

Comunicação Pública

Vol.13 nº 24 | 2018
Número não temático

Benjamin, Walter (1938), Recensão a Gisèle
Freund. *La photographie en France au XIXe Siècle*

João Tiago Proença



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cp/2274>
ISSN: 2183-2269

Editora

Escola Superior de Comunicação Social

Este documento foi criado de forma automática no dia 21 Junho 2018.

Benjamin, Walter (1938), Recensão a Gisèle Freund. *La photographie en France au XIXe Siècle*

João Tiago Proença

NOTA DO AUTOR

Agradeço à Arminda Fortes todas – e foram muitas – as diligências realizadas para obter as versões portuguesas de alguns textos, e ao Pedro Múrias a sua atenta leitura, que permitiu melhorar o texto.

- 1 O texto ora traduzido consiste na recensão que Walter Benjamin publicou na *Zeitschrift für Sozialforschung*, n.º 7, 1938, órgão do Institut für Sozialforschung, da tese de doutoramento de Gisèle Freund, intitulada *La photographie en France au dix-neuvième siècle*, a primeira dissertação académica sobre a fotografia. Um texto singular pela história da sua produção, publicação e evolução.

1. Introdução

I.

- 2 Gisèle Freund (1908-2000), nascida numa abastada família judia de Berlim, “despertou para a política aos 16 anos” (Freund & Jamis, 1991: 18) por ação das aulas rudimentares sobre o assunto ministradas pelo irmão e, sobretudo, pelo relato de uma greve de mineiros, o que a levou a aderir à Juventude Socialista e à revolta contra a família e o seu conforto burguês. Inscreveu-se seguidamente na Universidade de Freiburg para estudar Sociologia como disciplina principal e História da Arte e Economia como *minor* (Freund & Jamis, 1991: 23 e 27), prosseguindo posteriormente o *cursus* académico em Francoforte, onde teve por professores Karl Mannheim, Theodor W. Adorno e Friedrich Pollock. Foi

nesse contexto que Nobert Elias, à época assistente de Mannheim, lhe sugeriu a fotografia como tema de tese¹.

- 3 Freund, cujo pai era um importante amador e colecionador de pintura e lhe dera a conhecer o seu primeiro livro de fotografia (*Urformen der Kunst*, de Karl Blossfeldt), tinha dele recebido, aos 12 anos e a seu pedido, uma máquina fotográfica Voigtländer 6x9, de que se fazia acompanhar permanentemente. Nunca interrompia a atividade fotográfica, nem sequer na universidade, em cujos anfiteatros fotografava os próprios professores. A sugestão de Elias vem precisamente do facto de a ver sempre com a máquina fotográfica e deu a origem a uma sessão de orientação, finda a qual Freund afirmou:

Nunca mais recebi ajuda de nenhum professor. Não só não sabiam nada de fotografia, como também para eles um fotógrafo não valia mais do que um empregado de café. A fotografia não era levada a sério. Para dar um exemplo, frequentei os cursos do filósofo Max Horkheimer, um dos directores do instituto [G.F. refere-se ao *Institut für Sozialforschung*]. Muitos anos depois [provavelmente em 1962], encontrava-me na Suíça para fotografar Hermann Hesse, encontrei-o, já reformado, à beira de um lago. Perguntou-me como é da praxe o que era feito de mim. – Sou fotógrafa – respondi. – Então não é nada – disse-me (Freund & Jamis, 1991: 33-34).

- 4 Em 1931, Freund passou um semestre na Sorbonne para aprofundar a pesquisa, com recurso à documentação sobre a invenção e a divulgação da fotografia. No ano em que Hitler tomou o poder, Freund viu-se obrigada a fugir devido às suas atividades nos movimentos estudantis de resistência, em cujos jornais o novo regime era violentamente atacado. O fator decisivo foi a detenção da sua colega Anne: duas semanas depois da prisão, as autoridades enviaram à família o cadáver num caixão cuja abertura foi terminantemente proibida: “Sans doute avait-elle refusée de donner nos noms”². Avisada por um funcionário da Câmara Municipal de Francoforte, conhecido de vista, fugiu sem se despedir da família, levando a sua máquina fotográfica e os rolos com as fotografias dos corpos espancados dos estudantes³. Apesar de todas as dificuldades, Freund inscreveu-se na Sorbonne (em Sociologia) e prosseguiu os estudos sob orientação de Charles Lalo, dando provas de uma vontade férrea, e do interesse e importância que atribuía ao seu estudo⁴. Em 1977, descreveu o episódio do seguinte modo:

Em 1936, defendi a minha tese na Faculdade de Letras, onde me inscrevera assim que cheguei a Paris. Tinha-a começado com Karl Mannheim, mas foi Nobert Elias que me deu a ideia e me orientou nas minhas primeiras pesquisas. A Sorbonne aceitou a tese, fiquei-lhe reconhecida pelo liberalismo, pois nem todos os meus professores comungavam das minhas ideias. Alguns amigos, entre os quais Walter Benjamin, tinham vindo tomar lugar no anfiteatro onde realizaram as provas públicas. A tese foi impressa pela *Maison des Livres*, cuja proprietária era Adrienne Monnier. Ela, que até então publicara apenas poetas, ficou impressionada com o modo como eu tratara o assunto⁵.

