

Estética da Transparência*

A origem do fotojornalismo moderno na República de Weimar

Douglas Romão**

Resumo

Este trabalho pretende investigar algumas das implicações estéticas ou até mesmo políticas de discursos sobre uma pretensa transparência fotográfica concernente às apropriações artísticas na origem do fotojornalismo moderno na República de Weimar no período de 1925 a 1933. Para isso, partiremos das exposições de Kurt Korff em “Illustrated Magazines”(1927), sobre mudanças de política editorial, e alguns textos de Walter Benjamin do período abarcado, no contexto da crítica ao movimento artístico conhecido como Nova Objetividade, por suas implicações na produção de reportagens. Propõe-se ao longo da investigação, um diálogo com a produção de três fotógrafos importantes no período supracitado: Albert Renger-Patzsch, Erich Salomon e Felix H. Man.

Palavras-chave: Fotojornalismo; Weimar; Transparência; Modernidade; Revista Ilustrada;

Abstract

This work aims to investigate some of the aesthetic and political implications of discourses about a supposed photographic transparency concerning artistic appropriations at the beginning of modern photojournalism in the Weimar Republic, from 1925 to 1933. In this sense, the paper refers to Kurt Korff’s explanations on editorial policy changes in “Illustrated Magazines” (1927), and to some of Walter Benjamin’s texts from that period in the context of the critique of the artistic movement known as New Objectivity, for its implications on news production. The investigation suggests a discussion with the production of three important photographers during the above-mentioned period: Albert Renger-Patzsch, Erich Salomon and Felix H. Man.

Keywords: Photojournalism; Weimar; Transparency; Modernity; Illustrated Magazine

* Trabalho apresentado no GT 1 - Arte, Estéticas e Tecnologias da Comunicação do 8º 8º CONECO/ XII Poscom PUC-Rio, outubro de 2015.

** Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF. Bacharel em Filosofia pela USP (2012).

A modernização das revistas ilustradas na Alemanha segundo Kurt Korff

Durante o século XIX a publicação de imagens subordinava-se a um papel ilustrativo. Muitas vezes utilizava-se como meio de fazer quebra de longos textos. Quando muito, na origem dos primeiros livros fotográficos como os de Anna Atkins *British Algae: Cyanotype impressions* (1843-53) e William Henry Fox Talbot *The pencil of nature* (1844), eram exemplares ilustrativos de um tema, mas ainda não portadores de uma narrativa. Em boa parte, eram fotogramas ou fotografias anexados ao próprio material final por dificuldades técnicas ou custo economicamente inexequível. Sua reprodução só pôde ser executada com automatismo e boa qualidade utilizando-se do “meio-tom”, técnica cujo processo só seria feito em 1880 no jornal *Daily Herald* de Nova York. Contudo, por ainda ser um processo de alto custo, seria necessário aguardar até 1904 para que o jornal *Daily Mirror* na Inglaterra e 1919 para que o jornal *Illustrated Daily News* de Nova York, ilustrassem suas páginas somente com fotografias ao custo de produção aceitável (FREUND, 2006). Na Alemanha, segundo Beaumont Newhall (2002), um dos primeiros jornais a reproduzir fotografias impressas utilizando a técnica do meio-tom foi o *Leipzig Illustrirte Zeitung* na edição de 15 de março de 1884. Tratava-se de duas fotografias de manobras de guerra alemã feitas por Ottomar Anschütz e impressas em meio-tom por George Meisenbach. Deste fato é interessante frisar a expectativa do editor:

Pela primeira vez vemos duas fotografias instantâneas impressas ao mesmo tempo como impressão tipográfica... A fotografia abriu novos caminhos. Seu lema é agora ‘velocidade’ de todas as formas, ambos na tomada e reprodução. As velhas técnicas estão ultrapassadas como hoje as carroças pela ferrovia. (NEWHALL, 2002: 252)

Apesar do avanço, as gravuras eram aceitas pelo público, mais por estilo que pela técnica. Porém, rapidamente o processo tornou-se característica central da modernidade: rapidez e eficiência de comunicação visual.

