

# Um olhar de classe: a experiência da fotografia operária na Alemanha de Weimar

Daniela Palma\*

## Resumo:

Fotografia é ilusão. A imagem formada pela prata reluz nos olhos do espectador, causando-lhe a sensação de estar frente a um espelho que reflete o mundo. Mas justamente por este aspecto, a fotografia cala a existência do autor e se apresenta como uma entidade acima do bem e do mal, "apenas real". Inúmeras discussões já foram travadas a respeito do uso da fotografia como instrumento de persuasão ideológica, justamente devido a esta aparente neutralidade frente ao mundo, que é, sem dúvida, uma inesgotável fonte de convencimento político. Este artigo traz à luz um pouco desse debate a partir da experiência dos fotógrafos operários na Alemanha, com sua proposta de uma estética de classe.

Em muitos de seus escritos para a revista *Die Weltbühne* (A Cena Mundial), o poeta e jornalista Kurt Tucholsky atentava as organizações de esquerda para o potencial de mobilização dos novos meios técnicos empregados na comunicação de massa. No artigo "A fotografia orientada" ("Die Tendenzphotographie"), publicado em 28 de abril de 1925, questionava por que a imprensa comunista era tão pouco inventiva e resistia a incorporar a fotografia em suas páginas. Tucholsky via a imagem fotográfica como uma arma revolucionária preciosa: linguagem de caráter universalizante; acessível aos poucos letrados; irrefutável do ponto de vista da credibilidade, desde que não adulterada; carrega sentimentos, força e impressões do real, de maneira intransponível ao texto verbal. A imprensa burguesa já havia percebido as possibilidades da imagem fotográfica e do cinema para perpetrar a ideologia dominante e Tucholsky pedia não exatamente uma reação, mas, sim, uma ação intensiva de comunicação dos comunistas. E conclamava: "As fotografias estão aí: dinamite e munição na luta dos espíritos. É isso que nos falta, uma revista ilustrada com fotografias engajadas" (Lugon, 1997: 284-286).

Havia nesse momento uma grande valorização da fotografia como meio comunicativo e expressivo. Os movimentos artísticos de vanguarda deram novo *status* à linguagem fotográfica e exploraram múltiplos usos da técnica; das experiências dinâmicas com a luz dos futuristas, passando pelas fotomontagens dadaístas e pelas "imagens oníricas" obtidas por surrealistas, chegando à chamada "fotografia direta", ou seja, sem manipulações óptico-químicas, que emprega apenas expedientes fotográficos essenciais em sua realização – enquadramentos, ângulos e *close ups* –, tão utilizada por vanguardistas soviéticos, norte-americanos e alemães. Essas experiências

---

\* Doutoranda em Fotografia pela USP e pesquisadora do Neils.

acabaram por abrir caminho para uma utilização mais efetiva da fotografia pelos meios de comunicação de massa. A grande imprensa ia chegando ao auge de sua fase monopolista com o sucesso comercial das revistas ilustradas. Na Alemanha, na década de 1920, o fotojornalismo ganha sua configuração moderna e se transforma em modelo para mídia internacional. As revistas alemãs criaram uma sintaxe fotográfica aplicada ao jornalismo. Tiraram a fotografia da posição de acessório do texto e passaram a tratá-la como linguagem privilegiada para a narrativa jornalística, estruturando as reportagens fotográficas. O êxito de público e comercial dessas publicações foi absoluto, a *Berliner Illustrierte* (Ilustrada Berlinense) e a *Münchener Illustrierte Presse* (Prensa Ilustrada de Munique), por exemplo, chegaram, cada uma, a tiragens próximas à casa dos dois milhões de exemplares. (Freund, 1995: 114)

Fora da esfera das grandes empresas capitalistas de comunicação, havia uma profusão de títulos ligados aos muitos grupos organizados em torno de interesses tanto políticos como culturais diversos. O principal aparato montado no âmbito das esquerdas era ligado ao Partido Comunista Alemão (KDP). Começou a operar a partir de 1921, quando foi criada em Berlim a Internationale Arbeiter-Hilfe – IAH (Ajuda Operária Internacional), entidade que visava recolher fundos para os revolucionários soviéticos. A IAH, dirigida por Willi Münzenberg, um dos principais teóricos do KDP, tornou-se em alguns anos uma máquina de propaganda pró-comunista com editoras, periódicos por toda Alemanha e sociedades cinematográficas. Essa estrutura montada pelo IAH, batizada de “trust Münzenberg”, tinha força muito grande dentro do movimento operário alemão.