- 5 Em *Portrait* (Freund & Jamis, 1991), Freund facultou mais esclarecimentos sobre o papel que Monnier desempenhou na tese.

O tema tinha sido aceite em Junho de 1935 pelo deão Delacroix, mas ainda tive de esperar um ano antes de a poder defender. Não só não se podia defender uma tese sem ela estar publicada, no meu caso era necessário traduzi-la.

[André] Malraux tentou que a Gallimard a publicasse, mas sem êxito, uma vez que o editor nessa época publicava apenas literatura. Acabou por ser Adrienne a publicá-la, e traduzimo-la em conjunto: ela, que não sabia alemão, e eu, que falava uma algaravia de francês. A versão francesa melhorou, sem dúvida, o texto, pois

Adrienne era muito miudinha quanto à sintaxe e ao estilo. Tinha um espírito claro, preciso: exatamente o contrário da língua alemã (pp. 64-65).

- 6 A falta de domínio da língua foi ainda responsabilizada por Freund como causa dos “nervos” na véspera das provas públicas, o que a levou a uma consulta médica, em que lhe foi comunicado o diagnóstico: “Lamento muito dizer-lhe que não tem mais nada do que medo do exame” (Freund & Jamis, 1991: 65). O ato decorreu no anfiteatro da Sorbonne, segundo os usos e costumes da instituição; além dos professores, estavam presentes os amigos, nomeadamente Walter Benjamin. “A publicação teves os melhores ecos no meio intelectual, e Walter Benjamin felicitou-me calorosamente: ‘Gisela, disse-me, nunca pensei que conseguisses escrever tais coisas’. Além disso, redigiu uma excelente crítica do meu trabalho na revista do Instituto de Pesquisa Social” (Freund & Jamis, 1991: 65-66).

II.

- 7 Tais coisas? Que coisas? Em 1931, Benjamin escreveu a *Pequena história da fotografia*, um ensaio publicado em três partes no semanário *Die literarische Welt*⁶, texto de que Freund se servirá amplamente na redação da tese, a ponto de o seu trabalho se poder considerar a ampliação académica da panorâmica que Benjamin esboçara.

- 8 Freund travou conhecimento com Benjamin em 1932, nas Baleares (Freund, 1985). O encontro foi visto por uma Freund septuagenária à luz da diferença de idades e de estatuto, “uma jovem de 20 anos que não se atrevia a dirigir-lhe a palavra”⁷. Foi a partir de 1934, quando Benjamin se fixou em Paris, que se aprofundou a relação entre os dois, nas salas da Biblioteca Nacional. O filósofo alemão coligia e elaborava o material de base para o *Livro das Passagens*; Freund, por sua vez, trabalhava lá todos os dias para a tese e descreveu assim o dia a dia entre os dois:

Durante anos, encontrávamo-nos todos os dias naquela enorme sala silenciosa. Às vezes dávamos um passeio pelos corredores da biblioteca, ou atravessávamos a Rue de Richelieu até um banco da Praça Louvois. Benjamin acendia o seu cachimbo e conversávamos sobre os mais diversos assuntos: a situação política, o marxismo, os escritores contemporâneos...

Quando a biblioteca fechava, abandonávamos frequentemente a sala em conjunto. Atravessávamos as Tulherias e passeávamos ao longo do cais do Sena. Benjamin detinha-se sempre nos alfarrabistas e comprava por vezes um livro. [...] Duas vezes por semana, encontrávamo-nos no primeiro andar de um café no Boulevard Saint-Germain para jogar xadrez (p. 64).

