

INSTITUTO DE FILOSOFIA E TEOLOGIA DE GOIÁS
BACHARELADO EM FILOSOFIA

DANIEL STASCZAK

**ARTE FOTOGRÁFICA: UMA APRECIÇÃO A PARTIR DA
REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA EM WALTER BENJAMIN**

Goiânia
2020

DANIEL STASCZAK

**ARTE FOTOGRÁFICA: UMA APRECIÇÃO A PARTIR DA
REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA EM WALTER BENJAMIN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Filosofia.

Orientadora: Dra. Eliana Borges Fleury Curado

Goiânia
2020

FOLHA DE APROVAÇÃO

AGRADECIMENTOS

Agracio a Deus pelo dom da vida, dedico a Ele toda a labuta desse trabalho. Agradeço todo o amparo que tive: dos meus pais, Dirceu e Miriam, da minha irmã, Daiane, da minha orientadora, Eliana e todos os meus amigos que estiveram comigo nessa empreitada. Agradeço também à Congregação do Santíssimo Redentor e o Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás, por ser o sustentáculo na minha formação acadêmica e humana. Por tudo isso agradeço ao Divino Pai Eterno e à Santíssima Virgem Maria a vitória alcançada.

“As citações, no meu trabalho, são como ladroes à beira da estrada, que irrompem armados e arrebataam o consciente do ocioso viajante”.

Walter Benjamin

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo investigar a arte fotografia em Walter Benjamin, filósofo, ensaísta, tradutor e também crítico literário alemão do século XX. Para isso, utilizar-se-á como ponto basilar e eixo reflexivo as obras “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. O trabalho almeja identificar a análise que o teórico apresenta sobre a relação entre o advento da fotografia e o impacto provocado sobre uma determinada concepção específica de arte. Uma vez que a arte sempre foi um fenômeno da humanidade, esta vem sofrendo com suas evoluções e mudanças ao longo dos anos. Isso significa que novas técnicas foram surgindo e com esses avanços algumas discussões também. Uma das grandes técnicas que nasceu na esfera das artes foi a reprodutibilidade técnica e a partir desta um grande dilema se estabelece quando se aponta que a técnica de reproduzir as obras de arte através da fotografia causa um abalo na obra de arte. Isto posto, novos debates acerca do que seria arte ou mera reprodução também surgem, juntamente com novos modelos de arte e também novos artistas.

Palavras-chave: Fotografia; Arte; Walter Benjamin; Reprodutibilidade Técnica.

ABSTRACT

This course completion work aims to investigate photographic art in Walter Benjamin, a philosopher, essayist, translator and also a critical of the German literature of the XX Century. In order to do so we will use as basis and reflexive reference Benjamin's works "A short history of photography" and "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". This work aims to identify the analysis that our thinker does on the relation between the advent of the photography and its effects on an specific conception of art. Since art has always been a phenomenon of humanity, it has been subjected to Evolution and transformations on human history as time passes. It means that many new techniques have been created and they have aroused some new debates. One of the greatest techniques that have been born in the field of art was the mechanical reproduction. This new technique brings us a dilemma when we consider that the mechanical reproduction of the work of art through photograph is able to cause a shake in this work of art. So, new debates on what would be and what wouldn't be art, that's to say, what would be a simple reproduction will come along with the new paradigms of art and, of course, new artists.

Keywords: Photography; Art; Walter Benjamin; Mechanical Reproduction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 A OBRA DE ARTE.....	11
1.1 O PAPEL DA FILOSOFIA DA ARTE.....	12
1.1.1 A admiração estética das obras de arte.....	14
1.1.2 A sociedade e as obras de arte.....	15
1.2 PRINCÍPIOS DE UMA NOVA ARTE.....	16
1.2.1 Uma arte como <i>práxis</i> criadora.....	18
2 A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA.....	22
2.1 UMA REORIENTAÇÃO NA ARTE.....	23
2.1.1 A noção de aura na obra de arte.....	24
2.1.2 Os impactos provocados na arte em consequência da reprodução.....	26
2.2 UMA NOVA SITUAÇÃO ARTÍSTICA NA CULTURA DE MASSAS.....	28
2.2.1 Uma arte para as massas.....	31
3 A ARTE FOTOGRÁFICA.....	35
3.1 UMA TÉCNICA INTRUSIVA E REVOLUCIONÁRIA.....	38
3.1.1 Uma arte multiseriada.....	42
3.2 A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA.....	44
3.2.2 O Imperceptível aos olhos.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	52

INTRODUÇÃO

Ao longo desse trabalho, serão abordadas discussões sobre a arte fotográfica e seus desdobramentos, como a arte vem evoluindo ao passar dos séculos e como vem sendo seu aceite pela sociedade. A questão que envolve essa discussão ocorre devido aos procedimentos técnicos que se difundiram na cultura capitalista, com destaque a fotografia.

A principal teoria abordada ao longo desse estudo será a do filósofo e crítico literário alemão Walter Benjamin, focando em duas de suas obras: “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” e “Pequena História da Fotografia”. Os dois ensaios do filósofo alemão encontram-se em: Obras Escolhidas, volume I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Em suma, não são de fato textos grandes, possuem em sua edição brasileira da Editora Brasiliense um total de cinquenta e uma páginas.

Primeiramente é válido salientar que Walter Benedix Schönflies Benjamin nasceu em Berlim na data de 15 de julho de 1892 e seu óbito (suicídio) foi constatado no dia 29 de setembro de 1940 em Port Bou, divisa da Espanha com a França. Filho de comerciantes de origem judaica, Benjamin foge do recrutamento militar no período nazista, refugiando-se primeiramente na Suíça, onde desenvolveu a tese “O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão” que em 1912 lhe rendeu o título de doutor em filosofia. Nesse tempo em que passou fugindo do regime nazista escreveu também o ensaio “Sobre o conceito de História”, como também uma das versões de “A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”.

Sendo um grande expoente da filosofia contemporânea e fortemente influenciado pelo marxismo e o romantismo alemão, Benjamin dispôs-se a pensar e problematizar acerca da reprodutibilidade técnica da arte. Destarte, estudar a filosofia benjaminiana é, então, se deparar com ensaios que implicam muitas demonstrações filosóficas imagéticas, que favorece aos conceitos se expressarem em múltiplas passagens no transcorrer do pensamento do autor.

As reflexões de Benjamin certamente foram essenciais ao demonstrar que as técnicas de reprodução – e, especificamente a fotografia–, conduziram a mudanças profundas na compreensão da obra de arte. Com a fotografia manifestou-se uma técnica de reprodução transformadora, em que, pela primeira vez no

procedimento de reprodução de uma imagem, o traço de um artista é facultado do ônus magistral. Por meio da fotografia foi possível a reprodução da arte, que antes era única, original e autêntica, características infundidas à arte até o século XIX. Com efeito, o surgimento da técnica fotográfica supria a sede do ser humano de querer assenhorear-se da arte. A importância dada pelo filósofo ao tema pode ser demonstrada através do ensaio “Pequena História da Fotografia”, que pretendeu apresentar a potencialidade da fotografia e esmiuçar alguns detalhes de sua composição no universo da arte de maneira mais abrangente.

O primeiro capítulo traz ao leitor uma compreensão acerca da arte, foi feito um esforço para apresentar ao leitor de maneira compreensível e breve o que seria obra de arte, o seus desdobramentos na filosofia da arte, na estética e no meio social, bem como o surgimento de uma nova arte, a fotográfica.

Fez-se necessário evidenciar que desde a pré-história a arte faz parte da supremacia humana e assim se faz presente nas mais variadas culturas com uma vasta história, beleza e evolução. Com sua origem etimológica derivada do latim, o termo arte deriva de *ars*, *artis* e corresponde ao termo grego *tekhnē*, que carrega consigo o significado de todo e qualquer modo de aptidão para obter determinado fim, no sentido literal da palavra, arte significa produzir.

Para um melhor esclarecimento sobre a arte, durante o trabalho estudos do filósofo brasileiro Benedito Nunes estarão presentes. Nunes (1999) em sua obra “Introdução à Filosofia da Arte” explica que a filosofia da arte considera antes de tudo a própria arte e que seu papel é o de interpelar questões que se refere à arte. Destarte, na esfera das artes, a filosofia se faz presente e esta traz consigo apontamentos de grande valia para o entendimento do que é arte. Todavia, destaca-se que a arte envolve um fenômeno social, faz parte da cultura de diferentes povos, contém valores e processos históricos, possuindo, dessa forma, sua própria história.

Isto posto, Benjamin caracteriza a fotográfica como uma arte feita para as massas e este também acreditava que a fotografia era uma técnica aguardada, pois “homens que, trabalhando independentemente, visavam ao mesmo objetivo: fixar imagens” (BENJAMIN, 2012, p.97). Com essa nova técnica revolucionária chamada fotografia, a reprodutibilidade começou a se fazer presente no campo das artes e isso é o que será abordado no subsequente capítulo.

Avançando no trabalho, no segundo capítulo, o que Benjamin assinala é que “a obra de arte sempre foi reprodutível” (BENJAMIN, 2012, p. 180), aquilo que o

homem fazia poderia ser replicado por outra pessoa. Dessa forma, com o passar dos anos a arte vem sofrendo mudanças e evoluções e a partir dessas transformações surge a primeira técnica de reprodução: a xilogravura, logo em seguida a litografia e a fotografia. Com isso, a reprodutibilidade técnica assume uma função política de suma importância: tornar a arte acessível ao público.

A partir da ascensão da reprodutibilidade técnica, ao longo desse estudo veremos que Walter Benjamin introduz um conceito à era da reprodutibilidade técnica, assim entra em discussão o que é aura e qual o seu papel dentro da fotografia e das demais artes. Benjamin (2012) defende que toda obra possui sua aura e esta deve ser preservada. Para o filósofo, quanto mais uma obra fosse reproduzida mais distante ela ficaria de sua aura, perdendo, dessa forma, sua autenticidade e unicidade. É importante salientar que toda obra possui seu aqui e agora como traços de originalidade.

Para finalizar, no terceiro capítulo, com a invenção da fotografia em 1826, as idealizações artísticas foram fortalecidas por intermédio dos procedimentos de produção tecnicista. Destarte, Benjamin enfatiza que essas mudanças exigem um tempo para serem constatadas, assim, somos capazes de ver os cenários existentes apenas no presente, pois, a técnica moderna é proveniente da evolução da arte.

Nessa parte do trabalho serão apresentados relatos sobre como novas técnicas fotográficas foram introduzidas na sociedade e de que maneira elas foram evoluindo, como por exemplo: a fotomontagem, fotojornalismo e as rayografias. Para auxiliar a elaboração desse capítulo, as investigações do professor e historiador Mauricio Lisovsky estarão presentes. O que também será pontuado é que a fotografia como também outras expressões artísticas são dotadas de uma linguagem própria e esta se adapta conforme as mudanças que acontecem no ambiente artístico. Dessa forma, devemos sempre estar atentos ao que a arte tem a nos dizer, logo, esse presente trabalhos tem muita informação para contribuir a você leitor.

1 A OBRA DE ARTE

Uma obra de arte deve levar um homem a reagir, sentir sua força, começar a criar também, mesmo que só na imaginação. Ele tem de ser agarrado pelo pescoço e sacudido; é preciso torná-lo consciente do mundo em que vive, e, para isso, primeiro ele precisa ser arrancado deste mundo.
Pablo Picasso

Ao iniciar esta investigação acerca da fotografia em interposto com a arte, deparar-se-á com tempos pré-históricos, onde a arte já fazia parte do domínio humano, ocupando lugar de grande destaque em todas as culturas desde então. O ser humano já nesses primórdios delineava no mundo, com suas próprias mãos, objetos artísticos, com superior ou inferior aptidão.