No início do século XX, segundo Kurt Korff, editor-chefe da revista ilustrada *Berliner Illustrirte Zeitung* (BIZ), ocorre uma mudança de comportamento do público leitor em benefício das revistas ilustradas. As revistas até então essencialmente publicavam textos que eram ilustrados por imagens e às vezes o contrário: um texto explicativo era escrito para uma dada imagem (KORFF, 1994). Como diz a socióloga e fotógrafa alemã Gisèle Freund, em seu livro “La fotografia como documento social” (1974) os primeiros repórteres fotográficos faziam imagens isoladas

somente para ilustrar uma história (FREUND, 2006). Segundo Freund, o fotojornalismo deveria esperar ainda alguns anos até que a própria imagem se convertesse em uma história que relatasse um acontecimento acompanhado de um texto limitado, com frequência, a algumas frases. Sua modernização pôde ser notada no avanço e uso recorrente dos foto-ensaios nos anos 1920, em fotolivros, jornais e periódicos. Apesar de sugestivo, faz-se mister ressaltar que a fotografia nunca foi limitada exclusivamente a ilustrar textos, o que ocorreu é que com a emergência de novas formas mais ambiciosas em replicar as funções e efeitos da língua escrita tradicional, um salto de como compreendemos a relação entre texto e imagem ocorreu na esfera cultural da República de Weimar (MAGILOW, 2012). Como a socióloga diz, “Quando surge um invento, costuma-se passar um tempo considerável antes que se compreendam todas suas implicações” (FREUND, 2006: 96). De modo que referendando essa afirmação, nota Korff:

Mas 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. (1994)

Para o editor de BIZ, essa mudança de atitude se instaura no contexto de desenvolvimento do cinema e da própria revista ilustrada, não por acidente. Como afirma, “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 encontrar uma forma de representação visual mais eficiente e objetiva (...)” (KORFF, 1994: 646). Korff percebe a necessidade de um novo público leitor que tem novos hábitos baseados em noções como organização, ordem serial de imagens em relações associativas ao material textual, que introduzem um novo modo de visualidade próprio ao contexto de Weimar, um modo de experienciar a vida “através do olho”.

Em meados dos anos 1920, havia na República de Weimar, disponíveis aos leitores, aproximadamente quatro mil publicações entre jornais, tabloides, semanários, diários e revistas (JAY, 1994). Essas publicações utilizavam a fotografia para dar conta da sensação de imediatismo e precisão em suas reportagens. Associada a essa prática é que surgem 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, 1925-1933, o público leitor já havia crescido acostumado a receber fortes impressões de eventos do mundo muito mais através de fotografias que relatos escritos, nos diz Korff (1994). O relato chegava mais rápido, porém já não dava conta dos acontecimentos em todas as suas dimensões, seria necessário produzir imagens e

mais que isso, produzir fotografias. Para o editor, “a fotografia transportava a impressão mais forte e mais duradoura”(KORFF, 1994: 646). Entre teóricos como Georg Simmel e Walter Benjamin, a modernidade consiste de uma série de experiências de choque, por isso o foto-ensaio que depende de cliques instantâneos e flashes, permite à modernidade iluminar-se a si por meio de uma forma construída a partir desses mesmos choques (MAGILOW, 2012).

Para dar conta dessa nova dimensão da comunicação visual, Kurt Korff contrata Kurt Szafranski como consultor artístico, posição que mais tarde será chamada de “direção artística”. Szafranski era um ilustrador e pintor alemão reconhecido, juntos representaram a liderança literária e artística que foi responsável pelo desenvolvimento da modernização da revista ilustrada na Alemanha, expressando a guinada iconográfica de onde as “notícias para ler” seriam “notícias para ver” (HOLMES, 2008). Como diz Korff,

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. (KORFF, 1994: 647)

No apoio editorial de BIZ deve-se notar o fotógrafo Endre Friedmann, que mais tarde seria conhecido como Robert Capa, um dos fundadores da agência Magnun, além de fotógrafos como Erich Salomon e Albert Renger-Patzsch.

