2009, p. 253). Para os pictorialistas o presente era invisível, no diz André Rouillé (2009), seja pelo processo de democratização na política ou do surgimento das vanguardas nas artes. Mas apesar de Rouillé não identifica-los com os impressionistas, Helmut Gernsheim identifica desde Robert Demachy²⁶⁴ a Heinrich Kühn esta influência²⁶⁵, como nota: “Assim o impressionismo que começou na pintura como um grande movimento, foi diminuído na fotografia a um esteticismo vazio” (GERNSHEIM, 1991, p. 126). Além disso, houve uma aproximação interessada entre impressionistas²⁶⁶ e fotógrafos, o primeiro para ter novos temas e o segundo pelo reconhecimento social. As Secessões impressionistas de Munique e Viena abriram espaço para exposição de pictorialistas na primeira exibição de Fotografia Artística em Berlim na Real Academia de Arte em 1899 (GERNSHEIM, 1991). Como programa, André Rouillé (2009) também identifica características antimodernas e antirrealistas nos pictorialistas, sobretudo por abolir o assunto em vista da interpretação, cortando a ligação entre imagens e coisas, colocando a fotografia num “firmamento desmaterializado do ideal artístico das belas-artes”. Esse formato híbrido de fotografia e pintura continuou existente até o final dos anos 1920, sobretudo na publicidade, mas já decadente, pois não refletia a realidade de

²⁶⁴ Uma fotografia naturalista e hibridismo entre pintura e fotografia era disposto por Robert Demachy da seguinte maneira: “Os procedimentos utilizados pelos pintores, gravuristas, litógrafos e desenhistas são muito melhores. [...] O mais próximo a estas qualidades encontramos nos papeis Artigue e nas gomas bicromatadas, já que em ambos procedimentos utiliza-se pigmentos da mesma natureza dos água-forte e aquarelas. Naturalmente esta é toda sua semelhança, já que a técnica da pintura, da gravura e da fotografia não tem nenhum ponto em comum. Contudo, algumas qualidades dos pigmentos e algum método próprio dos ditos procedimentos podem adicionar-se as características da fotografia, ainda sendo estas totalmente diferentes. Obtemos assim um *processo híbrido*, tal como denominam os fotógrafos antigos ao encontrar no tom violeta púrpuro e no belo verniz de suas amadas obras. [...] Temos que ser conscientes de que ao elegermos a fotografia pictorialista (e) [...] termos deslizado no templo da arte pela porta traseira [...] esqueçamos com franqueza nossos erros primitivos e aprendamos” (DEMACHY, 1899 *apud* FONTCUBERTA, 2004, p. 87-88, tradução nossa). Publicado como DEMARCHY, Robert. On the straight Print. **Camera Notes**, nº 2, 1899.

²⁶⁵ Para Gernsheim o movimento era dividido em três grupos: 1) uma minoria purista que fotografava assuntos cotidianos com interpretação sensitiva, mas sem alterar negativo ou positivo; 2) alguns influenciados por características impressionistas feitas com meios ópticos; 3) uma maioria que fazia uso de manipulações de negativos

²⁶⁶ Estes tinham câmaras escuras anexas aos ateliês (GERNSHEIM, 1991).

uma sociedade europeia em transição que questionava a possibilidade de beleza após a Grande Guerra.