Esse composto que envolve agudez, maestria e também beleza, denomina-se por arte. Sua origem etimológica, “*ars, artis*, palavra latina da qual a nossa derivou, corresponde ao grego *tékhne*, que significa todo e qualquer meio apto à obtenção de determinado fim, e que é o que se contém na ideia genérica de arte” (NUNES, 1999, p. 9). Como é realçado no que segue:

É *arte* no sentido lato: meio de fazer, de produzir. Nessa acepção, artísticos são todos aqueles processos que, mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa. Sob o aspecto dos atos que tais processos implicam, e que têm por fim um resultado a alcançar, *arte* é a própria disposição prévia que habilita o sujeito a agir de maneira pertinente, orientado pelo conhecimento antecipado daquilo que quer fazer ou produzir. Daí a conceituação de *arte* que Aristóteles fixou nos seguintes termos: *hábito de produzir de acordo com a reta razão*, isto é, de acordo com a ideia da coisa a fazer. Dentro desse significado, cabem tanto aquelas *artes* da medida e da contagem, que os antigos consideravam básicas, quanto as *manuais*, que possibilitam a fabricação de objetos destinados ao uso, e que saem das mãos dos artífices, e, por fim, as *artes imitativas*, como a Pintura, a Escultura, a Poesia e a Música (NUNES, 1999, p. 11 – grifos do autor).

Em síntese, entende-se que arte envolve técnica, como também a prática de criar, assim ela torna-se um produto do fazer humano, “a Arte, enquanto processo produtivo, formador, que pressupõe aquilo que originalmente chamamos *técnica*, e enquanto atividade prática, que encontra na criação de uma obra o seu termo final a *póiesis*. Foi como *póiesis* que Aristóteles estudou a Epopéia, a Tragédia e a Comédia, e abordou, em princípio, a Pintura e a Musica” (NUNES, 1999, p.11). Por conseguinte, para uma melhor compreensão sobre a arte, no decorrer desse

capítulo, abordar-se-á argumentos da filosofia da arte, como também da estética para dar uma maior abrangência no assunto desse trabalho.

1.1 O PAPEL DA FILOSOFIA DA ARTE

Na filosofia platônica, a arte era tratada como atividade humana ordenada, enquanto, na aristotélica, a arte é quem faz uma intermediação entre a experiência e a ciência. Todavia, o filósofo brasileiro, Benedito Nunes, defendeu em sua obra “Introdução à Filosofia da Arte” (1999) que a Filosofia da Arte considera antes de tudo a própria arte e que o papel desta é o de levantar questões congruentes sobre a arte.

O filósofo também escreve que a Filosofia da Arte “não dispensa pressupostos estéticos, uma vez que estabelece um diálogo com aquelas produções artísticas esteticamente válidas [...]” (NUNES, 1999, p. 9). Assim, mesmo que a Filosofia da arte considere acima de tudo a arte, não se pode ignorar o fato de que a estética¹ se faz presente no intuito de configurar a própria arte.

Embora o autor inicie o capítulo “Filosofia da Arte” dizendo que é preciso fazer uma distinção entre estética e filosofia da arte, logo em seguida nota-se que o autor explica que “o domínio do estético abrange o da arte” (NUNES, 1999, p. 9). Dessa forma, entende-se que a estética é um campo filosófico de reflexão sobre a arte, possuindo um campo muito mais abrangente na Arte, ou seja, ela possui um valor bastante significativo, haja vista que, é ela quem faz a distinção entre o que é boa arte e o que não é, como explica o escritor:

[...] a rigor, o domínio dos fenômenos estéticos não está circunscrito pela Arte, embora encontre nesta a sua manifestação mais adequada. Sob esse prisma, o domínio do estético abrange o da Arte, não só por ser muito mais dilatado, como também porque é nele que devemos ir buscar os critérios gerais que permitem distinguir, nas manifestações artísticas, as autênticas das inautênticas, as valiosas das desvaliosas, as esteticamente boas das esteticamente más (NUNES, 1999, p. 9).

¹ Conforme Abbagnano (1998, p. 367): “Esse termo designa-se a ciência (filosófica) da arte e do belo. O substantivo foi introduzido por Baumgarten, por volta de 1750, num livro (*Aesthetica*) em que defendia a tese de que são objetos da arte as representações *confusas*, mas *claras*, isto é, sensíveis, mas ‘perfeitas’, enquanto são objetos do conhecimento racional as representações *distintas* (os conceitos). Esse substantivo significa propriedade ‘doutrina do conhecimento sensível’. [...] hoje, esse substantivo designa qualquer análise, investigação ou especulação que tenha por objeto a arte e o belo, independentemente de doutrinas ou escolas”.

Entretanto, o pensador também defende que “a Arte excede, de muito, os limites das avaliações estéticas. Modo de ação produtiva do homem, ela é fenômeno social e parte de cultura.” (NUNES, 1999, p. 9). Assim, entende-se que essa ultrapassagem de limites avaliativos estéticos é proveniente da relação com a “totalidade da existência humana” (NUNES, 1999, p. 9). Uma vez que as obras de arte estão vinculadas aos processos históricos da existência humana, estas irão possuir valores históricos, pois resultarão da criação de seus mentores em determinados momentos da vida destes, como aparece no que segue:

Foco de convergência de valores religiosos, éticos, sociais e políticos, a Arte vincula-se à religião, à moral, e à sociedade como um todo, suscitando problemas de valor (axiológicos), tanto no âmbito da vida coletiva como no da existência individual, seja esta a do artista que cria a obra de arte, seja a do contemplador que sente os seus efeitos (NUNES, 1999, p. 9).

Sendo a estética configurada como um vínculo entre a arte e o Belo, é através deste vínculo que é possível analisar e refletir sobre a arte em uma perspectiva filosófica, como faz a Filosofia da Arte.

Ora, a Filosofia da Arte, que não dispensa pressupostos estéticos, uma vez que estabelece um diálogo com aquelas produções artísticas esteticamente válidas, não só tem na Arte o seu objeto de investigação, como também aquele primeiro dado, de cuja existência se vale, para levantar problemas de índole geral, requeridos pelo dinamismo da reflexão filosófica. [...] Trata-se, na verdade, de uma senda aberta à reflexão filosófica, por onde esta renova o seu diálogo expansivo com o mundo, com a existência humana e com o Ser. Daí decorre o fato de que semelhante filosofia conserva, nos problemas particulares de que trata, e que derivam do objeto específico em que se detém, a profundidade dos legítimos problemas filosóficos (NUNES, 1999, p. 9).

Em síntese, percebe-se que a filosofia da arte possui características peculiares, sendo por si só dotada de caráter reflexivo, assim nota-se que o papel da filosofia da arte é o de questionar de forma congruente indagações sobre a arte. Destarte, permitir a estética à criação de avaliação de valores universais, propõe questões filosóficas que auxiliam não apenas pensar o valor da arte, como também sua existência. A reflexão que esse itinerário apresenta é na verdade o apoio que permite o indivíduo apreciar a arte.

1.1.1 A admiração estética das obras de arte

De acordo com o pensamento do filósofo brasileiro Benedito Nunes, “foi no Renascimento que se deu a união teórica do Belo com a Arte” (NUNES, 1999, p. 6). Essa união que o filósofo menciona é promovida pela ideia de Natureza, onde a arte revelará a ideia da “beleza natural” e “beleza artística”. Destarte, também o pintor Leonardo da Vinci tinha como pensamento que tudo aquilo que possuía formas perfeitas é sinônimo de Belo e através deste pensamento de Leonardo da Vinci, o artista irá revelar suas obras esteticamente perfeitas, como é destacado na citação:

Conjunto de fenômenos sujeitos a leis, contendo formas perfeitas, como pensava Leonardo da Vinci, a Natureza é a fonte do Belo que o artista revelará com as suas produções, às quais se concede uma consistência semelhante à do Universo material e sensível, agora valorizado. Falar-se-á, daí por diante, numa *beleza natural*, a qual a arte tem que se sujeitar, e que, para ela transplantada, gera a *beleza artística* (NUNES, 1999, p. 6 – grifos do autor).

Nunes (1999) considera que no período clássico a concepção de beleza estaria intimamente conectada com o natural, fonte única e legítima do Belo na arte. Isso significa que a arte bela, deveria necessariamente retratar o que é percebido como natural. Assim, a arte, expressão do belo natural, seria também a criação da beleza artística.

Outro ponto discutido por Nunes (1999) diz respeito às marcas universais do Belo. O teórico defende que, já no século XVIII, o conceito de “beleza natural” não está somente ligado as coisas em que se tem prazer, principalmente quando existe a mediação da audição e da visão; a obra de arte também possibilita a mesma satisfação naqueles que sabem encontrar nas obras a marca da Beleza universal.

Assim surgiu um novo estudo filosófico, a fim de denominar a Estética como uma ciência que estuda o Belo e a Arte, dessa forma, pode-se dizer que a estética existe e tem sua necessidade, pois é através dela que se irá formar a criticidade das obras de arte. Com isso:

A reflexão filosófica em torno da Arte derivou, assim, para uma ciência que fez da apreciação da Beleza o seu tema fundamental. Fruto de certas tendências manifestadas no pensamento teórico desde o século XVII, a nova ciência concebeu a Arte como aquele produto da atividade humana que, obedecendo a determinados princípios, tem por fim produzir artificialmente os múltiplos aspectos de uma só beleza universal, apanágio das coisas naturais [...] A perspectiva inicial da Estética, definida pelo

fundador dessa disciplina, Baumgarten, e consolidada por Emmanuel Kant², desdobra-se, pois, em muitas perspectivas parciais interligadas: filosofia do Belo, estudo da *experiência estética*, investigação da estrutura das obras de arte – que são os objetos dessa experiência – e conhecimento dos valores a que esses mesmos objetos se acham ligados. Assim, na acepção ampla para a qual todas essas correntes confluem, a Estética é tanto filosofia do Belo como filosofia da Arte (NUNES, 1999, p. 6-8).

Todavia, a contemplação estética nas obras de arte é proveniente, também, dos estudos filosóficos da arte. A redefinição da perspectiva de Belo e a estética enquanto avaliação do valor da arte, isto é, o conceito de Belo e a ideia de estética, estão ligados ao que é natural e ao que é artístico.

1.1.2 A sociedade e as obras de arte

Nas obras de arte há incluso uma concepção social, efeito das escolhas dos artistas, uma vez que existe um reflexo da época em que ele está imerso, podendo ser analisada como visão de mundo. Esta relação que é estabelecida entre arte e a sociedade são de extrema importância na construção do indivíduo, haja vista que, uma vez desenvolvido o senso crítico do sujeito, este poderá viver de forma saudável, pois é um ser pensante.

Isto posto, a socióloga Karen Sternheimer explica que a subjetividade do autor em suas obras corrobora para uma construção social do indivíduo que as contempla, ou seja:

Como alguém define a arte não é apenas um esforço individual, mas algo que está fundamentado em nosso contexto social. As pessoas podem visitar um museu, em particular, porque uma pintura famosa está alojada lá, e experimentam uma conexão não apenas com a pintura, mas com a *importância* que outros colocam na pintura. Alguns museus contêm peças com séculos de existência, proporcionando uma conexão com as sociedades do passado e com as civilizações perdidas. Uma visita a um museu é, em si, um ato social, talvez uma forma de conectar nossas identidades à “alta cultura”, ou práticas sociais que tradicionalmente são tidas em alta consideração, particularmente pelas elites da sociedade (STERNHEIMER, 2015, s/p – tradução nossa).

Quando a socióloga fala sobre a visita ao museu ser um “ato social”, esta observação está diretamente ligada à ação de se conectar com outras culturas que

² Vale apenas informar que “o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) retornou ao sentido etimológico dessa palavra – *estética* – quando a usou para designar uma área específica de estudos filosóficos: o estudo das condições de possibilidade de percepção pelos sentidos” (COTRIM, 2013, p. 381). Mas, esse não é o objetivo do nosso trabalho.

já foram dominantes há anos atrás, isto é, ao adquirir esses conhecimentos, o indivíduo estará automaticamente se conscientizando sobre o mundo à sua volta, sobre sua evolução enquanto membro de uma sociedade consciente. Dessa forma o sujeito se constrói através da evolução da arte.

A socióloga aponta que a concentração de obras vem acontecendo em museus ao redor do mundo como uma atitude totalmente voltada para a elite. Benjamin, como observaremos posteriormente, relata a fotografia como uma arte vinculada as massas. Destarte, com a conscientização acerca de antigas e novas artes, entende-se que a arte está sempre em evolução e também em evidência, sob constantes mudanças de inovação, como a surgimento da fotografia que será abordado no tópico seguinte.