- 9 À luz destas palavras, o elogio de Benjamin – “Gisela, nunca pensei que conseguisses escrever tais coisas” – torna-se enigmático. Se há um fascínio inegável da parte de Freund, o contexto extraprofissional das suas relações permite supor uma relação de amizade; em todo caso, a fotografia há-de ter sido assunto de conversa. As palavras de Benjamin deixarão entrever uma atitude de discípula ‘apagada’? Certo é que Freund conhecia, e cita, a *Pequena história da fotografia*.
- 10 No texto referido, Benjamin descreve sucintamente a emergência da fotografia e as suas repercussões sobre os ofícios tradicionais, em especial sobre os pintores retratistas de miniaturas (Benjamin, 2017: 250), evolução que Freund precisou com dados e fontes históricas. Por isso, Benjamin salienta em primeiro lugar a história social do retrato apresentada por Freund. Tal como para Benjamin, trata-se de mostrar como o desenvolvimento técnico condicionou a nova forma do retrato, mas, sobretudo, de determinar o ‘ponto médio’ do retrato, ou seja, aquele momento em que, nas palavras do

crítico alemão, “a evolução técnica alcança a sua norma socialmente adaptada” (Benjamin, recensão da tese de Freund, *infra*)⁸. Nesse momento feliz, quando se verifica a coincidência plena da técnica e da sociedade, as fotografias são ‘auráticas’; o que deriva do facto de, “nesses primórdios, o objeto e a técnica se corresponderem de uma forma tão radical como a da sua separação no período seguinte, da decadência” (Benjamin, 2017: 252). A separação entre técnica e objeto funda a busca do efeito, torna a aura programática, e por isso destrói-a. Tudo se passa como se a “norma socialmente adaptada” fosse o presente feliz, evanescente, em que se verifica a passagem da felicidade hímica à felicidade elegíaca, recorrendo-se aqui à terminologia de Benjamin em *Para um retrato de Proust* (1929). Nesse instante, a técnica auratiza tanto quanto o próprio objeto já tem aura; o cliente que se faz retratar, pertencente a uma classe em ascensão (“as amplas camadas burguesas” da recensão), tem aura até nas pregas da casaca (Benjamin, 2017: 252). Este caráter afirmativo confere ‘beleza’ a essas fotografias como nenhuma outra voltarão a ser belas nesse sentido. Do lado popular e industrial servirão como objetos de satisfação de necessidades sociais e psicológicas, que será a versão degradada da felicidade hímica e elegíaca; do lado artístico, terão um teor crítico-negativo, que visa vedar o reaparecimento de qualquer *continuum* naquelas formas degradadas.

- 11 A controvérsia sobre o caráter artístico da fotografia entronca precisamente na consideração técnico-social da fotografia; qualquer discussão extratécnica é reacionária ao pressupor uma dissociação entre objeto e técnica para unir estes dois elementos *a posteriori*, sendo que tal união pretende sujeitar um ‘novo’ objeto a uma técnica ‘antiga’. E isso só pode ser compreendido à luz da evolução social, como Freund faz no que diz respeito à posição social dos pintores. Quanto a isso, Benjamin não poderia estar mais de acordo.

2. Benjamin, Walter (1938), Recensão a Gisèle Freund. *La photographie en France au XIXe Siècle*

- 12 O estudo de Freund mostra como a ascensão da burguesia condicionou a ascensão da fotografia e, de modo muito feliz, consegue tornar compreensível esse condicionamento na história do retrato. Partindo da técnica do retrato, muitíssimo difundida no *ancien régime*, da miniatura de marfim, dispendiosa, a autora evidencia os diferentes processos que, por volta de 1780 – quer dizer, 60 anos antes da invenção da fotografia –, visavam acelerar a produção e reduzir o custo, e que, desse modo, contribuíam para o aumento da procura do retrato. A descrição do fisionotrafo como elo intermédio entre o retrato em miniatura e o disparo fotográfico mostra exemplarmente como se podem tornar socialmente transparentes os dados técnicos. A autora passa, então, a demonstrar como a evolução técnica alcança a sua norma socialmente adaptada na fotografia, através da qual o retrato se torna acessível a amplas camadas burguesas. Prossegue mostrando como os pintores de miniaturas se tornaram as primeiras vítimas da fotografia nas fileiras dos pintores. Expõe, por último, o confronto teórico entre a pintura e a fotografia em meados do século.
- 13 A questão de saber se a fotografia é uma arte foi discutida nessa altura com o empenhamento apaixonado de um Lamartine, um Delacroix, um Baudelaire. Não foi levantada, no entanto, a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não terá transformado o caráter total da arte. A autora viu bem o essencial, observando que o nível

artístico se manteve assaz elevado num grande número dos primeiros fotógrafos, que se entregavam ao ofício sem pretensões artísticas e cujos trabalhos só chegavam aos olhos de um círculo de amigos restrito. “A pretensão de elevar a fotografia a arte foi levantada precisamente por aqueles que faziam dela um negócio”. Por outras palavras: a pretensão da fotografia a ser uma arte é contemporânea da sua entrada em cena como mercadoria. Isso coincide com a influência que a fotografia como processo de reprodução exerceu sobre a própria arte. Separou-a do comitente privado para passar a abastecer o mercado anónimo e a respetiva procura.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (2017). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Freund, G, & Jamis, R. (1991). *Portrait – Entretiens avec Rauda Jamis*. Des femmes.
- Freund, G. (1985), *Itinéraires*. Paris: Albin Michel.
- Freund, G. (1977), *Mémoires de l’Oeil*. Paris: Éditions du Seuil.
- Freund, G. (1970), *Le Monde et ma Caméra*. Paris: Denoël.
- Freund, G. (2011), *La Photographie en France au Dix-Neuvième Siècle*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- Freund, G. (1974), *Photographie et Société*. Paris: Éditions du Seuil.