Já em 1921, a IAH lançou a *Sonjet-Russland im Bild* (Rússia Soviética em Imagem), revista de circulação nacional que se propunha a fazer uso sistemático da fotografia. A publicação foi rebatizada como *Sichel und Hammer* (Foice e Martelo), em 1923, e reformulada, em 1924, transformando-se definitivamente na *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung – AIZ* (Jornal Ilustrado Operário). A *AIZ* é considerada uma grande referência no campo do jornalismo e das artes visuais pela utilização de preceitos modernistas em um projeto gráfico e editorial de cunho político. Segundo o historiador Olivier Lugon, o semanário comunista, “rivalizou com os grandes títulos da imprensa burguesa, tanto na forma, quanto nas cifras de venda” (Lugon, 1997:283).

Apesar do êxito editorial, a *AIZ* padecia de uma estrutura para obtenção de material fotográfico sem depender das agências da imprensa burguesa. Os apelos de Tucholsky tiveram grande repercussão no meio e, assim, em 25 de maio de 1926, a *AIZ* lançava um concurso de fotografias operárias. No texto explicativo, os editores da revista diziam que as agências burguesas despejavam pelos meios de comunicação uma quantidade abundante de imagens que serviam para incutir na massa a lógica capitalista. Assim, era

necessário difundir fotos que mostrassem a vida do proletariado, sem passar pelos filtros dos interesses da classe dominante. Para preencher esse espaço, a revista propunha um concurso de fotografias que respondessem aos seguintes critérios:

- 1) Fotografias características do movimento revolucionário na classe operária; 2) Fotografias características da situação social da classe operária; 3) As assim chamadas fotografias de gênero, que apresentam bem a vida cotidiana do operário em todas as suas fases; 4) Fotografias do local de trabalho que permitam reconhecer com nitidez as condições e o lugar de trabalho; 5) Fotografias que ilustrem a técnica moderna e as suas formas de trabalho, os prédios industriais e os métodos de fabricação (Lugon, 1997: 287).

E no mesmo texto, concluía:

A tarefa proposta não é certamente fácil e ninguém deverá subestimá-la. Trata-se de abrir os olhos e de ver os fatos cotidianos que são normalmente repelidos e considerados desinteressantes por todos, mas que, no entanto, concerne a centenas de milhares de pessoas. Trata-se de mostrar a beleza de seu próprio trabalho e do lugar onde é exercido, mas também de mostrar com coragem o horror da miséria social (Lugon, 1997: 287).

O concurso teve tal eco no meio do operariado, que alguns meses mais tarde foi fundada uma associação de fotógrafos operários que lançou publicação própria – *Der Arbeiter-Fotograf* (O Fotógrafo Operário). A associação e a revista de periodicidade mensal destinavam-se a fornecer formação técnica e política para novos repórteres amadores, oriundos do proletariado. Assim, a idéia era dar instrumentos à classe operária para que, de seu seio, saíssem novos modelos de expressão e comunicação com orientação revolucionária.

No receituário que o movimento passava aos fotógrafos, além do enquadramento temático dos trabalhos, recomendava-se pensar a representação fotográfica a partir de séries de imagens, em detrimento da fotografia tomada isoladamente. Havia também instruções de outras naturezas, como, por exemplo, questões de ordem legal – como proceder, caso a polícia tente apreender ilicitamente o material fotografado, formas de garantir o acesso a eventos diversos etc. (Eskildsen, 1998: 148).

A ação dos fotógrafos operários era a tentativa de construir um claro contraponto ao fotojornalismo estatutário da imprensa burguesa, que havia se reformulado justamente por uma valorização do perfil dos profissionais. Até o começo da década de 1920, a fotografia era uma atividade meramente técnica e acessória dentro dos órgãos de imprensa. Eram raras as redações que possuíam um especialista para função. O material fotográfico era produzido pelos repórteres de texto ou por algum auxiliar. Outro expediente usado era o da encomenda de material a fotógrafos profissionais que atuavam em estúdios próprios e não tinham uma ligação mais direta com o processo de produção jornalística.