1.2 PRINCÍPIOS DE UMA NOVA ARTE

Para o filósofo Walter Benjamin, em sua obra “Pequena História da Fotografia” (1931), existe uma névoa que paira sob o começo da fotografia e esta névoa é menos espessa que aquela que envolve os princípios da imprensa. O filósofo defendeu essa ideia porque acreditava que a fotografia era uma invenção esperada, pois, os pesquisadores da imagem possuíam um mesmo objetivo: fixar imagens. Passados cinco anos de muitos esforços, Niépce³ e Daguerre⁴ finalmente desenvolveram a tão esperada fotografia no ano de 1826. Entretanto, encontraram muitas dificuldades em patentear sua descoberta. O ponta pé inicial se deu quando o estado interviu e, após indenizá-los, tornou a invenção de domínio público⁵. (cf. BENJAMIN, 2012, p. 97).

³ Como aponta Oliveira (2014, p. 166): “Joseph Nicéphore Niépce (1755-1833), físico francês a quem se atribuiu a primeira fotografia da história (1826), obtida pelo processo que chamou de *heliografia*; mais tarde se associaria a Daguerre para aperfeiçoar e explorar a técnica, resultando na invenção do *daguerreotipo* (1839)”.

⁴ Ainda conforme Oliveira (2014, p. 166): “Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), pintor, cenógrafo, físico e inventor francês, após desenvolvimento de pesquisas em parceria com Niépce, tornou-se o autor da primeira patente para um processo fotográfico, o *daguerreotipo* (1839): uma imagem em positivo direto, mas impressa fotograficamente sobre placas de cobre”.

⁵ É de suma relevância destacar que, a literatura recente – que mostrou a importância do auge da fotografia que ocorreu logo na primeira década de descoberta –, onde a industrialização da invenção foi feita, embora muitos aproveitadores tenham se apossado da nova técnica e lucrado com isso. O que muitos não esperavam era que essa técnica iria se aproximar das artes de feiras e hoje existe uma afinidade entre fotografia e feira; porém, essa mesma proximidade é inexistente com a indústria, pois a fotografia representa a singularidade do indivíduo que a faz e isso não pode ser industrializado (Cf. BENJAMIN, 2012).

De acordo com Benjamin (2012), a única conquista que a indústria conseguiu através da fotografia, foram os cartões de visitas; obviamente o inventor destes ficou milionário, entretanto, não se veem muitos desses cartões atualmente. Apesar de a fotografia ter sido um marco e até mesmo ter trazido um pouco de esperança para as indústrias, essa monetarização da fotografia industrial não aconteceu.

Desta forma, com uma ruptura dos ideais almejados pela indústria capitalista, a fotografia torna-se algo artístico. “Não seria surpreendente se as práticas fotográficas, que hoje pela primeira vez dirigem nosso olhar para aquele período pré-industrial de apogeu tivessem uma relação subterrânea com o abalo da indústria capitalista” (BENJAMIN, 2012, p. 98).

Porém, esse abalo nas indústrias fotográficas não justifica a utilização dotada de fascínio em belas fotografias antigas. Isto é, estamos no presente, mas olhando para um passado distante, sem qualquer ajuda para compreender melhor a verdadeira essência da arte fotográfica; já que as tentativas são primitivas, como se cada cenário existente na foto fosse única e exclusivamente de entendimento de seu mestre e seus seguidores daquela época.

A partir desta realidade, debates ao longo daquele século foram realizados. De acordo com Benjamin (2012), esquemas grotescos se fizeram presentes por um jornal chauvinista⁶ onde acreditava-se que as fotografias eram artes diabólicas vindas da França e assim, a censura chegou à arte da fotografia. Isso é evidenciado no que segue:

Querer fixar efêmeras imagens de espelho, lê-se, não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas já o próprio desejo de fazê-lo constitui um sacrilégio. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. No máximo o artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico (LEIPZIGER ANZEIGER *apud* BENJAMIN, 2012, p. 98).

Diante da justificativa do jornal – no que diz respeito à fotografia –, temos uma censura teológica. Consequentemente, a fotografia como arte aparece neste

⁶ Conforme Barbosa (2015, p. 27): “As ideologias chauvinistas são expressões de pensamento nacionalistas exacerbados, caracterizados por debilidades argumentativas e fundamentalismos, que legitimam princípios de ordenamento social de caráter autocrático”.

contexto, como obra de uma entidade maligna. Destarte, a alegação não se configura apenas primitiva como também adversa às ideias Iluministas que estavam tomando forma por toda a Europa.

Conforme já citado, o jornal julga que algo divino (os cenários das fotografias), poderia apenas ser reproduzido por Deus ou um enviado seu. Dessa forma, a fotografia não poderia assenhorar-se desses cenários porque esses pertenciam ao âmbito religioso, que usava o nome de Deus como fundamento para seus preconceitos e dogmas, “Benjamin identifica nessa postura uma reação conservadora, que, ao rejeitar a técnica, conduz à formulação de um conceito fetichista de arte e à afirmação ideológica da noção de criatividade” (FRANCO, 2015, p.88).

Parafraseando Benjamin (2012), foi justamente com esse fetichismo da arte, que teóricos da fotografia debateram por quase cem anos sem resultado. Essa falta de resultados era consequência da tentativa de justificar a subjetividade dos autores das obras, indagando os motivos que os levaram a registrar determinadas fotos. Esses questionamentos foram feitos diante da mesma sociedade que se opôs à diversidade da arte e que “tenta proteger a arte contra o desenvolvimento da técnica” (LISSOVSKY, 1995, p.47).

Tendo em vista essa questão, as justificativas instauradas ficaram sendo uma amostra de como uma sociedade tentava ensinar aos mestres da arte a se expressar artisticamente, como se existisse uma equação imposta por eles e apenas essa equação poderia ser seguida, por ser julgada como a correta. Entretanto, essa *práxis* artística não deve e não pode ser ensinada, pois não compete a quem não seja das artes, impor como se deve ou não fazer arte.

1.2.1 Uma arte como *práxis* criadora

Tendo em vista a reprodutibilidade técnica e a arte fotográfica que será discutido nos capítulos subsequentes, é válido salientar que o advento fotográfico foi duramente criticado sobre ser o não um tipo de arte. Benjamin (2012) escreve que em 3 de julho de 1839, na Câmara dos Deputados, o físico Arago defendeu a descoberta de Daguerre. O filósofo alemão discorre sobre o discurso de Arago, destacando que:

A beleza desse discurso vem do fato de que ele cobre todos os aspectos da atividade humana. O panorama por ele esboçado é suficientemente amplo para tornar irrelevante a justificação da fotografia em face da pintura, que também aqui não falta, para desdobrar a noção do verdadeiro alcance da invenção. “Quando os inventores de um novo instrumento,” diz Arago, “o aplicam à observação da natureza, o que eles esperavam da descoberta é sempre uma ninharia, se comparado às descobertas sucessivas, em cuja origem está o instrumento” (BENJAMIN, 2012, p. 99).

À vista da citação, o discurso de Arago contempla a ascendência da nova técnica desde a Astrofísica até a Filologia, pois existe uma expectativa em volta da ideia inicial de fotografar as estrelas, a qual, por meio da aparelhagem técnica podemos ter acesso. Entretanto, quando isso não acontece, vem em algumas vezes a decepção de não conseguir suprir a expectativa de enxergar além do que está sendo mostrado. Mas, que o que foi chamado de decepção logo é substituído por um novo sentimento, a ideia, a idealização de fazer mais e melhor, assim como fotografar as estrelas, contemplá-las artisticamente e, dessa forma, registrar um “*corpus* de hieróglifos egípcios” (BENJAMIN, 2012, p. 99).

É válido ressaltar que as fotografias de Daguerre, de acordo com Benjamin, eram consideradas *clichês*, “placas de prata iodadas que foram expostas em uma câmera obscura” (BENJAMIN, 2012, p. 99), que funcionavam ao serem manipuladas de vários sentidos até formar uma imagem visível sob uma luz que favorecesse a foto. Em 1839, essas obras valiam 25 francos-ouro, quando compradas eram mantidas em invólucros como se fossem joias raras, entretanto, para pintores da época, essas placas serviam de recursos técnicos. A partir disso:

Assim como Utrillo, setenta anos depois, produziu suas vistas fascinantes de casas nos arredores de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões-postais, também David Octavius Hill, famoso retratista inglês, compôs seu afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma grande série de retratos fotográficos. Ele próprio tirava as fotos. E foram esses modestos meios auxiliares, destinados ao uso do próprio artista, que transmitiram seu nome à história, ao passo que ele desapareceu como pintor (BENJAMIN, 2012, p. 99).

À vista da citação, o filósofo alemão aborda o sentido essencialmente técnico da fotografia, no qual Hill usa a fotografia como instrumento a serviço da pintura. Isto posto, percebesse a evolução da *práxis* criadora da arte, de que maneira ela foi sendo reinventada por mestres da época, novas ideias foram surgindo e se aperfeiçoando ao longo do tempo além de ir dando identidade aos artistas que foram se aproximando de novas técnicas. “Mas alguns estudos são

certamente mais úteis para nos aprofundarmos nessa nova técnica do que essas sequências de retratos: imagens humanas anônimas, e não retratos. A pintura já conhecia há muito rostos desse tipo” (BENJAMIN, 2012, p. 99).

É sabido que antigamente famílias aristocratas sempre tinham um artista para pintar um retrato de família, todos os membros da casa, muito bem vestidos na sala de estar, para que assim pudessem se fazer eternos na arte, embora três gerações depois o quadro estivesse perdido dos interesses da nova geração e o que ficava era apenas a prova do talento do artista.

Se, por um lado, enquanto a pintura era deixada de lado, na fotografia surgia algo novo e que não era visto pelos olhos do fotógrafo, mas sim vivido pelas pessoas de New Haven⁷, um detalhe do aqui e agora. Uma cena tão fugaz, subjetiva e singela, capaz de nascer de uma fotografia que faz enxergar além da foto, mas que a princípio não poderia ser simplesmente rotulado como arte propriamente dita.

Mas, isso só acontece porque o registro daquela fotografia foi feito de forma tão perfeita que é como se ele tivesse vivido aquele momento, presenciado a dor, alegria ou qualquer outro sentimento expressado através dos olhos daqueles que estavam na foto e assim, embora esse aqui e agora a centelha do acaso ainda não estivesse na fotografia, o observador é conduzido a encontrá-la. Com vemos no que segue,

[...] descobrimos a imagem de Dauthendey, o fotógrafo, pai do poeta, no tempo de seu noivado com aquela mulher que ele um dia encontrou caída, com os pulsos cortados, no quarto de dormir de sua casa em Moscou, pouco depois do nascimento do seu sexto filho. Nessa foto, ela pode ser vista a seu lado e ele parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está absorto, fixo em algo de distante e catastrófico (BENJAMIN, 2012, p. 100).

Após a descrição perfeita da fotografia, em cada detalhe da obra foi possível absorver a tristeza que habitava em cada um daqueles que foram retratados, assim através da técnica fotografia as obras possivelmente ganham um valor mágico algo até então impossível para à pintura. Como é realçado no que segue:

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em uma imagem desse tipo, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de todo o

⁷ Benjamin se refere à uma fotografia de 1847 conhecida por “a vendedora de peixes de New Haven”, de David Octavius Hill (1802-1870).

planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem uma pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanto eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo (BENJAMIN, 2012, p. 100).

Entretanto, o ensaísta alemão explica que a natureza que se comunica com a fotografia não é a mesma que se expressa ao olhar, ou seja, existe divergência entre elas, principalmente porque “substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente”. (BENJAMIN, 2012, p. 100). Segundo o filósofo esses movimentos só podem ser percebidos com o auxílio da fotografia, como: “câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico⁸, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 2012, p. 100-101).

Assim, com o esses movimentos sendo revelada pela fotografia, é possível destacar que a arte fotográfica começa a iluminar elementos fotográficos que a princípio não conseguimos compreender. Dessa forma, quando um artista evidencia outras características, que até então estavam ocultas aos olhos de leigos, torna-se perceptível como a fotografia lhes favorece uma nova capacidade de atenção. Em suma, a experiência que o novo fotógrafo adquiriu enquanto pintor foi muito útil para o advento fotográfico. É notável que a arte venha sofrendo modificações, causando, dessa forma, novos meios de fruição, quando se trata de modificações na arte, entra em discussão a reprodutibilidade técnica, que veremos no decorrer do próximo capítulo.

⁸ “De origem freudiana, esse conceito afirma ser a fotografia apta a desvelar aspectos da realidade que não seriam jamais observáveis pelo olho humano. A câmera aparece assim como capaz de potencializar o olho” (FRANCO, 2015, p. 89).