Em 1914 o Império alemão “militar” preocupava-se em resolver um conflito bélico de duas frentes da maneira mais rápida possível com um plano arquitetado nos anos 1890 por Alfred von Schlieffen, o Plano Schlieffen. Este momento, temporariamente, transcende os conflitos internos na Alemanha; Guilherme II proclama em agosto a *Burgfrieden*²⁶⁷ dispondo-se a não ver mais partidos, mas alemães; o SPD vota pelos créditos de guerra em 4 de agosto de 1914 em suporte à guerra (FEUCHTWANGER, 1995). De tal maneira, deu aos nacionalistas alemães de classe média, o reconhecimento de um momento de unidade e entusiasmo, a *Volksgemeinschaft*²⁶⁸ teria se tornado realidade. Contudo, gerou insatisfação e desencanto àqueles que acreditavam na solidariedade de classe do proletariado, pois diante das fronteiras os ideais socialistas não seriam mais que ilusão. A execução do plano Schlieffen falha e a nova característica da guerra não baseada mais na movimentação de tropas, mas na resistência por trincheiras, coloca não apenas a Alemanha, mas o mundo, dentro do conflito mais mortal conhecido até então. No território alemão, o maior afetado, quase dois milhões de mortos, cerca de quatro milhões de soldados mutilados, abalados psicologicamente, em situação de rua ou desempregados em nível jamais visto (KAES, 2008; FEUCHTWANGER, 1995, 2001). A Alemanha além de perder territórios foi obrigada a assinar um armistício em 11 de Novembro de 1918. O bloco Aliado vitorioso permaneceu existente até 28 de Junho do ano seguinte quando foi assinado o Tratado de Versalhes que colocou a Alemanha em posição de humilhação²⁶⁹ e alto endividamento pois os custos de compensação da guerra foi-lhe cobrado por anos (KAES, 2008). Politicamente novas tendências que foram fundamentais na construção da futura República de Weimar surgiram diante de insatisfações com o SPD: o USPD²⁷⁰, os *Obleute*²⁷¹ e os Spartakistas²⁷² (FEUCHTWANGER, 1995).

²⁶⁷ Paz do castelo.

²⁶⁸ Comunidade do povo alemão.

²⁶⁹ Esse será o mote de boa parte das organizações nacionalistas ao longo dos anos 1920, isto é, recuperar o orgulho de uma grande potência.

²⁷⁰ Partido Social-Democrata Independente da Alemanha (Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands). Lutou politicamente por meio de uma oposição passiva.

A convergência de fatores políticos, econômicos e sociais, negativos ao final da Grande Guerra, transformaram-se em condições fundamentais para revoltas. Por um lado, muitos ex-combatentes foram sustentados pelos conservadores *Junkers* e a alta burguesia alemã, dando vazão a novas tendências nacionalistas e grupos paramilitares de direita, como os *Freikorps* que mais tarde apoiaram os nacional-socialistas. Por outro lado, com a eclosão da revolução socialista na Rússia em 1917, as tendências radicais de esquerda advindas da socialdemocracia começaram a executar seus planos de ocupação de fábricas e greves gerais.

Em 1918 a sociedade alemã cada vez mais politizada e as forças armadas enfraquecidas sem poder ajudar seus aliados, fizeram com que o reinado de Guilherme II entrasse em colapso. Internamente, ficou entendido que a chancelaria do governo imperial não tinha mais credibilidade e que a alternativa para a manutenção do estado seria um novo governo partindo dos signatários da resolução de paz de 1917²⁷³ num comitê interpartidário. O príncipe Max de Bade assumiu o governo, mas foi incapaz de assegurar que um tratado de paz fosse criado e respeitado por Ludendorff, comandante do exército alemão, que preferia uma “paz vitoriosa” ao invés da rendição. Isso levou à ordem do último ato, em outubro de 1918: uma saída pelo mar para uma derrota honrosa (FEUCHTWANGER, 1995)

Ao saberem por boatos de que haveria essa última cartada, os marinheiros, que não tinham tradição de politização, rebelaram-se em motim. Em 4 de novembro, o porto de Kiel tinha uma bandeira vermelha hasteada e estava nas mãos dos marinheiros rebelados e dos *Obleute*. Em Hamburgo uma greve geral tomou a cidade. Munique teve seu governo tomado pelo USPD. Em Berlim, já no dia 9 de novembro, os Spartakistas e Obleutes conclamaram os trabalhadores a saírem das fábricas nos subúrbios e irem ao centro da cidade.

²⁷¹ Aproximadamente delegados que faziam a mediação entre trabalhadores e os sindicatos. Alinhou sindicatos e céticos de uma possível socialdemocracia que atendessem aos proletários.

²⁷² Grupo radical socialista existente dentro do USPD até que este decidiu participar do governo surgido da fundação da República de Weimar. O grupo será, mais tarde, responsável pela fundação do KPD (Kommunistische Partei Deutschlands – Partido Comunista Alemão). Buscou uma revolução aberta e democrática através de conselhos operários (soviets).