O artístico, a Nova Objetividade e o jornalismo

De modo algum sem crítica, a fotografia passou, então, neste período, a ser utilizada não apenas para dar maior credibilidade aos relatos, mas passou a concorrer fortemente com a narrativa textual sob a forma visual. Como diz Daniel Magilow, “Fotógrafos poderiam organizar fotografias com maior ou menor graus de estrutura e usá-las para contar histórias, fazer argumentos, comunicar ideias, e persuadir ouvintes a ver, pensar e finalmente agir de novas maneiras” (MAGILOW, 2012: 5). Sobretudo pela esquerda alemã, que também produzia suas revistas ilustradas com grande inserção no operariado, a engajada *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ), desde o início, em 1924, organizada por John Heartfield e outros artistas de vanguarda, sua crítica era feita com propostas de fotomontagens e abordagens mais politizadas. Neste contexto, de multiplicidade de produção imagética, por um lado com objetivos econômicos já que BIZ era uma revista de alta circulação consumida pela classe média, por outro, AIZ voltada para o operariado, a consequência notável é

a expressão de Walter Benjamin (2008) em “Pequena história da fotografia” (1931), mas já reconhecida por Lazlo Moholy-Nagy em *Painting Photography Film* (1925), que os iletrados do futuro seriam aqueles que não soubessem fotografar, inclusive para se dar conta do processo de produção das imagens e seu uso, às vezes como arte, outras vezes como portadora imparcial da visão dos fatos. O período da República de Weimar é notável por sua história cultural utilizando-se das imagens fotográficas como forma de autorrepresentação, de modo que podemos perceber como a “objetividade” ostensiva de fotografias de fato esquivou e moldou a maneira pela qual o público via o mundo ao seu redor (MAGILOW, 2012).

Apesar disso, antes mesmo do período abordado nesta pesquisa, sempre existiram embates importantes entre a produção de imagens ditas objetivas e a arte, como as produções de Oscar Rejlander e os Pictorialistas ainda no século XIX, as vanguardas históricas do início do século XX, até mesmo avançando com as neovanguardas nos anos 1960 e 70. De tal maneira, apesar das consequências de utilização de uma imagem fotográfica como arte ou como portadora de uma visualidade objetiva de um determinado fato, sobretudo ainda no início do século XX, não houve grande dificuldade pelas instituições museológicas de se apropriarem de fotografias não como documentos históricos senão como produções artísticas legítimas. Mas essa relação proximal entre arte e documento, ao menos na fotografia de reportagem, foi problemática, pois por um lado, na arte, seria permitido “manipulações” por quem a produz e por outro, no fotojornalismo, deveria manter certa sobriedade e imparcialidade própria do que defendia a prática jornalística. Haja vista muitos fotógrafos ditos comerciais, sobretudo de inspiração da Nova Objetividade, como Albert Renger-Patzsch. e outros artistas, como os que praticavam fotomontagens, tal qual John Heartfield, também publicavam em revistas ilustradas.

No caso da Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), termo cunhado por G. F. Hartlaub, diretor da galeria de arte *Mannheim*, em 1923, a título de uma exposição de pinturas e artes gráficas objetivas pós-expressionista, esperava-se que a produção seria daqueles que “devotaram a si mesmos exclusivamente não para impressões de sentidos externas, nem para a construção interna pura.”, mas para aqueles que “permaneceram inabalavelmente leais à realidade positiva palpável, ou que se tornaram leais a ela novamente”(Hartlaub *apud* SHMALENBACH, 1940: 161). Como nota Maurício Lissovsky (1995), a expressão não nasce na fotografia, designando um movimento artístico, como queria Hartlaub, cujas principais características seriam “qualidade estrutural” das

obras, sua “precisão ótica” e “sobriedade”. No entanto, o apelido cola mesmo é num certo tipo de fotografia, cujo melhor exemplo é certamente a obra de Renger-Patzsch”(LISSOVSKY, 1995: 41).