Com a reformulação na imprensa da Alemanha, que significou principalmente uma renovação visual das revistas, a produção de imagens

adquiriu novo conceito. Os fotógrafos passaram a desempenhar papel de repórteres e possuíam um novo perfil. Saídos da burguesia alemã, eram figuras com formação intelectual, circulavam com desenvoltura nas rodas de poder, falavam vários idiomas, além de outras qualificações que, até então, normalmente, não se verificava nos postulantes à função. O maior expoente deste novo repórter fotográfico foi, sem dúvida, Erich Salomon. Nascido em uma família de banqueiros, atuou como advogado até a Guerra. Durante os conflitos, foi prisioneiro dos franceses, regressando a Berlim em 1918. Em seu retorno, ao constatar a falência financeira de sua família, empregou-se como fotógrafo da agência Ullstein e, partir daí, se transformou em um dos mais importantes profissionais de imprensa. (Freund: 1995: 102-103)

Considera-se que Salomon inaugurou o fotojornalismo moderno e, com isso, se transformou no modelo de repórter fotográfico, tendo, assim, muitos seguidores, dentre os quais, Felix H. Man. Este nasceu também em família de banqueiros, estudou História da Arte, trabalhou para várias agências de notícias, inclusive a Ullstein, foi repórter da *Berliner Illustrierte Zeitung* e da *Münchener Illustrierte*.

Posto esse estado de coisas, o que o concurso da AIZ e, por conseguinte, a associação dos fotógrafos operários, colocavam em debate a questão da configuração de um olhar de classe.

### **Os olhos sociais**

A revista *Der Arbeiter-Fotograf* publicou em 1930 um artigo de Edwin Hoernle, intitulado “O olho dos operários” (“Das Auge des Arbeiters”). Nesse texto, Hoernle introduz, de maneira mais efetiva, as discussões sobre a constituição de uma estética ou de um discurso de classe, a partir da fotografia.

Hoernle começa definindo o ato de olhar mais como uma atividade cultural do que física.

Quando o industrial alemão faz uma viagem à América, o que você acha que seu olho físico vê? As fábricas da Ford em Detroit, os abatedouros em Chicago, os guindastes da Standard Oil, a Casa Branca do presidente em Washington, a Quinta Avenida em Nova York – mas, acredite você, que o olho desse capitalista alemão recusa (..) ver as silhuetas famélicas de seis milhões de desempregados, os corpos espoliados e definhados em menos de quarenta anos de trabalho na Ford, as minúsculas crianças anêmicas que, aos sete anos, tem sua saúde arruinada por trabalhar na indústria têxtil (...) a miséria material e espiritual nos bairros negros do célebre Estado do linchamento, o Texas, ou mesmo as brutalidades sangrentas da polícia nacional, vendida, corrompida e lançada contra os trabalhadores em greve (Lugon, 1997: 288).

O autor continua dizendo que mesmo que o industrial de sua história se deparasse, uma vez, de passagem, com algumas das cenas que não fazem parte do seu repertório de crenças, ele provavelmente não veria aquilo como algo colado ao sistema que prega a liberdade e a prosperidade, pois “as conexões entre sua retina e seu cérebro estão bloqueadas”. Então, aquelas

imagens não chegariam à sua consciência. Hoernle define uma espécie de aparelho fotográfico mental que não fixa todas as cenas que passam à sua frente e mesmo o que é fixado é enquadrado e angulado conforme os modelos apreendidos ao longo da vida dos indivíduos. Assim, a experiência visual aconteceria através de dois mecanismos, um, que Hoernle chama de olho físico e o outro de olho intelectual, que regularia o que chega à consciência.

Esse olho intelectual é um olho treinado. Portanto, para que se desenvolva um olhar de classe, diz Hoernle, é preciso estimular certos modos de ver. O que acontece é que, com a enxurrada de imagens produzidas pela grande mídia, o olhar da maior parte das pessoas é configurado de acordo com o figurino burguês.