²⁷³ Para maiores informações, FEUCHTWANGER, E. The Revolution. In: From Weimar to Hitler, Germany, 1918-33. Houndmills: Macmillan Press, 1995.

Durante o percurso foram libertando prisioneiros políticos e hasteando bandeiras vermelhas, além de tomarem quartéis. Um dos líderes dos Spartakistas, Karl Liebknecht, recém-saído da prisão, foi conclamado primeiro presidente da República Socialista. O SPD, sob a liderança de Friedrich Ebert, com temor de que aconteceria uma revolução proletária, exigiu que Guilherme II abdicasse, e assim o fez fugindo para a Holanda “com apenas um maço de cigarros” (FEUCHTWANGER, 1995, p. 13). Porém a informação chegou tarde e o SPD com outros membros do USPD transferiu a chancelaria a Ebert formando uma República Alemã socializante²⁷⁴.

Foi organizado uma coalização entre o SPD e o USPD que fez com que os Spartakistas rompessem com os independentes e fundassem em dezembro de 1918 o KPD (Partido Comunista Alemão). Durante a fundação, o KPD boicotou²⁷⁵ sua participação na Assembleia constituinte de 6 janeiro de 1919 do que viria a ser a República de Weimar.

²⁷⁴ Este evento acontecido na escalada de manifestações e revoltas, fez com que outro partidário do SPD, Philip Schneiderman anunciasse a nova República aos gritos pela janela do Reichstag, tendo em vista que Liebknecht estava ao mesmo tempo criando outra República com os Spartakistas em frente ao Berliner Stadtschloss, o palácio real (FEUCHTWANGER, 1995).

²⁷⁵ Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht não foram favoráveis ao boicote

ANEXOS

ANEXO A

FRANZ ROH

Esquema Pós-expressionista²⁷⁶

Publicado primeiramente como *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925), p. 119.

Expressionismo	Pós-Expressionismo
Objetos extáticos	Objetos sóbrios
Muitos temas religiosos	Poucos temas religiosos
O objeto reprimido	O objeto explanatório
Rítmico	Representativo
Provocativo	Cativante
Excessivo	Mais estrito, puritista
Dinâmico	Estático
Ruidoso	Quieto
Sucinto	Continuado
Obvio	Obvio e enigmático
Imagem de curta distância	Imagem de curta e longa distância
Movimento para frente	Também fluindo para trás
Tamanho grande	Tamanho grande e acolunado
Monumental	Miniatura
Morno	Frio para indiferente
Coloração espessa	Camada fina de cor
Rugoso	Suave, deslocado
Como pedra bruta	Como metal polido
Processo de produção preservado	Processo de produção apagado
Deixa traços	Pura objetificação

²⁷⁶ Tradução nossa de Franz Roh. In: (The Weimar Republic Sourcebook, 2008, p. 493)

Deformação expressiva dos objetos	Limpeza harmônica dos objetos
Rico em diagonais	Retangular ao quadro
Frequentemente acutângulo	Paralelo
Trabalhando contra as bordas da imagem	Fixo dentro das bordas da imagem
Primitivo	Civilizado

SCHEMA²⁷⁷

Expressionismus	Nachexpressionismus
Ekstatische Gegenstände	Nüchterne Gegenstände
Viel religiöse Vorwürfe	Sehr wenig religiöse Vorwürfe
Objekt unterdrückend	Objekt verdeutlichend
Rhythmisierend	Darstellend
Erregend	Vertiefend
Ausschweifend	Eher streng, puristisch
Dynamisch	Statisch
Laut	Still
Summarisch	Durchführend
Vordergründig (Nahbild)	Vorder- und Hintergründig (Nahbild + Fernbild)
Nach vorn treibend	Auch zurückfliehend
Großformig	Großformig + vielspältig
Monumental	Miniaturartig
Warm	Kühl, bis kalt
Dicke Farbsubstanz	Dünne Farbschicht
Aufrauhend	Glättend, vertrieben
Wie unbehauenes Gestein	Wie blank gemachtes Metall
Arbeitsprozeß (Faktur) spüren lassend	Arbeitsprozeß austilgend (reine Objektivation)
Expressive Deformierung der Objekte	Harmonische Reinigung der