NOTAS

1. Nos diálogos com Rauda Jamis, Gisèle Freund corrigiu e precisou a versão apresentada anos antes, na autobiografia, *Le monde et ma caméra* (Denoël, 1970), onde declarou singelamente: “Escolhi como tema de tese a história da fotografia no século XIX”; Nobert Elias nunca é referido.
2. *Le monde et ma caméra*, p. 13. Em *Portrait* (Freund & Jamis, 1991: 40), Freund acrescentou que Anne fora violada.
3. As fotografias viriam a ser publicadas no *Livre Brun sur L’incendie du Reichstag et le Terreur Hitlerienne*, Editions du Carrefour, 1933, entre as páginas 224 e 225; e constituíram uma introdução à arte das falsificações fotográficas: os estudantes transformaram-se pelas artes mágicas do comunista Willi Münzenberg em trabalhadores.
4. O fac-símile da tese de 1936 foi publicado, em 2011, por Christian Bourgois Éditeur, a pretexto da exposição realizada pela *Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, Gisèle Freund: L’Œil frontière, Paris 1933-1940*, incluindo, em anexo, as alterações da mão de Freund e a recensão de Walter Benjamin, que agora se traduz para português. Permanentemente melhorada por Freund, a tese foi adotada integralmente (com pouquíssimas alterações e leves modificações estilísticas) no texto definitivo *Photographie et société* (Éditions du Seuil, 1974), obra traduzida para várias línguas europeias, inclusive para português, *Fotografia e sociedade* (trad. e pref. Pedro Miguel Frade). Segundo relata em *Portrait* (Freund & Jamis, 1991: 56), “Adrienne disse-me um dia porque se havia tomado de amizade por mim: ‘Impressionou-me essa jovem na casa dos 20, só e sem família num

país estrangeiro, praticamente sem dinheiro que apenas ambicionava uma coisa: terminar a sua tese na Sorbonne”.

5. *Mémoires de l’Oeil* (Éditions du Seuil, 1977 : 16-17).

6. O texto de Benjamin será citado – «WB» seguido do número da página – a partir da versão portuguesa constante do volume *A Modernidade*, Obras escolhidas de Walter Benjamin, edição e tradução de João Barrento.

7. Para o que se segue, cf. Freund (1985: 61-64).

8. Na história do retrato, o feudalismo encontraria a sua forma “socialmente adaptada” no brasão; o retrato fisionómico propriamente dito marcaria já um período de decadência. O brasão é a verdadeira unidade abstrata no sentido do seguinte passo de Durkheim: “No passado, a sociedade doméstica não era unicamente uma reunião de indivíduos unidos por laços de afeição mútua; era também um grupo, caracterizado como unidade abstrata e impessoal. Havia o nome hereditário que tantas recordações suscitava, as histórias dos antepassados, as situações e a reputação familiar, etc. Tudo isto tem tendência para desaparecer. Uma sociedade que, sob tantos aspetos, se dissolve a cada instante para, em condições novas e com outros elementos, se reconstituir em seguida, não possui a continuidade suficiente para adquirir uma fisionomia pessoal, para ter uma história própria a que se possam afeiçoar os membros”. *O Suicídio - Estudo sociológico* (trad. Luz Cary, Margarida Garrido e J. Vasconcelos Esteves). Lisboa: Editorial Presença, 1992⁵ p. 380. Sobre as relações entre brasão e retrato, cf. Hans Belting, *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM, 2014, cap. V. Pouco antes da invenção da fotografia, encontra-se em Emmanuel Sieyès um passo eloquente quanto à função já meramente compensatória, isto é, «socialmente inadapta» do retrato feudalizante, cf. *Essai sur les privilèges in Qu’est-ce que le Tiers Etat?* Paris: PUF, 1982: 10, n.3.

AUTOR

JOÃO TIAGO PROENÇA

Conselho da União Europeia

LE 09.CD.70

Rue de la Loi/Wetstraat 175

B-1048 Bruxelas – Bélgica

joaotiagoproenca@yahoo.com