“A burguesia (...), por meio de suas ‘conquistas culturais’, a Igreja, a escola, a imprensa diária, os jornais para família, as ‘ilustradas’, os cinemas, os cartazes publicitários, busca sistematicamente impedir o desenvolvimento de um olhar proletário e coloca lentes pequeno-burguesas apoiadas sobre o nariz do trabalhador” (Lugon, 1997: 289).

Esse olhar pequeno-burguês, Hoernle o define como o ideal estético que permeia toda a alta cultura e a comunicação de massa moderna. A “alma” pequeno-burguesa carrega um forte “desejo de elevação” e cria, assim, uma classificação para o mundo, introduzindo a noção de gosto. No bom-gosto, cabe aquilo que corresponde a esse ideal de elevação, de veia romântica, que molda uma doce irrealidade para deleite cotidiano da pequena-burguesia e afasta da vista qualquer referência mais eloqüente à luta de classes. Logo, o *kitsch*, o mau-gosto, é tudo o que não corresponde a esse ponto de vista.

As representações do proletariado, nas imagens guiadas pelo “bom-gosto”, funcionam como uma afirmação ainda maior da classe dominante, pois há nelas a definição de um olhar superior – respaldado pelos ideais de cultura, humanidade, arte e ciência – que se dirige a um objeto inferiorizado, “dignificado” apenas pelos sentimentos burgueses de piedade e caridade.

Hoernle encerra seu artigo chamando os fotógrafos operários a criarem novos modos de ver, rompendo com o filtro imagético da burguesia. Pede que ignorem a dissimulação, a trucagem e a estetização. Vale lembrar que Hoernle escreve o artigo no momento em que a cena cultural alemã era dominada pela Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), tendência calcada na noção de que olhar o mundo de maneira objetiva significa enxergar nele a beleza intrínseca, estrutural, de todos os objetos. Assim, a Nova Objetividade ajudou a embelezar o mundo industrial e a atenuar a desumanização do trabalho, focando seu interesse no microcosmo de formas e materiais constituintes dos objetos manufaturados.

Hoernle defende uma não estetização do mundo, uma representação sem retoques, propondo a produção de uma fotografia operária marcada pela consciência de classe. A imagem fotográfica, a arte, a técnica deveriam ser tomadas como armas de um marxismo combatente. A missão dos

fotógrafos operários seria, então, construir e difundir no meio proletário esse olhar de classe.

Em um importante estudo, a historiadora e crítica de arte Abigail Solomon-Godeau (1991) situa que o caráter testemunhal atribuído à fotografia nada mais é do que uma construção ideológica, que surgiu na segunda metade do século XIX, momento em que a suposta relação estreita entre a imagem fotográfica e o real passou a ser questionada. A partir daí, se categorizou a fotografia documental como gênero, para dessa forma preservar a crença na possibilidade de um tipo de representação totalmente pautada pela objetividade. Como afirma Pierre Bourdieu, “ao conferir à fotografia um certificado de realismo, a sociedade não faz mais do que confirmar a si mesma que uma imagem do real, que se apresenta conforme sua representação de objetividade, é verdadeiramente objetiva” (Bourdieu, 1965: 113).

Essa operação de atrelar a percepção de um modelo de representação visual à própria percepção do real acaba por estruturar um sistema de produção de imagens que servem para ratificar como realidade uma visão de mundo previamente estabelecida. Assim, continua Solomon-Godeau, a fotografia documental cumpre uma função confirmatória e legitimadora da ideologia dominante. A autora utiliza o exemplo de Jacob Riis, fotógrafo de origem dinamarquesa que, no final do século XIX, atuava como repórter policial em Nova York, a partir de uma análise realizada por Sally Stein. Riis publicou em 1890 uma série de fotos sobre as condições miseráveis de vida na cidade, sob o título *How the Other Half Lives* (Como vive a outra metade). Essa delimitação de papéis entre o Eu (o fotógrafo e o público) e o Outro (os miseráveis, o objeto) é claramente marcada em todas as imagens que compõem a reportagem, segundo Salomon-Godeau. As tomadas de ângulo, a caracterização dos retratados, a distância de câmera, a iluminação, tudo isso define um olhar superior que transforma em vítimas as figuras miradas. O trabalho de Riis, embora tivesse cumprido um papel de denúncia social, dizia mais respeito ao Eu do que ao Outro, o que estava realmente em pauta no conjunto de representações não era tanto as condições de vida de uma grande parte da população nova-iorquina, mas sim, a própria conduta humanitária do fotógrafo (e, conseqüentemente, do seu público, numa relação de cumplicidade). Era a afirmação de que o mesmo sistema que produz a miséria cria formas de representá-la. Assim, a autora caracteriza a série de imagens de Riis como um tratado reformista sobre a pobreza e conclui que “as relações sociais dominantes são inevitavelmente reproduzidas e reforçadas no ato de representar em imagens aqueles que não têm acesso aos meios de representação” e, portanto, dentro dos moldes