²⁷⁷ Texto original (PLUMB, 2006, p. 44)

Diagonalreich (in Schrägen), spitzwinklig Gegen die Bildränder arbeitend Urtümlich	oft	Gegenstände Eher rechtwinklig, dem Rahmen parallel In ihnen festsitzend Kultiviert
---	-----	---

ANEXO B

Carta circular de 18 de Maio de 1923, por Gustav Friedrich Hartlaub:

“Eu gostaria de, no outono, organizar uma exposição de médio porte de pinturas e artes gráficas, a que poderia ser dada a designação “*Die neue Sachlichkeit*”. Estou interessado em reunir trabalhos representativos daqueles artistas que nos últimos dez anos não foram impressionisticamente descontraídos, nem expressionisticamente abstratos, que não se devotaram exclusivamente nem às impressões dos sentidos externos, nem à pura construção interna. Gostaria de expor aqueles que permaneceram resolutamente fiéis à realidade palpável positiva, ou que se tornaram fiéis a ela mais uma vez. Você entenderá facilmente o que digo. Ambos a “direita” (os Neo-Classicistas, se alguém se ocupar em descrevê-los), como exemplificado por certas coisas de Picasso, Kay H. Nebel, etc., e a esquerda “verista”, cujos Beckmann, Grosz, Dix, Drexel, Scholz, etc., podem ser atribuídos, inserem-se no escopo de minhas intenções.” (Hartlaub *apud* SCHMALENBACH, 1940, p. 161, tradução nossa²⁷⁸)

²⁷⁸ I wish in the autumn to arrange a medium-sized exhibition of paintings and prints, which could be given the designation "Die neue Sachlichkeit." I am interested in bringing together representative works of those artists who in the last ten years have been neither impressionistically relaxed nor expression- istically abstract, who have devoted themselves exclusively neither to external sense impressions, nor to pure inner construction. I wish to exhibit those artists who have remained unswervingly faithful to positive palpable reality, or who have become faithful to it once more. You will understand readily enough what I mean. Both the "right wing" (the Neo-Classicists, if one cares so to describe them), as exemplified by certain things of Picasso, Kay H. Nebel, etc., and the "veristic" left wing, to which Beckmann, Grosz, Dix, Drexel, Scholz, etc., can be as- signed, fall within the scope of my intentions.

Em alemão: "Ich mochte im Herbst eine mittelgrosse Ausstellung von Gemilden und Graphik veranstalten, der man etwa den Titel geben kinnte 'Die neue Sachlichkeit.' Es liegt mir daran, repriientative Werke derjenigen Kiinstler zu vereinigen, die in den letzten lo Jahren weder impressionistisch aufgelfst noch expressionistisch abstrakt, weder rein sinnenhaft iusserlich, noch rein konstruktiv innerlich gewesen sind. Diejenigen Kiinst- ler m6chte ich zeigen, die der positiven greifbaren Wirklichkeit mit einem bekennerischen Zuge treu geblieben oder wider treu geworden sind. Sie verstehen schon, wie ich es meine. In Be- tracht kommen sowohl der 'rechte' Fliigel (Neu-Klassizisten, wenn man so sagen will), wie etwa gewisse Sachen von Picasso, Kay H. Nebel, etc., als auch der linke 'veristische' Fliigel, dem em Beckmann, Grosz, Dix, Drexel, Scholz, etc. zugezihlt werden können."

Uma segunda circular datada de 11 de Julho de 1923 propõe aos artistas que a receberam uma contribuição com a exposição que se esperava acontecer em Setembro daquele ano.

Bibliografia

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALLOA, E.; GUINDANI, S. La transparence - Esthétique et politique. **Appareil**, v. 7, 2011. Disponível em: <<http://appareil.revues.org/1187>>. Acesso em: set. 2015.

AMAR, J.-P. **El fotoperiodismo**. Buenos Aires: La Marca, 2000.

BACON, F. **Novum Organum**. New York: P. F. Collier and Son, 1901.