2 A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começará a tornar objeto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos.

Walter Benjamin

No que tange à reprodutibilidade técnica, é sabido que esta sempre se fará presente no mundo das artes. Segundo Walter Benjamin, “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível” (BENJAMIN, 2012, p. 180). Assim, o teórico expõe que tudo que os homens faziam poderia ser replicado por outros homens, no caso, toda obra de arte feita a partir de seu mentor, poderia ser replicada por seus seguidores, o filósofo também explica que “em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente” (BENJAMIN, 2012, p. 180).

Ao longo dos anos, a arte vem sofrendo mudanças e evoluções. A partir dessas evoluções, surgiu a primeira técnica de reprodução a xilogravura, possibilitando que as artes fossem reproduzidas antes mesmo da imprensa prestar esse serviço. Como é evidenciado no que segue:

Com a xilogravura, as artes gráficas tornaram-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. São conhecidas as gigantescas transformações provocadas na literatura pela impressão – a reprodução técnica da escrita. Mas ela representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, segue-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX (BENJAMIN, 2012, p. 180).

Dessa forma, com a evolução das técnicas de reprodução, a litográfica ganhou espaço no mundo das artes. No pensamento do filósofo “a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova” (BENJAMIN, 2012, 180). O ensaísta alemão descreve o procedimento da litografia como um método mais preciso, pois consegue fazer uma melhor diferenciação entre um desenho que é pintado sobre uma pedra e transformada em um modelo de reprodução, do que um

entalhe que é feito na madeira ou em uma chapa de cobre, dessa forma, o ensaísta explica que essa técnica de reprodução “permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações diariamente sempre novas”. (BENJAMIN, 2012, p. 180-181).

A partir dessas mudanças, com a litografia em alta, “as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana”. (BENJAMIN, 2012, p. 181). Embora a litografia tenha sido um salto grande em meio ao ambiente das artes, ela logo foi substituída pela fotografia. Com isso, segundo a tese do filósofo, a responsabilidade de reprodução foi passada das mãos para os olhos. Como aparece no trecho que segue:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a fala (BENJAMIN, 2012, p. 181).

Destarte, todo esse aparato técnico moderno interveio no método reprodutivo da obra de arte, com a funcionalidade da reprodução técnica empregada na arte, diminui a distância que antes existia entre o público e a obra. Com isso, a técnica de reprodução assumiu uma importante função política: a de tornar a arte mais acessível ao público. E, segundo Benjamin, o início do desenvolvimento da reprodução técnica foi encadeado pelo acessível registro da fotografia. Entende-se que a fotografia em si é uma técnica de reprodução artística uma vez que esta é a representação do olhar do artista e quando a foto é feita, a obra está em sua perfeita reprodutibilidade.

2.1 UMA REORIENTAÇÃO NA ARTE

Com as mudanças acontecendo no mundo das artes, uma reorientação também acontecia nesse ramo. Essa reorientação na arte acontece uma vez que as técnicas de reprodução vão evoluindo. Esse processo começa a partir do momento em que o olho ganhou o espaço da mão, quando se trata de reprodução, essa mudança se dá pelo fato do olho reproduzir mais rápido que a mão.

Quando uma obra de arte era reproduzida por um artista, essa reprodução poderia durar dias e até meses, uma vez que ele deveria replicar cada detalhe da pintura. Com o surgimento da fotografia essa prática foi simplificada e também modernizada, com as ferramentas de ampliação, luz e lente fotográfica.

Assim, é possível definir essa reorientação na arte como um fato recorrente da reprodução técnica. Pois, a partir do momento que há mudanças, há reorientações. Entretanto, toda arte, como Walter Benjamin defende, possui uma aura, uma existência única, e, quanto mais uma arte é reproduzida mais ela perde essa aura, como um processo de mudança e reorientação. Assim:

É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história à qual ela estava submetida no curso de sua existência. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as cambiantes relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original (BENJAMIN, 2012, p. 181).

Em síntese, podemos definir essa reorientação da arte como um meio de visibilidade para a reprodução, haja vista que, ela existe por conta das massas. Dessa forma, o sujeito que interpreta a obra poderá analisá-la de forma mais subjetiva, uma vez que ele terá a sua disposição fatores que antes eram inexistentes. Tal novidade afasta-se da característica de seletividade da arte que existia antes do século XIX, visto que, apenas uma parte da sociedade – por uma questão econômica –, poderia ter contato com uma obra de arte.

2.1.1 A noção de aura na obra de arte

O ensaísta alemão defende em seus escritos que houve transformações na esfera artística que causaram mudanças no estatuto da obra de arte. O que antes era ligado ao sagrado, agora foi feito para ser exposto. Entretanto, essa exposição acarretaria de forma progressiva o valor “aurático”, haja vista que, “na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva” (BENJAMIN, 2012, p. 183).

Para Benjamin (2012) quanto mais uma obra era replicada, mais ela iria perdendo sua aura, ou seja, sua autenticidade. Assim, ele cria o termo *aura*,

detendo-se a explicar a relação entre a obra e seus admiradores, e esse argumento é reforçado a seguinte maneira.

Quanto mais próxima da esfera sagrada, mais aurática é uma obra e mais valor de culto possui [...] o modo de percepção aurático indica, portanto, a autenticidade e a unicidade da obra. Não faz sentido falar em reprodução, pois só existe a presença unitária da obra, o seu aqui e agora (SILVA, 2006, p. 26).

Isto posto, a *aura*, no conceito de Benjamin é a unicidade de uma obra. Assim, quanto mais replicada, menos *aura* a obra terá. Destarte, *aura*, na visão do autor, é:

Uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a *aura* dessas montanhas, desse galho (BENJAMIN, 2012, p. 184).

Porém, as técnicas de reprodução, acima de tudo a fotografia, afetam consideravelmente a *aura* das obras de arte, uma vez que, para o filósofo alemão “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2012, p. 182).

No que tange a quintessência, é válido explicar que este termo é utilizado para explanar, o que há de melhor no que existe. Dessa maneira, quando se perde a *aura* da obra, se perde também tudo aquilo que há de melhor, tudo o que existia para que está se tornasse uma expressão artística genuína.

É de suma relevância destacar que, além de acabar com a identidade da obra, a reprodutibilidade técnica acaba causando um abalo nas tradições, haja vista que, também acaba se tornando um fenômeno das massas. Segundo Benjamin (2012), esses abalos e até mesmo modificações causadas pelas reproduções, podem alterar a percepção de quem as vê, uma vez que, existe ligação com o tempo em que se relacionam. Assim:

Com base nessa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da *aura*. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter

único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade (BENJAMIN, 2012, p. 184).

Destarte conseguimos notar que, a noção de aura vai enfraquecendo na medida em que as obras são reproduzidas, perdendo assim sua autenticidade. A autenticidade de algo está presente na sua originalidade e inclui o seu aqui e agora. Assim, uma obra irá deixar de ser autêntica quando esta é reproduzida, perdendo completamente sua unicidade, uma vez que a unicidade vem de sua originalidade quando uma cópia é feita, a obra não possui mais essas características, não obtendo, dessa forma, a aura.

2.1.2 Os impactos provocados na arte em consequência da reprodução

Tendo em vista o caminho percorrido nos tópicos anteriores, vemos que o conceito de aura, termo criado pelo teórico Walter Benjamin tem uma participação especial para entender a originalidade das obras de arte.

Dessa forma, entende-se que, quando uma obra perde sua aura, isto é, porque a obra perdeu sua forma mais autêntica. A autenticidade está presente na originalidade de uma obra que inclui o seu aqui e agora e identificando o que a coisa é. Dessa forma, quando uma obra é reproduzida várias e várias vezes, o que aparece é a própria reprodutibilidade técnica.

O filósofo Benjamin explica em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” que, “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 2012, p. 181). Assim, é fato que o que compõe a autenticidade de uma obra é todo o contexto ambientado do momento exato de sua criação. O ensaísta continua sua teoria defendendo que toda obra possui traços de originalidade que conforme vão fazendo replicações, esses vestígios vão se perdendo até que estes não existem mais.

Dessa forma, entende-se que para uma obra ser autêntica, é de suma importância que exista um conjunto de elementos que apenas seu idealizador possui, “o aqui e agora” são as peças fundamentais para a originalidade da obra. De acordo com o filósofo, “o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela, por sua vez, se enraíza a concepção de uma tradição que

identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 2012, p. 181-182).

O filósofo alemão continua seu estudo explicando que “*a esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas a técnica*” (BENJAMIN, 2012, p. 182 – grifo do autor). Assim, ele expõe que existe uma divergência entre cópia e reprodutibilidade técnica e que, há duas razões para isso acontecer. “Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral classificada como uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões” (BENJAMIN, 2012, p. 182).

A primeira razão que o filósofo explica, é que a reprodutibilidade técnica possui mais autonomia através da fotografia, uma vez que, esta possui ferramentas que a reprodução manual não possui. Nas palavras de Benjamin (2012, p. 182):

Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação -, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural.

De acordo com o seu pensamento, a segunda razão faz com que a reprodutibilidade técnica atinja níveis que talvez no original fossem imperceptíveis. Conforme Benjamin (2012, p. 182) afirma:

Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações inatingíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do receptor a obra, seja sob forma da fotografia, seja do disco; A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto.

Isto posto, é válido argumentar que a fotografia é uma técnica de reprodução, entretanto, “mesmo que essas novas circunstâncias deixem intata a continuidade da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora” (BENJAMIN, 2012, p. 182). Daí segundo ele, “embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo

especialmente sensível que não existe *de tal modo* num objeto da natureza: sua autenticidade” (BENJAMIN, 2012, P. 182 – grifo do autor).

Benjamin defende que “a autenticidade é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2012, p. 182). Dessa forma, podemos entender que a aura existe a partir da tradição, da origem e da originalidade da obra, quando existe a reprodução de uma obra, todo o seu contexto histórico de criação, como também a sua originalidade acaba sendo enfraquecido, para o filósofo “o conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia a era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura” (BENJAMIN, 2012, p. 182). Em suma, a aura na época da técnica acaba mergulhando no abismo do declínio, assim a importância do original se perde e com isso a autoridade da tradição acaba sendo depreciada.

2.2 UMA NOVA SITUAÇÃO ARTÍSTICA NA CULTURA DE MASSAS

O mundo das artes, desde que foi exposto ao público vem constantemente passando por mudanças e crescendo cada vez mais. Esse crescimento no ramo artístico, entretanto, vem causando algumas mudanças que talvez não sejam tão saudáveis quanto deveriam, uma vez que algumas obras se perdem em meio às reproduções. A partir do momento em que as mais belas obras de arte começaram a ser expostas por meio da reprodução técnica, uma nova indústria ascendeu. A tentativa falha de industrializar as artes no passado agora ganhou cada vez mais força, visto que, houve o aumento na fabricação de uma arte para as massas.

A obra de arte sempre se caracterizou por uma existência “parasitária”, subordinada aos rituais: desde suas origens mágicas, passando pelos usos religiosos (dos quais a Idade Média é o exemplo mais expressivo), até as formas de culto do Belo surgidas no Renascimento (que ele considera, apesar de seu caráter profano, um tipo secularizado de ritual), ela se definiu em função de sua “aura”, sua aparição singular, única e autêntica. Solidária da práxis ritualística, a aura é justamente o elemento que confere o valor de culto da obra. Com a reprodutibilidade técnica, argumenta o autor, a obra de arte se dessacraliza e caminha em direção a uma maior difusão e consumo por parte das massas. Liberada de qualquer obrigação de autenticidade e unicidade, ela é produzida e circula socialmente na forma de suas reproduções, dentre as quais não se pode mais identificar um único original. [...] Esse modo ganha sua expressão mais paradigmática na forma do cinema e da fotografia, artes tecnicamente reprodutíveis por excelência. Nesse contexto, afirma Benjamin, a obra tem sua função social

transformada: desvincula-se do ritual para fundar-se na práxis política (DINO, 2016, p.120-121).