da fotografia documental estatutária, não se poderia construir um discurso verdadeiramente revolucionário<sup>1</sup> (Solomon-Godeau, 1991: 180).

Esse campo de tensão dentro do fazer fotográfico que Solomon-Godeau explicita em suas análises já vinha sendo desfolhado por teóricos que apoiaram o projeto dos fotógrafos operários na Alemanha, como os já citados Tucholsky e Hoernle. A eles, podemos ainda juntar Brecht que, por várias vezes, fez referência ao papel ideológico da fotografia usada dissimuladamente pela imprensa burguesa, valendo-se de sua aparência de verdade.

“Quem fala conosco?”, essa é questão fundamental que Solomon-Godeau coloca frente à suposta objetividade fotográfica. Se os meios de representação foram, historicamente, impregnados pelo discurso dominante, experiências, como a dos fotógrafos operários, propõem novos produtores de mensagens e novos modos de comunicar e transmitir cultura. Como disse Benjamin mais tarde, frente ao fascismo, a única resposta à estetização da política é a politização da arte. Os meios técnicos refuncionalizaram as formas de representação, tirando-as do campo do ritual, para as fundarem na práxis política (Benjamin, 1993: 171-172).

### **Um fotógrafo operário**

Walter Ballhause tinha um trabalho temporário na indústria Hanomag de Hannover, quando, em 1930, se juntou aos fotógrafos operários. Nascido em 1911, era filho de um sapateiro. Começou um curso técnico na área química, mas não o concluiu. Ainda na adolescência aproximou-se do Partido Social-Democrata (SPD), através do grupo de jovens “Rote Falken” (Falcões Vermelhos).

Ele foi um dos mais jovens fotógrafos operários e, provavelmente, o que obteve maior notoriedade. Autodidata na fotografia, produziu uma consistente documentação visual de cunho social dos últimos anos de Weimar e do começo do nazismo. Abordou em seus trabalhos temas como desemprego, mutilados da Primeira Guerra, alcoolismo, habitação, trabalho rural, fome, questões de gênero, família, tempo livre e infância, dentro da classe operária, além do registro de manifestações nazistas tomando as ruas<sup>2</sup>.

As imagens de Ballhause têm como cenário preferencial os espaços públicos. Seu foco está em figuras individualizadas, mostradas, normalmente, com proximidade de câmera. Na bela série que fez sobre desemprego, apesar de boas fotos mostrando amplas tomadas da multidão

---

<sup>1</sup> Além da referência ao trabalho de Jacob Riis, para dar sustentação à sua tese, Solomon-Godeau analisa ainda a série de trabalhos que fizeram parte do projeto de documentação, proposto pelo Farm Security Administration (FSA), das condições de vida pelo interior do EUA, no período da Grande Depressão. A empreitada, que contou com um elenco de importantes fotógrafos, produziu um dos conjuntos fotográficos documentais mais comentados dentro dos compêndios de história da fotografia. A autora identifica um forte aspecto doutrinário em toda a concepção do projeto que ecoa com muita eloquência nas imagens resultantes.