_____. **O Progresso do Conhecimento**. São Paulo: UNESP, 2007.

BAUDELAIRE, C. **Curiosités esthétiques**. Paris: M. Lévy frères, 1868. Disponível em: <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/ baudelaire_curiosites-esthetiques>. Acesso em: 15 set. 2016.

_____. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Imaginário, 1998.

_____. Le public moderne et la photographie. **Études photographiques**, Paris, n. 6, Mai 1999. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/185>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

BEAUMONT, M. **Adventures in realism**. Oxford: Blackwell, 2007.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Documentos de Cultura Documentos de Barbárie (escritos escolhidos)**. São Paulo: Edusp, 1986.

_____. **Obras escolhidas II. Rua de Mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, Arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BERLINER ILLUSTRIRTE ZEITUNG. Berlim: Ulstein verlag, v. 34-41, 1925-1933.

BILSKI, E. **Berlin Metropolis: Jews and the New Culture, 1890-1918**. Berkley: University of California Press, 2000.

BOURDIEU, P. **Un arte medio - ensayo sobre los usos sociales de la fotografía**. Barcelona: GG, 2003.

BRITAIN, D. **Creative Camera: Thirty Years of Writing**. Manchester: Manchester University Press, 1999.

BURGER, P. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

BURGIN, V. **Thinking Photography**. London: Macmillan Press Ltd, 1982.

BURKE, P. **Eyewitnessing - The uses of images as historical evidence**. London: Reaktion Books, 2001.

CROCKETT, D. **German Post-Expressionism: The art of the great disorder 1918 1924**. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 1999. 223 p.

CURTIUS, E. **European Literature and the Latin Middle Ages**. Princeton: Princeton University Press, 2013.

DIDEROT; D'ALEMBERT. **Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. Paris: Peller, 1778. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351>>. Acesso em: 05 dez. 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

EGGEBRECHT, H. H. **Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert**. Stuttgart: Steiner, 1995.

ENTLER, R. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **FACOM**, Sao Paulo, v. 1ºSemestre, n. 17, p. 4-14, 2007.

FELZ, J. C. **Narrar a guerra: produção de sentido no fotojornalismo**. 2013. Doutorado - IACS, UFF, Niterói, 2013.

FEUCHTWANGER, E. **Imperial Germany, 1850–1918**. New York: Routledge, 2001.

_____. **From Weimar to Hitler, Germany, 1918-33**. Houndmills: Macmillan Press, _____. **Bismarck**. New York: Routledge, 2002.

FONTCUBERTA, J. **Estética Fotográfica**. Barcelona: GG, 2004.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I - A Vontade de Saber**. São Palo: Graal, 2010.

FREUND, G. **La fotografia como documento social**. Barcelona: GG, 2006.

GAGNEBIN, J. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GATTI, L. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, p. 159-178, Junho 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2009000100008>>. Acesso em: 03 Fevereiro 2017.

GAY, P. **Weimar Culture**. London: Penguin, 1974.

GERNSHEIM, H. **Creative Photography, Aesthetic trends 1839-1960**. Toronto: Dover, 1991.

GERVAIS, T. **L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843-1914**. 2007. Doutorado - école des hautes études en sciences sociales, Paris, 2007.

GETTY Images. Disponível em: <<http://www.gettyimages.com>>. Acesso em: set. 2015.

GILSON, E. **A Filosofia na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

GRIFFIN, M. The Great War Photographs: Constructing Myths of. In: BRENNEN, B.; HARDT, H. **Picturing the Past: Media, History, and Photography**. Champaign: University of Illinois Press, 1999. p. 122-157.

GUYER, F. E. C'est nous qui sommes les anciens. **Modern Language Notes**, Baltimore, v. 36, n. 5, p. 257-264, May 1921. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2915061>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

HABERMAS, J. Heinrich Heine e o papel do intelectual na Alemanha. **Cadernos de Filosofia Alemã**, São Paulo, v. 3, p. 79-105, 1997.

HAKE, S. **Topographies of Class - Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.

HALL, S. **Formations of modernity**. Cambridge: Polity Press, 1992.