Os fotógrafos, como Renger-Patzsch, que seguiam os preceitos da Nova Objetividade estavam de tal modo interessados em qualidades estruturais de objetos técnicos que foram responsáveis pela criação da fotografia publicitária. A *Sachfotographie*, como era conhecida, diz Herbert Molderings (*apud* LISSOVSKY, 1995: 41), “retirava seu valor publicitário do fato de que os objetos não são apresentados funcionalmente e contém a promessa de um significado misterioso para além de seu valor de uso”. De tal maneira, havia um interesse numa precisão ótica que, apesar de equívocos da visão, resolvia-se pela sujeição do olhar à pura objetividade do objeto (LISSOVSKY, 1995).

Nas palavras de Renger-Patzsch temos:

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. (*Apud* LISSOVSKY, 1995: 42)

A tentativa de abordar a fotografia como um instrumento para descobrir o objeto puro nos leva a uma retomada de que se a produção fotográfica na reportagem passou a concorrer fortemente com a narrativa textual sob a forma visual, com as apropriações da nova objetividade ela parece chegar a um limite, ao menos em intenção. Vejamos uma fotografia das mãos de uma mulher editada no fotolivro “O mundo é belo” de Albert Renger-Patzsch, publicado parcialmente em uma edição de BIZ. Sobre ela, o historiador da arte Carl George Heise, discípulo de Aby Warburg, escreve:

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. (HEISE *apud* FONTCUBERTA, 2004: 144)

Essa maneira de produzir fotografia teria criado, segundo Herbert Molderings (*apud* LISSOVSKY), a “verdadeira natureza-morta do século vinte: expressão pictórica do fetichismo da

mercadoria.”. Como consequência, há o que se chamou transfiguração estética (*Verklärung*) por Bertolt Brecht e Walter Benjamin. Para este no texto “O autor como produtor” (1934) o ímpeto excepcional da fotografia deve-se à sua técnica de publicação, no caso menciona-se a imprensa ilustrada (BENJAMIN, 2008). Benjamin compara a força revolucionária do dadaísmo na capacidade de submeter a arte à prova de sua autenticidade, já que suas naturezas-mortas eram feitas com elementos do cotidiano associados a elementos pictóricos que, quando mostradas ao público faziam a moldura explodir o tempo: “o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura” (BENJAMIN, 2008: 128). Porém, com a modernização a fotografia tornou-se cada vez mais matizada e já não poderia mais fotografar “cortiços ou montes de lixo” sem transfigurá-lo, restaria apenas dizer “o mundo é belo”. Ora, para o filósofo, interpretar o fotolivro de Renger-Patzsch de tal maneira seria obter a representação do apogeu da Nova Objetividade. Isto é, a obtenção de uma prática que conseguiu transformar a miséria em objeto de fruição, pois capta o mundo segundo a moda mais aperfeiçoada alimentando as massas com conteúdos antes indisponíveis, abastecendo o aparelho produtivo sem modificá-lo.

Da mesma maneira ocorre com a produção de reportagens, que segundo Benjamin, são afilhadas da Nova Objetividade, em “Politização da inteligência” (1930). Diz o autor, mesmo que houvessem materiais de aparência revolucionária, nos 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: 128), e que uma parcela substancial da chamada literatura de esquerda não exerceu outra função que não fosse extrair novos efeitos de entretenimento do público, 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: 119), fazendo dele não mais um intelectual do estado de prontidão. Por isso, questiona-se a quem serviu a técnica da reportagem, pois modificar o aparelho produtivo trata-se de 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: 129), não sem que ao mesmo tempo os escritores comecem a fotografar. Isto é, alcançar um progresso técnico como progresso político, romper as barreiras das competências que a classe burguesa

considera fundamental. O jornalista fotógrafo, autor e produtor, fotojornalista, sente-se solidário com o proletariado, mas não apenas, sente-se também solidário com outros produtores.

Ou seja, para Walter Benjamin, nem sempre será 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, deve-se então intervir com um elemento que favoreça a literalização de todas as relações da vida: a legenda.