<sup>2</sup> As fotografias de Walter Ballhause estão disponíveis na internet no endereço <http://www.ballhause-archiv.de>.

que buscava trabalho, há uma grande força nos retratos de indivíduos de expressões duras, presos no tempo vazio. Ele chegou a fazer uma reportagem sobre o cotidiano de um desempregado – Karl Döhler. As imagens de Ballhause mostram os rostos sem expectativa de seus personagens: Döhler, a esposa e o filho. A busca por trabalho nos anúncios, a espera nas filas, o vazio nas casas, o andar sem rumo pelas ruas da cidade, o olhar que contempla vitrines. Registrou ainda trabalhos informais, como os homens-reclame, de prontidão na frente de uma loja.

Esse olho social que parece tão sensível, nos aproximando dos fotografados, em séries como a do desemprego, em outros momentos, desaparece e dá lugar a um olhar que atua na pura idealização imagética. Nas imagens dos atletas da liga operária, Ballhause estetiza excessivamente os corpos que posam ao ar livre, com tomadas de ângulo de baixo para cima, o que lhes dá tratamento grandiloquente, constrói um hiperrealismo de formas torneadas em movimentos simulados, que apontam para o céu. Expedientes formais surgidos nos modernismos e que caracterizaram a chamada estética totalitária, que deu tônica às representações oficiais fascistas e stalinistas.

Em 1933, Ballhause foi preso pelos nazistas e, a partir daí, abandonou a fotografia. Trabalhou como técnico na área química e continuou na militância. Entre 1945 e 1947, foi prefeito da cidade de Strassberg, pelo KDP. Na década de 1970, seu trabalho foi redescoberto e ganhou exposições em galerias alemãs. Faleceu em 1991.

### **Algumas considerações**

O movimento dos fotógrafos operários foi sufocado em 1933 pelo nazismo, mas a publicação teve ainda uma sobrevida, na ilegalidade, sob o formato de uma pequena revista, chamada *Reporter* (Repórter). A *AIZ* continuou a ser produzida até 1938<sup>3</sup>, a partir de Praga, ganhando notoriedade como publicação clandestina que formulou uma intensa campanha anti-nazista, através principalmente das elaboradas fotomontagens de John Heartfield<sup>4</sup>.

Muitos críticos consideram a experiência dos fotógrafos operários um projeto malogrado, pois, apesar de casos pontuais como o de Ballhause, nunca conseguiu efetivamente sair do campo da prática amadora da fotografia. Reforça isso o fato da própria *AIZ* pouco ter aproveitado do material proveniente da associação. É possível também questionar uma

---

<sup>3</sup> A partir de 1935, passou a se chamar *Volks-Illustrierte* (Revista Ilustrada Popular).

<sup>4</sup> John Heartfield entrou para a *AIZ* em 1930 e, a partir daí, deu maior consistência estética à publicação. Artista gráfico, de filiação dadaísta, é tido como um dos principais realizadores no campo da montagem fotográfica, principalmente, por seus trabalhos na *AIZ*. Com suas fotomontagens, Heartfield não queria reproduzir o que estava à sua volta como expressão artística de um momento destinada à história e à perenidade, queria interferir politicamente na realidade, questionando o realismo fotográfico instituído e criando uma arte de caráter revolucionário (Willet, 1997).

postura muito doutrinária no conteúdo instrucional passado pelo movimento, o que representaria em si o tolhimento criativo de formas realmente originais para a constituição de novos modos para olhar o mundo social.

No entanto, mais do se preocupar em fazer um balanço do material resultante da produção dos fotógrafos operários alemães, procuramos aqui chamar atenção para algumas questões que essa experiência jogou ao debate público. Questões essas que podem, ainda hoje, nos ajudar a pensar a produção cultural e as relações de dominação.

### **Bibliografia**

- BENJAMIN, W. (1993). “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- BOURDIEU, P. (1965). “La definition sociale de la photographie”. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Um art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.
- ESKILDSEN, U. (1998). “L’Allemagne: la republique de Weimar”. In: LEMAGNY, J.-C.; ROUILLÉ, A. (orgs.). *Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse-Bordas.
- FREUND, G. (1995). *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Veja.
- LUGON, O. (1997). *La Photographie en Allemagne – Antologie de textes (1919-1939)*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN (2000). *A Fotografia na República de Weimar*. catálogo. São Paulo: Paço das Artes.
- SOLOMON-GODEAU, A. (1991). *Photography at the dock*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WILLET, J. (1997). *Heartfield contre Hitler*. Paris: Hazan.