O domínio das reproduções técnicas para uma sociedade massificada se tornou mais evidente, dado que para Benjamin (2012) quem faz o capital girar é justamente a massa influenciadora, dessa forma, a massa se destaca como grande ditadora de arte, apontando o que é arte e o que não é. Essa influência criada pelas massas ocasionou em um ciclo vicioso onde, a obra autêntica que agrada a um público seletivo acaba sendo vítima da reprodutibilidade técnica. Isso ocorre com o objetivo de atender a anseio as massas, porém, essa técnica faz a obra perder a sua autenticidade que esta inserida no contexto da tradição.

A forma mais originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais mediatizado que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo (BENJAMIN, 2012, p. 185).

De acordo com, o autor as obras de arte que são exibidas são parte de uma cultura, sendo assim, não eram todos que poderiam vê-la, uma vez, que está era controlada por magia. Com o passar do tempo, cada vez mais as obras foram se destacando e separando-se de sua atuação ritual e, com a reprodutibilidade técnica foram perdendo, assim, sua autenticidade. Destarte, “no caso das obras únicas, predomina a concentração do espectador no objeto; no caso das obras reprodutíveis, predomina a distração da massa situada diante da obra” (PULS, 2006, p. 513-514). Essa distração ocorre com a constante replicação, das obras em um “ritual secularizado”, que ficou conhecido como “culto do Belo” (BENJAMIN, 2012, p. 185). Como aparece na citação que segue:

Essas formas profanas do culto do Belo, surgidas da Renascença e vigentes durante três séculos, deixaram manifesto esse fundamento quando sofreram seu primeiro abalo grave. Com efeito, quando o advento do primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário – a fotografia, contemporânea do início do socialismo – levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao que se anunciava com a doutrina da arte pela arte, que é uma teologia da arte (BENJAMIN, 2012, p. 185).

Segundo Benjamin, o resultado da doutrina “arte pela arte” (BENJAMIN, 2012, p. 185), resultou em uma “teologia negativa, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva” (BENJAMIN, 2012, p.185). Dessa forma, o ensaísta alemão explica que a reprodutibilidade técnica acaba emancipando a arte da existência do ritual, com isso, “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (BENJAMIN, 2012, p. 186). Ou seja, toda a carga histórica, aurática e ritualística da obra são perdidas, pois, a obra foi feita para ser reproduzida e não autêntica. Nas palavras de Benjamin (2012, p. 186):

A chapa fotográfica, por exemplo, permite um grande número de cópias; a questão da autenticidade da cópia não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística. Toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar em outra práxis: na política.

Assim, o filósofo ressalta que a massas buscam na arte uma espécie de dispersão onde não importará se a obra é autêntica ou até mesmo mística. Sendo assim:

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. [...] Afirma-se que as massas procuram na obra de arte dispersão, enquanto o conhecedor a aborda com o *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. (BENJAMIN, 2012, p. 207-208 – grifo do autor).

À vista da citação, o filósofo alemão continua explicando que “quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao contemplar seu quadro acabado” (BENJAMIN, 2012, p. 208). Dessa forma, “existem diferenças essenciais na relação entre a obra e o público: pintura e escultura são artes voltadas para o indivíduo, para um contemplador singular que considera a obra um objeto de veneração” (PULS, 2006, p. 513). Para os amantes da arte, estes são como Dorian Gray e Narciso que se apaixonam por si e assim como a lenda, apaixonam-se por suas obras, pois, enxerga-se a forma genuína da arte.

A massa dispersa, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar-se em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. O exemplo mais evidente é a arquitetura. Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de

uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas (BENJAMIN, 2012 p. 208).

O ensaísta alemão explica que a arquitetura está presente desde a pré-história, pois “a necessidade humana de morar é permanente. A arquitetura jamais deixou de existir. Sua história é mais longa que a de qualquer outra arte, e é importante ter presente a sua influência em qualquer tentativa de compreender a relação entre as massas e a obra de arte segundo a sua função histórica” (BENJAMIN, 2012, p. 208).

Com a necessidade de moradia, os edifícios acabaram ganhando destaque e dessa forma “uma dupla forma de percepção” (BENJAMIN, 2012, p. 208). Segundo o filósofo uma dessas formas é a recepção tátil⁹ que se torna realizável gradualmente através do hábito, isso acontece, pois, em momentos históricos decisivos a perspectiva ótica ascende, no caso, a contemplação. “É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica” (BENJAMIN, 2012, p. 209).

Em suma, as situações artísticas que vão se modificando para poder se adequar as exigências das massas acabam por modificar a relação entre arte e o público, como também sua significação social. Destarte, a arquitetura que é uma arte milenar “nos apresentou modelos de obra de arte que só são acolhidos pela diversão coletiva” (PULS, 2006, p. 514) onde a recepção tátil e ótica age em conjunto, uma vez que, só se admira aquilo que é palpável, tátil, a fotografia tem essa característica da coletividade.

2.2.1 Uma arte para as massas

A fotográfica é resultado essencialmente de uma arte feita para ser reproduzida a fim de atingir as massas, sua característica é particularmente a quantificação do seu alcance. Assim, torna-se uma arte para as massas porque é

⁹ Segundo Benjamin (2012), o tátil remete a um modo de recepção e de acolhimento das imagens, esse tipo recepção é em sua essência a apreensão do usuário, onde a dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica, essa compreensão remete as faculdades da percepção assunto que não será abordado nesse trabalho.

considerada uma arte de exibição, que necessita atingir a maior quantidade de público possível.

Como compreende Benjamin, a significação social de uma obra de arte contribui para a atitude crítica do público a que se destina. Isso significa dizer que, quanto menor for essa significação, maior será, no público, a distância entre o puro entretenimento, a mera fruição, e a capacidade de análise e crítica. Tanto é assim que essa distância se verifica em modalidades de arte em que a significação social não está presente de modo claro, como no cinema e na fotografia. Como bem observou o filósofo, a ausência de significação social convida o apreciador à rejeição do novo e à aceitação acrítica do que apenas reproduz o que já é conhecido. Como vemos no que segue:

Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se a contragosto o que é verdadeiramente novo (BENJAMIN, 2012, p. 203).

Assim, quando uma obra de arte é recepcionada pelas massas, ela é aceita de modo acrítico. Ao mesmo tempo, as massas rejeitam o que é novo e se sentem confortáveis com o que é familiar. Por isso Benjamin lembra a exigência dos pintores de que apenas uma parcela de pessoas contemplasse seus quadros. O acesso do grande público à pintura, no início do século XIX, representa, por si só, a crise dessa modalidade de arte: quanto mais pessoas apreciam a pintura, situação tornada possível com a existência de locais de exposição e visitação, menos ela convoca à atitude crítica e mais condiciona o olhar ao convencional. Como aponta Benjamin (2012, p. 203):

Os pintores queriam que seus quadros fossem vistos por uma pessoa, ou poucas. A contemplação simultânea de quadros por um grande público, que se iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi determinada apenas pelo advento da fotografia, mas independentemente dela, através do apelo rígido das massas pela obra de arte.

Dessa forma, por conta do apelo às massas, cada vez mais as obras foram expostas e reproduzidas. “Os quadros nunca pretenderam ser contemplados por mais de um espectador ou, então, por pequeno número dele [...]. Ora, é exatamente contrário à própria essência da pintura que ela se possa oferecer a uma

receptividade coletiva” (PULS, 2006, p. 513). Porém, percebesse que não foi compreendido pelas massas, que nem toda arte foi feita para ser observada pela coletividade, pois “existem diferenças essenciais na relação entre a obra e o público: pintura e escultura são artes voltadas para o indivíduo, para um contemplador singular que considera a obra um objeto de veneração. Já a fotografia e o cinema são artes voltadas para a coletividade, que qualifica a cópia como um objeto de exibição” (PULS, 2006, p.513).

Assim, entende-se que a pintura foi feita para um determinado público, pois as massas não a podem compreender. À vista disso, “por mais que tentasse confrontar a pintura com a massa do público, nas galerias e salões, esse público não podia de modo algum, na recepção das obras organizar-se e controlar-se” (BENJAMIN, 2012, p. 203). Isto posto, percebe-se que quanto mais público, menos autonomia e menos aura existirá, isto porque, como foi citado acima, nem todos os observadores seriam capazes de se organizar e contemplar e até mesmo entender.

De acordo com o pensamento do ensaísta, “ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu para sempre qualquer aparência de autonomia” (BENJAMIN, 2012, p. 190). Com o procedimento da reprodutibilidade técnica que é muito usado nas obras de arte para justamente atender as massas, esse método ocasionou questões sobre o que é arte verdadeiramente dita, colocando sob questionamento se a própria fotografia seria arte, uma vez que está é uma reprodução de outro tipo de arte. Como destaca Benjamin (2012):

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a *invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*. (BENJAMIN, 2012, p. 191– grifos do autor).

Em síntese, vários questionamentos rondam o que seria arte e se a fotografia, que será abordada no próximo capítulo, poderia ser configurada como arte. Destarte, a corroborável concepção de arte que Benjamin apresenta é a arte tradicional. Especificamente, a pintura, que em sua compreensão possuía sacralidade, unicidade e autenticidade. A partir do momento em que a arte experimentou a reprodução técnica, gozou da capacidade de produzir muitas cópias do original. Retirada do seu espaço sagrado, perdeu sua sacralidade e

autenticidade, desarticulando-se do modo como era compreendida antes da era da reprodução.

3 A ARTE FOTOGRÁFICA

A coisa mais transitória, uma sombra, o emblema proverbial de tudo o que é efêmero e momentâneo, pode ser acorrentado pelo encanto de nossa magia natural e ser fixado para sempre na posição que ela parecia destinada a ocupar apenas por um curto instante.

William Henry Fox-Talbot

É sabido que as obras de arte acompanham a humanidade desde a pré-história e desde então a sociedade vem contemplando todo e qualquer tipo de movimento artístico, seja ele em museus, teatros, cinema e também galerias. Assim, com a evolução do mundo das artes novas obras, vão surgindo na companhia de críticas e questionamentos sobre o que seria arte. Mediante isso, “muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se *a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*” (BENJAMIN, 2012, p.191- grifo do autor).

Segundo Benjamin (2012), algumas “tentativas de teorização” se fizeram presentes como formas de padronização no mundo da arte fotográfica, transformando essa arte em uma equação matemática a fim de se chegar sempre ao mesmo resultado, uma vez que a teoria de como se fazer arte seja seguida com afinco. Como é realçado no que segue:

As “tentativas de teorização” que vinham sendo, até então demasiados “rudimentares”, deveriam ser superados por um pensamento que transformasse “o fascínio exercido pelos álbuns de velhas fotografias” em “compreensão real da essência da arte fotográfica” (LISSOVSKY *apud* BENJAMIN, 2012, p. 98).

Dessa forma, a partir dessas “tentativas de teorização” um debate alavancado por Walter Benjamin acerca da *aura* fotográfica foi criado. Durante os anos vinte, um movimento conhecido como *Vanguarda Alemã* cujo “traço comum dessa vanguarda é o esforço para desvencilhar-se da tradição pictorialista¹⁰ na

¹⁰ “Chamou-se pictorialismo um movimento fotográfico que perdurou até 1910 e foi uma tentativa mais séria dos fotógrafos para sua aproximação com a pintura. Tendo sido um dos pontos altos da história da fotografia das imagens de arte, o pictorialismo enfrentou as maiores dificuldades técnicas na impressão de suas imagens em chapas de vidro que, após serem trabalhadas e retocadas, manualmente, eram copiadas em papel fotográfico. A própria cópia, também retocada à mão,

busca do puramente fotográfico” (LISSOVSKY, 1995, p. 31). Com a falha na teorização a fotografia foi ganhando mais espaço no que diz respeito ao que a vanguarda lutava, ou seja, a essência da arte fotográfica.

Para Benjamin (2012), durante os cem anos da prática de fotografar, um ciclo comportando três períodos fez-se presente, que são: apogeu, declínio e revitalização. O tempo do apogeu refere-se os primeiros vinte anos de existência, evidenciando a técnica industrial e a arte de feira, como explica OLIVEIRA, 2014, p. 171-172:

O período do *apogeu*, representado pelas primeiras décadas da invenção da fotografia, coincide com o surgimento da *aura* e o predomínio do retrato. Para Benjamin, nessa época, por meio da conexão de procedimentos técnico-mecânicos, com procedimentos manuais, as primeiras fotografias captavam “mistérios na intimidade dos rostos fotografados, em retratos que sugeriam algo externo às próprias fisionomias, uma espécie de halo ou vapor misterioso que aparecia”.