A noção de transparência

A legenda, questiona-se Benjamin, não seria a parte mais essencial da fotografia? Quer dizer, se a fotografia está mais a serviço do valor de venda que do conhecimento, a informação passa a fazer concorrência com a narrativa. Como diz André Rouillé “a informação justapõe as notícias sem correlação, sem unidade entre elas, contrariamente à narrativa (...). A grande imprensa edifica-se (...) às custas da eliminação do narrador, cuja ideias [e] experiências (...) conferiam densidade e consistência” (2009: 104). O impresso precisa ser vendido sob a forma de um caleidoscópio, por isso é necessário reconstituir a realidade a partir desses fragmentos instantâneos, de modo que dirá o dramaturgo alemão Bertolt Brecht:

Menos do que 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 estas 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. (BENJAMIN, 2008: 106)

Porém, se é necessário construir algo, para que percebamos aquilo que não mais se manifesta, como as relações humanas reificadas, então no momento em que escreve Walter Benjamin, pode haver a crença de algum nível de transparência. Segundo a qual, uma reportagem ou uma fotografia, apesar de serem as mediações do repórter sobre os fatos, não interfeririam ao ponto de enganar o espectador, a julgar pela dita imparcialidade e credibilidade jornalística.

Decorre que, historicamente, as imagens veiculadas nos diversos meios de comunicação exerceram grande poder sobre muitas instâncias da vida cotidiana moderna, da formação da opinião pública para assuntos políticos até saúde e lazer. Na fotografia de imprensa, desde sua primeira utilização no século XIX, é a credibilidade que atua como característica fundamental do

desenvolvimento de seu poder. Este desenvolvimento cristaliza-se na modernidade da fotografia de imprensa, no período de 1925-1933, com seu estatuto fundado na convergência histórica de ao menos três pontos: técnico (economia), ético (político) e estético (formal).

Queremos dizer que essa convergência entre técnica, ética e estética se dá de maneira notável durante a República de Weimar. A Alemanha já tinha desenvolvido lentes mais precisas, câmeras mais compactas, negativos mais sensíveis à ausência parcial de luz; na política a democracia com posições heterogêneas, apesar de frágil, permite a preocupação em buscar soluções para o cotidiano da vida moderna e o bem-estar social; e a pluralidade artística abre caminho para o desenvolvimento de experimentações estéticas importantes colocando a Alemanha no centro da modernidade.

Como elemento comum e fundamental aos três pontos pensamos que está a característica de transparência. A transparência não como privilégio da fotografia. Notando-se sua origem latina, trans- 'através de' + parēre 'aparecer', isto é, aparecer através. Significa permitir o acesso de um objeto através de um meio que não apenas não o oculte, mas o torne evidente.

A transparência podendo ser a virtude (qualidade, predicado, característica) de um meio que organiza representações da realidade para além do aparente, por exemplo, um meio a partir do qual a 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: 73)

De tal maneira, essa chamada 'fotografia-documento', de suma importância para a origem do fotojornalismo e sua modernização, baseia-se na concepção de que seria possível diminuir a distância entre o mundo material e a percepção deste mundo através de um meio. À percepção do que atravessa o meio nada da realidade objetiva seria oculto.

Por conseguinte, a transparência na fotografia surge através de seu próprio meio, isto é, do dispositivo fotográfico. Como dispositivo entendemos o conjunto de meios planejadamente dispostos com vista a um fim, em termos mínimos o dispositivo tecnológico, ou seja, a câmera fotográfica e o suporte onde a imagem será gravada. O dispositivo como meio figura entre os

objetos e a percepção da imagem destes objetos no suporte. Assim, o dispositivo é transparente se não oculta à percepção da imagem no suporte um equivalente à percepção do mundo dos objetos. Por isso mesmo Rosalind Krauss apresenta 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: 133)

De certo modo referendando as pretensões da produção fotográfica da Nova Objetividade. Assim, se fosse possível, uma transparência pura seria a possibilidade de perceber a imagem de um objeto no suporte como se fosse análogo ao objeto. Contudo, é possível que o dispositivo transforme a percepção e a percepção transforme o dispositivo. Isto é, o dispositivo pode 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. Por exemplo, no primeiro caso a fotografia através de um telescópio ou microscópio agregam à percepção humana o mundo do distante e o mundo do muito pequeno, um aumento de velocidade no obturador permite perceber os movimentos de uma nova forma, no segundo caso uma câmera fotográfica precisa ter seus elementos óticos dispostos de tal maneira que a imagem produzida não seja uma distorção e sim um equivalente à visão humana “normal”. 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: 94)