HALLETT, M. **Stefan Lorant: Godfather of Photojournalism**. Oxford: Scarecrow, 2006.

HANSEN, M. B. **Cinema and Experience - Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno**. London: University of California Press, 2012.

HARDT, H. Pictures for the Masses: Photography and the Rise of Popular Magazines in Weimar Germany. **Journal of Communication Inquiry**, Iowa, v.

13, n. 1, p. 7-29, 1989. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/019685998901300101?journalCode=jcia>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

_____, H. Sites of reality: Constructing press photography in Weimar Germany, 1928–33. **The Communication Review**, Londres, v. 1, n. 3, p. 373-402, 1996. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10714429609388270>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

HISTORICAL SOCIETY OF PENNSYLVANIA. Letter from Sir Isaac Newton to Robert Hooke. **digital library**, 2017. Disponível em: <http://digitallibrary.hsp.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/9285>. Acesso em: 16 jan. 2017.

HOLMES, T. **Mapping the Magazine: Comparative studies in magazine journalism**. New York: Routledge, 2009.

HOSCHSHULE Fulda - University of applied sciences. Disponível em: <<http://fuldig.hs-fulda.de/viewer/toc/PPN229390226/0/>>. Acesso em: set. 2015.

HOUAISS, A. Grande Dicionário Houaiss. **Houaiss**, 2012. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

ILLUSTRIRTEEN MAGAZINE DER KLASSISCHEN MODERNE. Disponível em: <<http://magazine.illustrierte-presse.de>> Acesso em: abr. 2016.

JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.

_____. Modernity and Literary Tradition. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 31, n. 2, p. 329-364, Winter 2005. Acesso em: 5 nov. 2016.

KAES, A. **The Weimar Republic Sourcebook**. New York: Routledge, 2008.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler - uma história psicológica do cinema alemão**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: JZE, 1988. 407 p.

_____. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRAUSS, R. **O fotográfico**. Barcelona: GG, 2012.

KREINIK, J. **The canvas and the camera in Weimar Germany: A New Objectivity in painting and photography of the 1920s**. 2008. Doutorado - Art History, New York University, New York, 2008.

LAGES, S. K. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2007.

LE GOFF, J. **As raízes medievais da Europa**. Petropolis: Vozes, 2007.

LOPES, D. The Aesthetics of Photographic Transparency. **Mind, New Series**, v. 112, n. 447, p. 433-448, Julho 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3489189>>.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Romanticism against the tide of Modernity**. Durham: Duke University Press, 2001.

LUGON, O. **La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)**. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997.

_____. **Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945**. Paris: Macula, 2011.

MACGARRY, DANIEL DOYLE. **The Metalogicon of John Salisbury: A Twelfth-century Defense of the Verbal and Logical Arts of the Trivium**. Berkeley: University of California Press, 1955.

MAGILOW, D. **The Space Between The Pictures: Photography, Literature, And The Late-Weimar Photo-Essay**. 2003. Doutorado - Germanic Languages and Literature, Princeton University, [S.I.], 2003.

_____. **The photography of crisis - the photo essays of Weimar Germany**. Philadelphia: Penn Press, 2012.

_____. April Fools' in Weimar: Photography and Crisis in the *Illustrierten Monatshefte*, v. 109, n. 2, Summer 2017. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/662709>>.

MEDEIROS, C. L. D. **A crítica literária de Friedrich Schlegel**. 2015. 241 f. Tese de Doutorado - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MICHALSKI, S. **Neue Sachlichkeit: Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933**. Köln: Taschen, 2003.

MOHOLY-NAGY, L. **Malerei Fotografie Film**. München: Albert Langen Verlag, v. BAUHAUSBÜCHER 8, 1927.

_____. **Painting Photography Film**. Cambridge: MIT Press, 1973.

MOLDERINGS, H. Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses. **Kritische Berichte**, Marburg, v. 5, n. 2/3, p. 67-88, 1977.

_____. Urbanism and technological utopianism: thought on the photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhaus. In: **Germany - the new photography 1927-1933**. Londres: Arts Council of Great Britain, p. 87-94, 1978.

_____. Amerikanismus und Neue Sachlichkeit in der deutschen Fotografie der zwanziger Jahre. **Germanica**, n. 9, p. 229-243, 1991.