A partir daí, de acordo com Benjamin (2012), a fotografia vai evoluindo e se reinventando e o fotógrafo responsável por esse marco na história da fotografia foi o francês Eugène Atget¹¹ com suas fotos voltadas para as ruas parisienses e a boemia da época, como explica o ensaísta alemão:

Ele foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, da época da decadência. Ele purifica essa atmosfera, ou mesmo a liquida: começa a libertar o objeto da sua aura, o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica [...], nessas imagens a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou locatários. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do ser humano com relação a seu mundo ambiente. Ela limpa para o olhar politicamente educado o terreno em que toda a intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores (BENJAMIN, 2012, p. 107-109).

Com o passar do tempo, em 1929, o fotógrafo alemão August Sander¹² desenvolveu um projeto dando visibilidade a toda a população alemã. “Sua obra é

produzia um resultado final para ser datado e assinado; o negativo em vidro era destruído, de forma que a finalização imagética continuasse única” (RAHDE, 2010, p.261).

¹¹ Como aponta Oliveira (2014, p. 168): “Eugène Atget (1857-1927), fotógrafo francês que revolucionou a fotografia com seu olhar desviado do ser humano, enfocando o vazio das ruas parisienses e objetos inusitados que documentou durante mais de trinta anos. Sua obra de milhares de imagens e negativos foi recolhido por Berenice Abbot – (1898-1991), fotógrafa norte-americana – em 1926, que montou a exposição *A Revolução Surrealista*”.

¹² Ainda conforme Oliveira (2014, p. 168): “August Sander (1876-1964), fotógrafo alemão autor de registro documental da sociedade contemporânea alemã, mediante uma série de retratos (*Retratos do Século XX*, 1929). No início dos anos 1930, a ascensão de Hitler afeta negativamente o seu

organizada em sete grupos, que correspondem à atual ordem social” (BENJAMIN, 2012 p.109). Foi através desse projeto que o artista revolucionou a fotografia. “Esse fotógrafo praticou uma fotografia comparada, alcançando assim um ponto de vista científico situado além da fotografia dos pormenores” (BENJAMIN, 2012, p.110), como aparece no que segue:

Sander publica o álbum *Os Alemães 1929*, contendo 60 retratos selecionados de uma série de mais de 500 imagens que pretendiam recobrir a paisagem de seu país. Julgava-se um classificador frio e implacável; seus retratos estavam organizados em 45 tipos sociais básicos, hierarquicamente definidos (LISSOVSKY, 1995, p. 36).

Tendo em vista essa questão, o fotógrafo alemão foi julgado como frio e implacável, uma vez que este não tinha receio de classificar os modelos de suas fotos, posto que suas fotografias visitavam desde a elite alemã composta por artistas, médicos e juizes até os mais enfermos, como cegos, andarilhos e alcóoltras. “Para a maioria dos admiradores de Sander, não é certamente a sua sociologia que interessa. Mesmo para o fotógrafo, a tipologia social era um problema essencialmente cartográfico, isto é, de um território a recobrir” (LISSOVSKY, 1995, p. 36).

Entretanto, antes do projeto de 1929 ser realizado, em 1910 Sander distribuía “retratos naturais que mostravam os modelos em um ambiente correspondente à sua própria individualidade” (LISSOVSKY, 1995, p. 36). Esses retratos evidenciavam os alemães em seu ambiente natural, livres de qualquer rótulo que possa ser colocado para poder ganhar o aceite da sociedade, dessa vez sem distinção hierárquica e assim, o fotógrafo alemão “deixa claro que, mais do que a fidelidade ao modelo, a ambição da fotografia pura¹³ era tornar-se um espelho do tempo” (LISSOVSKY, 1995, p. 36).

O espelho do tempo a que o fotógrafo Sander se refere tem o objetivo de destacar a passagem do tempo. O intuito não é apenas mostrar essa passagem nas pessoas, revelando se são velhas ou jovens, mas sim colocar em evidência a época

trabalho: seu filho é preso por pertencer a um grupo antinazista e as autoridades suspendem a publicação dos seus livros”.

¹³ “Conforme escreve Sander, em 1925, ao historiador e colecionador de fotografias Erich Stenger: A fotografia pura nos leva a criar retratos que tratam seus modelos com absoluta verdade, tanto física quanto psicológica. Este é o princípio que fornece meu ponto de partida, uma vez que disse a mim mesmo que podemos criar retratos que são verdadeiros, podemos desse modo criar um espelho dos tempos em que estes modelos vivem” (SANDER apud LISSOVSKY, 1995, p.36).

dentro da fotografia, quais suas evoluções, conquistas, desdobramentos e assim mostrar que a arte fotográfica é tão mutável e volúvel quanto qualquer outro meio de expressão artística. O tempo passa para todos, inclusive para a arte que se renova cada dia. A partir da evolução da arte fotográfica, novas técnicas nascem nesse novo mundo fotográfico e isso é o veremos no decorrer desse capítulo.

3.1 UMA TÉCNICA INTRUSIVA E REVOLUCIONÁRIA

Tendo em vista o caminho percorrido no tópico anterior, vemos que a fotografia vem sofrendo constantes mudanças ao longo dos anos e o fotógrafo August Sander foi um dos responsáveis por uma das tantas mudanças que aconteceram nessa técnica artística. Walter Benjamin foi o prógono ao apontar semelhanças entre a obra de Sander e os trabalhos de Eisenstein e Pudovkin. De acordo com Benjamin (2012) eles proporcionavam “uma oportunidade de aparecer diante da câmera a pessoas que não tinham nenhum interesse em fazer-se fotografar” (BENJAMIN, 2012, p. 109). Porém, como aponta o professor e historiador Mauricio Lissovsky:

Não pode haver uma técnica mais distinta daquela de Sander do que a do inventor do fotojornalismo¹⁴ moderno (ou dos *paparazzi* profissionais), Erich Salomon¹⁵. O fotógrafo tátil era a personificação da agilidade, do senso de oportunidade (LISSOVSKY, 1995, p. 37).

Isto posto, é necessário salientar que os fotógrafos Sander e Salomon dispõem de atribuições diferentes no que diz respeito à fotografia. “Enquanto em Sander a centralidade do aparelho fotográfico, na situação do retrato, é ainda mais radical que a do modelo, com Salomon a câmera está oculta, dentro do chapéu ou

¹⁴ [...], de forma prática, as fotografias jornalísticas como sendo aquelas que possuem “valor jornalístico” e que são usadas para transmitir informação útil em conjunto com o texto que lhe está associado. O fotojornalismo é, na realidade, uma atividade sem fronteiras claramente delimitadas. O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projetos documentais, passando pelas ilustrações fotográficas e pelos *features* (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras. De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar (SOUZA, 2002, p.7).

¹⁵ “Erich Salomon (1886-1944), fotojornalista alemão, mais conhecido por suas fotos espontâneas de estadistas e celebridade. Sua carreira como fotógrafo autônomo começou em 1928, quando comprou uma Ermanox, uma das primeiras câmeras em miniatura com lente de alta velocidade, que lhe permitia fotografar com pouca luz. Ele escondeu esta câmera em uma pasta de documentos e secretamente tirou fotos em julgamento de assassinato que causaram comoção” (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Erich-Salomon>> Acesso em: 26 set. 2020.

no interior de uma valise” (LISSOVSKY, 1995, p. 37). É importante ressaltar que no projeto que Salomon desenvolveu, tanto câmera quanto fotógrafo eram discretos, ou seja, quem era fotografado não notava que estava servindo de modelo. Com isso:

A técnica de Salomon, porém, encontra afinidades cinematográficas ainda mais evidentes. A mais importante, sem dúvida, é o *Berlim, Sinfonia de uma Cidade*. Nesta realização de 1926-27, o fotógrafo Karl Freund também opta, em grande parte de suas tomadas, por ocultar a câmera em uma pasta. O procedimento decorre diretamente de sua admiração pelos instantâneos fotográficos produzidos com a nova câmera “de bolso” (LISSOVSKY, 1995, p. 37 – grifos do autor).

Essa “câmera de bolso” também faz parte do amplo campo de novas técnicas revolucionárias da fotografia, uma abordagem mais furtiva, onde o fotógrafo não se deixa notar pelo modelo.

Como já foi citado, o objetivo de Sander era evidenciar o espelho do tempo com o projeto *Os Alemães* e Freund com *Berlim* acabou por ter o mesmo objetivo. Assim poderiam ser retratadas as mudanças do tempo na fotografia e também na realidade de cada “modelo”. Destarte, é válido salientar que desde o pós-guerra artistas dadaístas e surrealistas possuíam um papel participativo no processo de construção da fotografia. Entretanto, para o dadaísmo¹⁶, o olhar não se igualava aos termos da visão. Assim:

[...] para os dadaístas, a purificação da imagem dependia da supressão do próprio olho. Isto explica a reação entusiasmada de Tristan Tzara, em 1921, diante das *rayografias*, os fotogramas de Man Ray, com as sombras dos objetos impressos sobre o papel: “isto é puro dada!”. Mesmo revistas de grande circulação como *Vanity Fair* engoliram o peixe *dada* publicando, em 1922, quatro *rayografias* com a explicação aos leitores que os objetos haviam sido “selecionados com os olhos fechados”. Mas o olho que de fato havia ficado cego era o da câmera, com a supressão da objetiva (LISSOVSKY, 1995, p. 40 – grifos do autor).

¹⁶ “O movimento Dadaísta teve início simultâneo na Europa e na América do Norte. Em Zurique com Hugo Ball, Huelsenbeck, Tristan Tzara e Hans Arp, em 1916; em Nova Iorque, entre 1915 e 1923, com Marcel Duchamp e Francis Picabia, migrados da França. “O Dadaísmo consistiu, antes de tudo, uma negação brutal da arte e literatura tradicionais, pelos dadaístas consideradas hipócritas e preconceituosas. Contando, entre os seus fundadores, com alguns desertores, pretendeu constituir uma afirmação de revolta contra o alegado absurdo da guerra, e o seu fundo anarquista rebelava-se contra a moral da sociedade ocidental. O niilismo dadaísta implica uma afirmação primordial, a afirmação de uma atitude poética despojada dos seus aspectos místicos e transferida para a vida quotidiana do homem, para os seus gestos e actos [sic]. Embora os dadaístas sejam individualistas radicais, podem ser apontados como traços comuns do dadaísmo: a anarquia generalizada, a negação da razão, a valorização do espontâneo, do primitivo e do inconsciente, a glorificação do acaso, a dúvida absoluta, a ruptura com o passado e com qualquer tradição” (AGUIAR e SILVA in ENCICLOPÉDIA Luso-Brasileira de Cultura).

O que podemos perceber é que poucas pessoas entenderam o objetivo das *rayografias*, pois esses “olhos fechados” não são no sentido literal e tampouco a visão humana, uma vez que as *rayografias* têm como objetivo trabalhar diretamente na imaginação do contemplador, fazendo com que este consiga expandir a visão para além da fotografia, além do modelo e do objeto fotografado. O que está em questão nessa nova técnica não é apenas olhar a obra, mas sim visualizar a arte contida na fotografia, uma espécie de *metafotografia*.

E se foi possível realizar uma supressão do olho radicalmente tátil - como a ecoar a conclamação de Duchamp pela abolição da primazia da retina na arte ou a determinação da Tatlin, em 1913, de que “o olho deveria ser posto sob o controle do tato” -, com os fotogramas de Schad, Ray e Moholy – Nagy, devemos reconhecer uma supressão do olho radicalmente visual. Essa tendência pode ser assimilada à rubrica da Nova Objetividade (LISSOVSKY, 1995, p. 40).

No que tange à “Nova Objetividade”, é válido destacar que esta não nasceu dentro do mundo da fotografia, mas sim dentro das belas-artes, ganhando popularidade em uma exposição de pintura. Em síntese, as características do movimento eram “qualidade estrutural” das obras e também “precisão ótica e sobriedade”. Assim, “a Nova Objetividade acabou tendo uma enorme influência no desenvolvimento da fotografia de publicidade” (LISSOVSKY, 1995, p. 41). Como é evidenciado no que segue:

Herbert Molderings comenta que a *Sachfotographie* – a fotografia de objetos individuais 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: eles assumem uma aparência bizarra e inesperada, sugerindo que estão a viver suas próprias vidas, independentes dos seres humanos”. Tal fotografia, portanto, teria criado a “verdadeira natureza-morta do século vinte: expressão pictórica do fetichismo da mercadoria” (LISSOVSKY, 1995, p. 41- grifos do autor).