Em uma lógica de transparência, enquanto produtor de documento, o dispositivo fotográfico seria capaz de cristalizar instantes, de modo que com a virtude da transparência haveria uma maneira cândida de imortalizar o presente. Como diz Jean Starobinski acerca da atenção dada por Rousseau à vitrificação,

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: 261)

De maneira análoga à vitrificação, se o dispositivo fotográfico é capaz de cristalizar o presente, então ele serve ao jornalismo como mais um elemento da produção da notícia, pois com a imagem fotográfica será possível ver de maneira contígua e presente algum fato distante num tempo passado. A imagem fotográfica devido à sua transparência dará mais credibilidade ao texto jornalístico, seja como ilustração ou portadora da informação.

Produzindo fotografias de uma maneira cândida é como ficou conhecido Erich Salomon. Neste contexto considera-se que o fotógrafo é um dos precursores da modernidade fotojornalística ao conseguir publicar uma série fotográfica do julgamento Krantz, que ficou famoso na época por se tratar de uma relação de amor entre adolescentes que fizeram um “clube do suicídio”, na BIZ em 9 de fevereiro de 1928. Levando-se em consideração que na Alemanha de então era proibido tirar fotos em tribunais, o fotógrafo personificou a agilidade e o senso de oportunidade utilizando-se de sua liberdade de acesso, pois era advogado e frequentava os círculos da elite weimariana, o que fazia dele alguém que não causava incômodo, sobretudo por utilizar um tipo de câmera “compacta” da marca Ermanox. Assim, fotografar a qualquer custo todas as situações do mundo dos negócios e poderosos até os *fait divers* tornou-se uma demanda a suprir na sociedade industrial. 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 tornará visível a imaginação dos mundos distantes, narrando através de séries fotográficas, tornando-se fotojornalista. Não por acaso algumas revistas ilustradas passam a preencher páginas com seus fotógrafos mais importantes, que ao final dos anos 1920 viviam um momento dourado de visibilidade (MAGILOW, 2012).

Contudo, 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 Guttman funda a agência fotográfica *Dephot*, com fotógrafos independentes em 1928, que seria a precursora da importante agência Magnum. Nela entra em 1929 Felix H. Man que teve fotografias selecionadas por BIZ, mas é com a série fotográfica “Um dia na vida de Mussolini” que se torna reconhecido mundialmente. Publicada por *Münchener Illustrierte Presse* (MIP) em 1931, à época dirigida por Stefan Lorant, o fotógrafo foi escolhido diretamente por Mussolini, pois este tendo trabalhado como jornalista no jornal *Avanti* reconhecia o poder da mídia na vida política

moderna. Sua escolha deveu-se ao fato de circular pelos altos círculos de poder da Europa e ter inúmeras fotografias consideradas cândidas reconhecidas nas revistas mais importantes da Alemanha. A série fotográfica foi composta de sete fotografias que objetivava narrar um dia de trabalho do *Duce*, mas como 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, exigia de todas produções a mínima interferência (FREUND, 2006), correspondendo no fotojornalismo moderno o que ainda se almejava no jornalismo escrito, apesar deste já estar cada vez mais distante das idealizações de objetividade, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial quando se viu algum controle sobre as informações pelos Estados, na forma da relações públicas e suas publicações sem rigor de tratamento (SCHUDSON, 2010).

Conclusão

A transparência do dispositivo, então, pode ser legitimada conforme as práticas sociais historicamente constituídas a autorizam. Isto é, se são as práticas sociais através de suas instituições que fundamentam a percepção do mundo, de maneira objetiva, então são essas mesmas práticas que devem legitimar a autenticidade da transparência de um dispositivo. No caso da fotografia documental, e de maneira análoga a fotografia jornalística, a sua legitimação já vinha ocorrendo do ponto de vista técnico desde sua invenção em meados do século XIX, na ciência, na jurisprudência e na medicina.