- MOLIÈRE. **Le Malade Imaginaire**. Paris: Librairie des bibliophiles, 1896.
- MOTHERWELL, R. **The Dada Painters and Poets: An Anthology**. Boston: g.k.hall, 1981.
- MÜNCHNER ILLUSTRIERTE PRESSE. Munique: Knorr & Hirth-Verlag, 1929-1933.
- NARANJO, J. **Fotografía, antropología y colonialismo**. Barcelona: GG, 2006.
- NEWHALL, B. **Historia de la fotografía**. 2ª. ed. Barcelona: GG, 2002. 343 p.
- PARIS,. **Raising press photography to visual communication in american schools of journalism, with attention to the universities of missouri and texas, 1880's – 1990's**. 2007. 325 f. Tese de Doutorado - Faculty of the Graduate School, University of Texas at Austin, Austin, 2007.
- PERRAULT, C. **Parallèle des anciens et des modernes - En ce qui regarde l'éloquence**. Paris: Académie Française, v. II, 1690. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1082170>>. Acesso em: 05 dez. 2016.
- PFLANZE, O. **Bismarck and the Development of Germany: The Period of Unification, 1815-1871**. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- PHOTOJOURNALISM and the Picture Press in Germany. **Metropolitan Museum of Art. Heilbrunn timeline of history**. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/phpp/hd_phpp.htm>. Acesso em: set. 2015.
- PLUMB, S. **Neue Sachlichkeit 1918-33 Unity and Diversity of an Art Movement**. New York: Rodopi B. V., 2006.
- RENGER-PATZSCH, A. Heretical thoughts on artistic photography. **History of Photography**, v. 3, n. 21, p. 179-181. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/03087298.1997.10443825>>. Acesso em: 8 Abril 2016.
- RIGAULT, H. **Histoire de la querelle des anciens et des modernes**. Paris: Librairie de L. Achette et G, 1856. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220728r>>. Acesso em: 05 dez. 2016.
- ROSENTHAL, L. **Du Romantisme au Realisme - Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 a 1848**. Paris: Renuard, 1914. Disponível em: <<https://archive.org/stream/smrdsuromantism00rose>>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- ROUILLÉ, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

ROUILLÉ, ANDRÉ; LEMAGNY, JEAN-CLAUDE (COORD.). **Historia de la fotografía**. Barcelona: Ediciones Martinez Roca, 1988. 286 p.

SCHMALENBACH, F. The Term Neue Sachlichkeit. **The Art Bulletin**, New York, v. 22, n. 3, p. 161-165, Sept. 1940. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3046704>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

SCHUDSON, M. **Descobrimos a notícia**: uma história social dos jornais nos Estados Unidos. Petropolis: Vozes, 2010.

SEKULA, A. **Photography against the grain**. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.

SIMMS, M. Just photography: Albert Renger-Patzsch's Die Welt. **History of Photography**, v. 3, n. 21, p. 197-204, 1997. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/03087298.1997.10443829>>. Acesso em: 18 Março 2016.

SOUSA, J. P. **Fotoperiodismo - Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

STAROBINSKI, J. **Jean Jacques Rousseau - a transparência e o obstáculo - seguido de sete ensaios sobre Rousseau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TAGG, J. **The burden of representation - essays on photographs and histories**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

_____. **The Disciplinary Frame - Photographic Truths and the Capture of Meaning**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2008.

ULLSTEIN bild. Disponível em: <<https://www.ullsteinbild.de>>. Acesso em: set. 2015.

UHU . Berlim: Ullstein Verlag, 1925-1933.

WALTON, K. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. **Critical Inquiry**, v. 11, n. 2, p. 246-277, Dezembro 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343394> >.

WILLIAMS, R. **Keywords A Vocabulary of Culture and Society**. New York: Oxford University Press, 1985.

_____. **La política del modernismo - contra los nuevos conformistas**. Buenos Aires: Manantial, 1997.

WOOD, P. Realismos e Realidades. In: WOOD, P.; BATCHELOR, D.; FER, B. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo A arte entre-guerras**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.