Assim como a *sachfotographie*, as *rayografias* também não ficaram longe das publicidades. A partir disto, em 1922 o poeta Tristan Tzara (1896-1963) declarou que “quando tudo o que se achava arte paralisou, o fotógrafo acendeu sua lâmpada de mil velas e gradualmente o papel sensível à luz absorveu o negrume de alguns objetos de consumo” (BENJAMIN, 2012, p. 112).

Ao passo que no ano de 1931, Man Ray¹⁷ desenvolveu um portfólio totalmente voltado para fins publicitários para a Companhia Parisiense de Distribuição de Eletricidade objetivando que suas *rayografias* haviam captado correntes elétricas fluindo pelos objetos de suas obras, como objetos presentes no cotidiano das pessoas. Dessa forma, aquele que contemplasse sua arte estaria visualizando além daquilo que a imagem está mostrando, colocando diretamente em funcionamento a visão do espectador e não apenas o olhar.

Mediante isso, o fotógrafo alemão Albert Renger-Patzsch (1897-1966) defendia que a exigência daquele que vê a objetividade do objeto fotografado conseguiu enxergar a “extrema fidelidade da imagem” (LISSOVSKY, 1995, p. 42). Para Renger-Patzsch, “o aparelho fotográfico foi o instrumento ideal que pode permitir ao público descobrir o objeto puro” (LISSOVSKY, 1995, p. 42).

Todavia, mesmo com tantas evoluções e anos de debate sobre essa nova arte fotográfica, algumas das características dessa arte ainda não estavam claras para alguns críticos da época, um deles era Bertold Brecht¹⁸. O escritor alemão tinha o costume de lançar questionamentos para os artistas produtores de imagens e a técnica da fotomontagem é um assunto, que a partir dos questionamentos dele talvez tenha dado maior repercussão.

Em 1934, Walter Benjamin, enquanto vasculhava de forma retrospectiva a trajetória da fotomontagem aponta que houve a preservação da “força revolucionária” das colagens dadaístas. Dessa forma, essas colagens fotográficas fazia com que os devaneios da Nova Objetividade fossem colocados à prova de sua singularidade, ou seja, é como se essa nova técnica precisasse de uma aura e também tinha de provar essa aura. Pois:

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

¹⁷ “Emmanuel Rudnitsky (1890-1976) foi um fotógrafo, pintor e cineasta norte-americano, um dos mais destacados artistas do Dadaísmo e do Surrealismo, movimentos de vanguarda surgidos na França no século XX. [...] Adota o pseudônimo de Man Ray. Em 1912, iniciou sua carreira artística e logo se tornou amigo dos artistas da vanguarda da pintura e da fotografia em Nova Iorque”. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/man_ray/> Acesso em: 03 out. 2020.

¹⁸ “Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, romancista e poeta alemão, criador do teatro épico anti-aristotélico. Sua obra fugia dos interesses da elite dominante, visava esclarecer as questões sociais da época. [...] Começou a escrever ainda jovem, publicou seu primeiro texto em um jornal em 1914”. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/bertolt_brecht/> Acesso em: 03 out. 2020.

da vida diária diz mais que a pintura. Do mesmo modo, a impressão digital ensanguentada de um assassino, na página de um livro, diz mais que o texto (BENJAMIN, 2012, p. 138).

Todavia, não se pode ignorar o fato de que sempre haverá novas técnicas fotográficas uma vez que a arte é como um enorme oceano: volúvel, rico e nem tudo foi descoberto ainda, existe muito que aprender com a arte, além de ser totalmente de caráter evolutivo. Possuindo uma aura ou não, sempre haverá mudanças no mundo das artes, principalmente no âmbito fotográfico.

3.1.1 Uma arte multiseri

No que tange a uma arte multiseri, é importante deixar em evidência desde o início desse tópico que esse tipo de arte possibilita várias cópias, ocasionando dessa forma a destruição da originalidade da obra, ou seja, destruição de sua aura. É fato que a aura é a pura autenticidade da obra. Nesse caso em específico é a forma mais genuína.

É notável que “nunca as obras de arte foram reproduzíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude como em nossos dias” (BENJAMIN, 2012, p. 190). Diante disso, o que principiara essa discussão será mediante algo mencionado no tópico anterior. Destarte, o que foi colocado em pauta nas linhas finais do assunto anterior foi à questão da fotomontagem, que além de ser reconhecida como uma nova técnica fotográfica, também é caracterizada como multiseri, uma vez que é possível confeccionar uma série de fotografias montadas; uma fotomontagem onde “o montador procede então à seleção, escolhendo uma delas como quem proclama um recorte” (BENJAMIN, 2012, p. 193). Isto posto, é relevante evidenciar o que seria a fotomontagem na visão de Hausmann¹⁹ e Heartfield²⁰

¹⁹ Raoul Hausmann (1886-1971), “artista plástico, poeta e romancista austríaco, desenvolveu um processo de fotomontagem impresso em seus primeiros “poemas posters” e poemas fonéticos. Em 1919 ele se tornou editor do jornal “Der Dada”. [...] Em 1926 Raoul Hausmann começou a escrever o seu romance “Hyle”. Paralelamente ele conduziu uma análise eletro-acústica e ópticas com o Optophon, um aparelho patenteado em Londres em 1935, destinado a produzir ondas de som e luz correspondentes entre si”. Disponível em: <<http://professorlaert.blogspot.com/2015/04/raoul-hausmann.html>> Acesso em: 10 out. 2020.

²⁰ John Heartfield (1891-1968), “é apontado como um dos líderes mais ativos do grupo Dadá em Berlim. Fotógrafo, designer gráfico, cenógrafo e promotor cultural, é considerado o fundador da fotomontagem política. Artista profundamente engajado na realidade social foi figura determinante das vanguardas históricas, influenciado por Goya e Daumier e pelas propostas das colagens cubistas de Picasso e Braque”. Disponível em: <http://www.mls.gov.br/exposicoes/temporarias/mls_421/> Acesso em: 10 out. 2020.

[...] é toda uma outra gama de variantes. [...] Tanto para Heartfield como para Hausmann, a fotomontagem é uma contração do visual e do tátil. Uma imagem com a marca de manipulação. Disto decorre sua capacidade para desfazer (refazer as regras da representação perspectiva que informaram a ótica fotográfica (LISSOVSKY, 1995, p. 44).

Entende-se que a fotomontagem é um ajustar do visual e do tátil, possuindo assim características de modificação, essa técnica fez com que a os resquícios de aura que ainda insistiam em aparecer nas fotografias se perdessem e tudo o que temos agora são um amontoado de colagens e, assim, a arte fotográfica foi transformada em imagem sem suporte, “um simples pedaço de papel (hoje pode ser um amontoado de *bits*) – a menos que seja uma foto antiga e/ou familiar que tenha valor afetivo e daí venha uma espécie de aura” (SANTOS, 2011, p. 47). Nessa perspectiva “a realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica” (BENJAMIN, 2012, p. 201). Em síntese, a flor azul possui o significado de obra prima, aquilo que é original fruto da inspiração e habilidade do artista, o que temos com a técnica mecânica não é mais essa obra prima, o que existe é uma obra que será repetida até a sua exaustão

A própria reprodutibilidade veio como uma técnica facilitadora, com uma expectativa de repouso para as mãos, uma vez que seria apenas apertar um simples botão que a obra estaria completamente reproduzida. Benjamin (2012) destaca que: “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 2012, p. 181). Assim, é como se tivesse acontecido um rompimento entre fotografia e as obras de arte antes replicadas diretamente pela mão do homem. Como elucida Márcio Seligmann-Silva (2016, p.18):

Com a técnica fotográfica, no entanto, a arte como reprodução passou a ser pensada, com Benjamin, de modo inteiramente diverso, não mais enquanto re-produção de um objeto ou tema, mas sim enquanto produção da própria obra. Para ele, o fundamental é que a fotografia é intrinsecamente reprodutível. Isso implicou um abalo na tradição, um rompimento com ela, lançando, portanto, a modernidade em um outro paradigma, onde o que conta não é mais imitar (a natureza ou os grandes modelos) ou ser original, mas sim o fato de não existir mais uma identidade única, fechada, da obra, do seu produtor e daquilo que eventualmente ela venha a representar.

Com essa ruptura, as obras de arte foram em busca de algo que a fotografia não pudesse reproduzir, pois a nova técnica tem poder de fazer mudanças em todo

o procedimento artístico. Destarte, “a pintura nunca desapareceu por completo ao longo do século XX, mas seu uso nunca mais foi por puro desejo de reprodução do real” (SANTOS, 2011, p.47), os refúgios que foram encontrados pela pintura foram o cromatismo, o impressionismo e também o cubismo e assim, “a reprodução técnica copiava o original como toda a verdade possível, e a pintura estaria livre para fazer sua própria história a partir de então” (SANTOS, 2011, p.47). À vista disso, a fotografia logo aliou-se ao consumismo, voltando-se para as massas com paisagens e acontecimentos.

3.2 A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA

É sabido que a fotografia e todas outras expressões artísticas possuem sua linguagem própria. Dessa forma, a fotografia deixa de ser apenas distração e torna-se também cultura e saber. Ao longo dos anos fotógrafos vem se reinventando na fotografia e buscando novas formas de se expressar dentro do mundo fotográfico. Essas reinvenções vão desde fotografar objetos, pessoas e ruas até enxergar em plantas estruturas arquitetônicas góticas.

É assim que, em suas surpreendentes fotografias de plantas, Blossfeldt²¹ mostrou na cavalinha as formas mais antigas das colunas, na samambaia a mitra episcopal, nos brotos de castanheiras e bordos, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico (BENJAMIN, 2012, p. 101).

Dessa forma, do mesmo modo que a fotografia sofre mudanças, sua linguagem também se adapta em conjunto de forma mais discreta. Como Benjamin pontua: “o ambiente e a paisagem só se revelam ao fotógrafo que sabe captá-los em sua manifestação anônima, num semblante humano” (BENJAMIN, 2012, p. 102). Com esse tipo de atenção do fotógrafo, alguns objetos do cotidiano que muitas vezes passam despercebidos pelas pessoas, na fotografia eles acabam por ganhar um destaque diferente. É evidente que “cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade” (BENJAMIN, 2012, p. 111).

²¹ Como salienta Oliveira (2014, p. 167-168): “Karl Blossfeldt (1865-1932), fotógrafo alemão, conhecido por suas fotografias de formas vegetais, integrou o movimento artístico *Nova Objetividade* (Neue Sachlichkeit). Publicou os livros *As Formas Originais da Arte* (Urformen der Kunst), 1928 e *O Jardim Maravilhoso da Natureza* (Wundergarten der Natur), 1932”.

A partir do momento em que esse destaque aconteceu, uma nova interpretação da linguagem fotográfica surgiu, entretanto, para que possamos compreendê-la melhor precisamos de certos ajustes diante dessa forma artística tão grandiosa. Pois:

Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não poderiam ser utilizadas (BENJAMIN, 2012, p. 111).

De toda forma, é importante evidenciar que, do mesmo modo que a fotografia tem sua linguagem, o artista possui sua maneira de passar a mensagem e todo contemplador tem seu modo de entender o significado da obra. Como contrasta Benjamin (2012, p. 202):

O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente no tecido dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, extraordinariamente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis.

Com essa infinidade de particularidades, percebe-se também que a técnica fotográfica é um tanto quanto peculiar. Pois, ela não apenas produz um simulacro de algum lugar, pessoas ou outros arquétipos de obra de arte, há muito mais por de trás de uma fotografia do que apenas um bom ângulo.

[...] ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas minúsculas, suficientemente ocultas e compreensíveis para encontrarem um refúgio nos devaneios, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica (BENJAMIN, 2012, p.101).