Assim, se há produção fotojornalística sob uma estética da transparência, esta deve seguir parâmetros que colocam um regime de visibilidade próprio da modernidade e suas demandas. De modo que uma das implicações estéticas seria a normalização de uma estética pela indústria que produz os equipamentos fotográficos, pela lógica racionalista voltada para fins, que pretende seguir uma geometria “mais verdadeira” e equivaler ao que se vê e experimenta a olho nu. Em outras palavras uma estética realista, mas que reproduz práticas sociais constituídas historicamente como se fossem a própria verdade, num instantâneo, num ato de tornar o verossímil hipostasiado, já sem história e naturalizado. Mas um realismo fundado na lógica da reificação passaria à opacidade, mostrando a realidade como mundo de coisas, encobrindo as relações humanas que se se organizam

no mundo além das coisas. Por isso a importância da legenda, ou a interrupção das associações livres, para Walter Benjamin, pois “qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa” (BENJAMIN, 2004: 107).

Por isso, também, julgamos importante o estudo sobre as noções de transparência e suas implicações, como um dos ideais do Iluminismo pouco desafiado. Muitas vezes o efeito de uma estética da transparência é operado por um dispositivo fotojornalístico, isto é, dentre suas instituições e conjuntos de saberes legitimadores,

um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas, etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos”; em segundo lugar, “o dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder”; e finalmente, o dispositivo “resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (AGAMBEN, 2009; FOUCAULT, 2010)

De tal forma atuando como processo de subjetivação de uma racionalidade técnica e disciplina de enquadramento, na medida da objetividade jornalística. Deste modo esperamos haver apresentado duas posições, como de Kurt Korff e Walter Benjamin, dentre os outros autores citados, com a intenção de apresentar as expectativas que se tinha de uma modernização que se aproximava, numa origem muito menos pontuada por um evento isolado, mas por uma série de transformações complexas ocorridas historicamente que nem mesmo pretendemos dar conta de sua totalidade. Modernização que como consequência possibilitou as diversas disputas sobre os termos Modernidade e Modernismos, repercutindo para além de 1933, com o fim da República de Weimar, na formação de tantas outras revistas ilustradas importantes. Como exemplo, Life no EUA, que não por acaso, foi fundada por Henry Luce em 1936 sob o auxílio tanto de Kurt Korff como de Stefan Lorant, e recebendo muitos fotógrafos emigrados da Alemanha pela perseguição orquestrada pelo partido nacional-socialista dos trabalhadores alemães que ascendia ao poder. Essas apropriações de novas maneiras de se produzir fotografia também chegaram ao Brasil, repercutindo sobretudo na modernização da revista O Cruzeiro e adiante nas novas maneiras que passamos a observar a mundo e a nós mesmos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

- BENJAMIN, W. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie* (escritos escolhidos). São Paulo: Edusp, 1986.
- _____. *Obras escolhidas I*. Brasiliense, 2008
- FONTCUBERTA, J. *Estética Fotográfica*. Barcelona: GG, 2004
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I - A Vontade de Saber*. São Paulo: Graal, 2010.
- FREUND, G. *La fotografia como documento social*. Barcelona: GG, 2006.
- KORFF, K. "Illustrated magazines (1927)". In: *The Weimar Republic sourcebook*. Org. Martin Jay. Berkley: University of California Press, 1994. p.646-647.
- KRAUSS, R. *O fotográfico*. Barcelona: GG, 2012.
- LISSOVSKY, M. *A fotografia e a pequena historia de Walter Benjamin*. 1995. 127p. Dissertação - ECO-UFRJ. Rio de Janeiro. 1995
- HOLMES, T. *Mapping the Magazine: Comparative studies in magazine journalism*. New York: Routledge, 2008.
- JAY, M. *The Weimar Republic sourcebook*. Org: Martin Jay. Berkley: University of California Press, 1994
- MAGILOW, D. *The photography of crisis – the photo essays of Weimar Germany*. Philadelphia: Penn Press, 2012.
- MOHOLY-NAGY, L. *Painting Photography Film*. 1925. Cambridge: MIT Press, 1973.
- NEWHALL, B. *Historia de la fotografía*. 2ª. ed. Barcelona: GG, 2002.
- ROUILLÉ, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- 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, Michael. *Descobrimo a notícia*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.