Assim, pode-se afirmar que a fotografia tem o poder de ser marcante não apenas por uma expressão artística, mas ela é poderosa por natureza, como se já tivesse sido inventada exatamente como é. Em razão de que:

Reconhecemos a obra de arte pelo fato de que nenhuma ideia que ela suscita em nós, nenhum ato que ela nos sugere pode esgotá-la ou concluí-la. Respire-se à vontade uma flor agradável ao olfato; jamais

se chegará a esgotar esse perfume, cujo gozo renova a necessidade; e não há lembrança pensamento ou ação que possa anular-lhe o efeito ou libertar-nos inteiramente de seu poder. Eis aí a finalidade que persegue aquele que pretende criar uma obra de arte (BENJAMIN, 2012, p. 52).

Diante do tange a linguagem da fotografia e suas mensagens, é interessante pontuar que; “fica claro o que separa a fotografia do quadro e porque não pode haver um só princípio formal válido para ambos: para um olhar que jamais pode saciar-se com o quadro, a fotografia significa antes aquilo que o alimento é para a fome ou a bebida para a sede” (BENJAMIN, 2012, p. 52).

Mesmo que existam escritores argumentando que alguns fotógrafos colocam legendas explicativas em suas fotografias ao invés de deixarem que estas falem por si. Benjamin (2012) pontua ser de suma importância que tenha uma distinção entre os vários tipos de legendas para diferentes modelos de fotografias, “cujos clichês somente produzem o efeito de provocar no espectador associações linguísticas” (BENJAMIN, 2012, p. 115). Em suma, devemos sempre estar atentos ao que a arte tem a nos dizer, seja em contexto linguístico, jornalístico, informativo ou artístico. O que o ser humano deve se conscientizar é que todo meio de comunicação é válido e único e no mundo das artes esse fenômeno não é diferente.

3.2.1 O Imperceptível aos olhos

Diante de tudo que captamos no decorrer desse capítulo, vemos que o mundo das artes possuiu suas transformações e também possui seus segredos, o que na maioria das vezes não percebemos é como esse ocultismo se revela aos nossos olhos. A peculiaridade da fotografia está justamente naquilo em que se é mais criticado: a originalidade. Isto posto, podemos dizer que a fotografia nos permite fazer perceber traços autorais que possivelmente nunca foram vistos antes, uma vez que, a natureza muitas vezes se apresenta de várias maneiras. À vista disso, “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente” (BENJAMIN, 2012, p. 100).

Como foi citado, podemos dizer que a natureza e a fotografia trabalham juntas como uma espécie de cumplicidade que apenas as duas compreendem.

Como Benjamin (2012) explica na citação anterior, a natureza que se mostra para a lente não é a mesma que nossos olhos contemplam. Esse relacionamento entre natureza e arte é fundamental acerca da sagacidade fotográfica. Nesse caso, a fotografia nos permite enxergar detalhes que jamais poderiam ser vistos a olho nu.

Essa nudez ocular que foi mencionada acima é uma simples metáfora no que corresponde aos olhos sem a película artística que conseguimos quando conectados plenamente com a arte. Uma das grandes diferenças que acabam por transformar a fotografia em uma arte tão perspicaz é que quando um artista está pintando, a atividade cerebral deste indivíduo trabalha apenas em emitir mensagens onde a mão deve reproduzir fielmente apenas aquilo que está perceptível aos olhos, enquanto que na fotografia pode-se ir além daquilo que está estampado. Como é acentuado no que segue:

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia torna-a acessível, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 2012, p. 100-101).

De fato, no início da arte fotográfica, no processo de popularização, a grande ideia revolucionária era encontrar algo de inédito, ou seja, jamais visto antes. Dessa forma, Benjamin (2012) escreve que “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (BENJAMIN, 2012, p. 100). Portanto, pode-se notar que a fotografia tem o poder de suprir a expectativa do indivíduo uma vez que está sempre dotada de mistérios que aos poucos se revelam e também não são para todos, é necessário uma relação ímpar para com as artes para que se possa ver aquilo que seja imperceptível aos olhos.

Isto posto, através da fotografia e seus infinitos recursos é que é possível uma segunda visão seja do modelo ou do ambiente, algo que possivelmente não seria realizável através da pintura, uma vez que esta não capta todos os movimentos à sua volta, apenas aquilo que o modelo ou o pintor quer retratar. É interessante pensar que o universo fotográfico é algo extremamente amplo e pouco explorado, é fato que ainda há muito o que se descobrir com essa arte tão subjetiva e cheia de desdobramentos e, é justamente esse macrocosmo que auxilia na perspectiva ótica

do individuo de enxergar o imperceptível, ou seja, ampliar a visão de mundo e do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte sempre foi um fenômeno próprio do ser humano. Sua elaboração e transformação carrega, adstrita em si, muitos aspectos que envolvem a filosofia, a história, a política, a economia e outros fatores com os quais os homens se relacionam. Compreender o desenvolvimento estético é, simultaneamente, tomar consciência das capacidades humanas e dispor de uma respectiva posição de fruição das idealizações do ser humano em tornar a arte reproduzível, algo que já em sua essência era feito: “O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, interessados no lucro” (BENJAMIN, 2012, p. 180).

Com a chegada da técnica fotográfica, essa fruição tem sido fortalecida por intervenção dos procedimentos de produção do sistema capitalista. O que Benjamin enfatiza é que essas situações de mudanças demandam um prazo para que possam ser mais bem constatadas. Por consequência, apenas no presente somos capazes de ver os cenários que evidenciam os “prognósticos”, “sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas” (BENJAMIN, 2012, p.179). Todo esse aparato técnico moderno interveio no método reprodutivo da obra de arte. Dessa forma é por intermédio da “reproduzibilidade técnica” que a arte deu-se a ser adulterada nos palpitantes tempos.

O que podemos destacar é que a reproduzibilidade técnica da arte ocorreu devida a uma possibilidade dela poder estar mais próxima do público. A chegada dessa nova técnica proporcionou a sua acessibilidade às massas. Nessa inquietação, torna-se a arte mais aberta à coletividade e manifesta-se a técnica fotográfica, captando a realidade e também o objeto com possibilidades mais aprimoradas de reprodução.

A funcionalidade da reproduzibilidade técnica empregada na arte diminui a distância que antes existia entre o público e a obra. Uma obra que é exposta em certo lugar do mundo pode ser acessada por várias pessoas em diferentes lugares do mundo, a fotográfica “pode colocar a cópia de um original em situações antes impossíveis para o original, de modo que a pintura situada no interior de uma igreja pode ser levada para casa” (CAVALCANTI, 2013, p. 200). Além de ser copiada, passa a estar em várias dessas partes. Tal novidade afasta-se da característica de

seletividade da arte que existia antes do século XIX, visto que, apenas uma parte da sociedade – por uma questão econômica –, poderia ter contato com uma obra de arte. Portanto, a técnica de reprodução assume uma importante função política: a de tornar a arte mais acessível ao público. E, segundo Benjamin, o início do desenvolvimento desse método foi encadeado pelo contato com o registro fotográfico.

Eventualmente, todo esse novo aparato técnico encarrega-se de desempenhar uma influente força transformadora sobre o método magistral do artista, sendo um aparato técnico que possui maior exatidão. Sendo assim, segundo Benjamin, subsiste a expectativa de que a pintura proporcione para seus apreciadores um valor mágico e, conseqüentemente, “a produção artística começa com imagens a serviço da magia” (BENJAMIN, 2012, p. 187). Porém, com o processo de reprodução técnica, todo esse valor mágico pode ser assaltado da obra de arte. Antes estava ligada ao sagrado, agora existe para ser exposta e perde progressivamente seu valor “aurático”, uma vez que “na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva” (BENJAMIN, 2012, p. 183).

As técnicas de reprodução – principalmente a fotografia –, afetam a aura da obra de arte. Ao se reproduzir uma obra de arte, afeta-se a sua autenticidade e o seu aspecto histórico, uma vez que “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2012, p. 182). Além disso, as técnicas de reprodução transformam algo que é único em um fenômeno de massas, abalando assim sua tradição, essas modificações ocasionadas pela introdução das reproduções alteram os modos de compreensão da arte.

Destarte, é válido salientar que é evidente a notoriedade do artista em uma pintura, toda a sua competência é perpetuamente memorada quando contemplamos a sua obra de arte. Assim, uma vez que a fotografia, empenhando-se em reproduzir com tamanha intensidade aquilo que o olhar humano pode ver, procura com sua técnica aquilo que poderia passar despercebido a visão humana, mais precisamente uma pequena particularidade que conferiria a fotografia, o aqui e agora daquilo que se apresenta fotografado. “Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade

irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso” (BENJAMIN, 2012, p. 100).

Se, por consequência, na fotografia busca-se a centelha do acaso das pinturas, por outro lado essa nova técnica nos disponibiliza um novo modo de olhar a natureza que se encontra presente na câmera, pois “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente” (BENJAMIN, 2012, p. 100). Dessa forma, quando olhamos uma imagem que foi registrada por uma câmera, esse retrato nos chama a examinar aquilo que o olhar humano desauxiliado não consegue perceber, que é próprio do aparelho técnico, algo que na pintura não seria possível. Como é realçado no que segue:

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundos em que ele dá um passo. A fotografia torna-se acessível, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 2012, p. 100-101).

Destarte, a fotografia e todas as outras formas de arte existem para ensinar que não vivemos em uma “bolha social” e tão pouco não existe apenas uma forma de expressão artística. Assim, devemos sempre estar abertos para novas formas de conhecimentos e é justamente através da arte que novos saberes se apresentam para o ser humano.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 1ª edição revisada e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARBOSA, Jefferson Rodrigues. Ideologias e Regimes autocráticos chauvinistas: fundamentos e influências. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 15, nº 175, p. 27-38 dez. 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/29995>> Acesso em: 09 mai. 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CAVALCANTI, Anna Hartmann. Arte, fotografia e formas de percepção em Walter Benjamin. **Psicanálise & Barroco em revista**, v.11, nº2, p. 198-209, dez. 2013. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/psicanalisebarroco/article/view/8659>> Acesso em: 03 nov. 2020.
- COTRIM, Gilberto. **Fundamentos de filosofia**. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 2013.
- DINO, Vinicius. Literatura, ritual e política: reflexões a partir da produção crítica de Walter Benjamin. **Revista Florestan**, São Carlos – SP, ano 3, nº 1, p. 119- 128 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/issue/view/issue/8/14>> Acesso em: 02 jul. 2020.
- ENCICLOPÉDIA, Luso-Brasileira de Cultura. Edição nº 2499. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1999.
- FRANCO, Renato. **10 Lições sobre Walter Benjamin**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2015.
- LISSOVSKY, Mauricio. **A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio Janeiro, 1995. [manuscrito] Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/02/A-fotografia-e-a-pequena-hist%C3%B3ria-de-Walter-Benjamin>> Acesso em: 14 set. 2020.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- OLIVEIRA, Orlando José Ribeiro; OLIVEIRA, Marília Flores Seixas. Fases da história da fotografia e a questão da aura, segundo Walter Benjamin. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 10, nº. 16, p. 163-190, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/14227>> Acesso em: 05 mai. 2020.

PULS, Maurício Mattos. **Arquitetura e Filosofia**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. **Teorias da Comunicação: trajetórias investigativas**. Comunicação iconográfica: linguagem, significado e imaginário. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

SANTOS, Carolina Junqueira. A reinvenção da aura e outras considerações sobre a fotografia. **Cadernos Benjaminianos**, n.º. 3, p. 43-54, Belo Horizonte, jan.-jun. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5323>> Acesso em: 10 out. 2020.

SILVA, Márcio Seligmann. A teoria da fotografia em Walter Benjamin na era da síntese técnica da imagem. **Cadernos Walter Benjamin**, v.17, p.12-36, jul.-dez. 2016. Disponível em: <http://www.gewebe.com.br/pdf/cad17/texto_02.pdf> Acesso em: 06 out. 2020.

SILVA, Rafael Cordeiro. Cultura, dominação e emancipação: dois pontos de vista. **Revista Interação: Cultura e Comunidade**, v.1, n.º 1, p. 23-38, 2006. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/interacoes/article/view/6749/6172>> Acesso em: 22 jun. 2020.

SOUZA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Universidade Fernando Pessoa, Porto, Lisboa, 2002. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. > Acesso em: 21 set. 2020.

STERNHEIMER, Karen. Art and the Social Construction of Reality. **Everyday Sociology Blog**. Tradução: Victor Queiroz para revista electrónica Colunas Tortas. Disponível em: <<http://www.everydaysociologyblog.com/2015/01/art-and-the-social-construction-of-reality.html>.> Acesso em: 15 mai. 2020.