

REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

DA FOTOGRAFIA E DOS SEUS EFEITOS

"Daguerre foi o seu messias. E então ela pensou: 'Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exactidão (eles acreditam nisso, insensatos que são!), a arte é a fotografia'. A partir deste momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um só Narciso, para contemplar a sua trivial imagem no metal! Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apoderou de todos esses novos adoradores do sol".

Charles Baudelaire, *A Invenção da Modernidade*, trad, de Pedro Tarnen, Clássicos, Lisboa, Relógio d'Água, p. 155.

A virulência dos ataques de Baudelaire à fotografia, aquando da sua exposição em Paris, acusando-os de "maus pintores", contrasta fortemente com o entusiasmo dos que imediatamente aderiram ao seu fascínio. E a daguerreotopia, que prendeu no seu entusiasmo os salões parisienses dessa época, "tinha para Baudelaire qualquer coisa de perturbador e terrível; o seu fascínio é para ele 'surpreendente e cruet'"⁽¹⁾. Na verdade, um dos efeitos devastadores da época da reprodução técnica, aos olhos de Baudelaire - e que Walter Benjamin tão bem compreendeu - era a repetição⁽²⁾, que desvirtuava inteiramente a aura da obra de arte.

* Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing.

⁽¹⁾ Walter Benjamin, *A Modern idade*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p. 140.

⁽²⁾ A repetição traduz a mais acabada alienação do único e do autêntico, para Baudelaire. É, ainda, a mais alegórica das condições a que se encontra votado o homem. Cito aqui o poema de Baudelaire "Les Sept Veillards". É, sem dúvida, à luz saturnina e melancólica do saber lutuoso, que Baudelaire nos apresenta

A repetição da fotografia esvaziava, aos olhos de Charles Baudelaire, o mistério que envolve a contemplação da obra e que nunca esgota a nossa contemplação da mesma. Em causa, desde logo, encontram-se as inevitáveis aproximações da pintura com a fotografia. Como Benjamin o entendeu, "Torna-se claro, então, o que separa a fotografia da pintura e também a razão pela qual não pode haver um princípio 'formal' único que sirva a ambas: para o olhar que não se sacia perante um quadro, a fotografia representa antes aquilo que a comida é para a fome ou a bebida para a sede". (Benjamin, 2006:141)

A fotografia reflecte, assim, uma "crise da reprodução artística" (Benjamin, 2006: 141), a qual pode ser, ainda, enquadrada numa "crise mais geral da percepção" (Benjamin, 2006: 141), das quais falaremos adiante, mais detalhadamente. É sempre no quadro da compreensão baudelaireana da arte que Benjamin se situa, aqui, para aceder à repulsa do poeta face à fotografia. A crise da reprodução artística e a da percepção dizem respeito, sobretudo, aos efeitos da crise da experiência, tomando-a como experiência autêntica [*Erfahrung*]. A experiência autêntica é a experiência aurática por excelência. E a daguerrotopia "era o olhar para dentro do aparelho (e durante muito tempo), uma vez que o aparelho absorve a imagem do homem sem lhe devolver o olhar" (Benjamin, 2006: 142). Ora, a experiência aurática vive no desejo, na expectativa de que esse olhar seja correspondido: "Quando essa expectativa é correspondida [...] o olhar vive plenamente a experiência da aura (Benjamin, 2006: 142). Ou, dizendo de outra forma: "Aquele que é olhado, ou se julga ³

o hediondo "rosto da morte", sob a forma concreta do velho que eternamente se repete, sem cessar. Poderíamos dizer, então, com toda a justiça, seguindo as pisadas, não apenas de Baudelaire, como também de Benjamin, que a experiência vivida do choque, na modernidade, pode encontrar-se subsumida nessa palavra-chave, que é o conceito de *repetição*, acrescentando, ainda, que a noção de repetição se constitui como o componente fundamental e essencial da *perda da experiência* ou da *experiência vivida do choque*, de que falaremos mais adiante.

(³) Embora Baudelaire nos fale da perda da experiência neste sentido, bem como da emergência da experiência do choque, que se encontra presente na vivência do flâneur, do jogador e das figuras citadinas que exprimem a emergência da modernidade, é apenas em Walter Benjamin, enquanto leitor privilegiado de Baudelaire, que o termo *Erfahrung*, bem como o de *Erlebnis*, aparecem, para dar conta da perda da aura e da experiência aurática, de que nos fala Baudelaire.

olhado, levanta os olhos. Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar" (Benjamin, 2006:142). Esta dimensão da aura, não só remete para algo de distante e inacessível, como também para a dimensão cultural da obra de arte⁽⁴⁾.

Na sua natureza, a obra de arte é distante, evocando uma lonjura, mesmo quando está perto, para remetermos, ainda, para uma outra noção de aura: "Podemos defini-la como o aparecimento único de algo distante, por mais perto que esteja" (Benjamin, 2006: 213). Esta definição, mais aplicada aos objectos da natureza do que à obra de arte, mostra bem como a experiência das massas, ao querer aproximar de si as coisas, de forma espacial e humana, cai na armadilha da destruição dessa tensão que se instala entre o que olha e a obra de arte. Esse valor (cultural) absolutamente singular e irrepetível que a obra de arte irradia dissipa-se na voragem da aproximação.

Desta transformação violenta e irreversível no coração da relação do espectador com a obra de arte - operada pela reprodução técnica - resultam, não apenas uma crise na recepção da obra de arte, como igualmente no modo como percebemos a mesma. Doravante, poderíamos, com Baudelaire, falar de "olhos que perderam a faculdade de olhar" (Benjamin, 2006: 144), mas sobretudo no sentido em que perderam a expectativa de uma devolução do olhar, desse encantamento onírico e anterior, que brotava da aura. "Por mais perfeita que seja a reprodução da obra de arte", diz-nos Benjamin, "uma coisa lhe falta: o aqui e o agora da obra de arte - a sua existência única no lugar onde se encontra" (Benjamin, 2006: 210). Tudo aquilo que diz respeito à autenticidade, e Benjamin está a falar da obra de arte, "*escapa à possibilidade de reprodução técnica, e naturalmente não só técnica*" (Benjamin, 2006:210, sublinhado do autor). A fotografia, na medida em que é "regulável e escolhe livremente o seu ponto de vista" (Benjamin, 2006: 210), sai completamente desta esfera. E sai igualmente da esfera da transmissibilidade, na medida em que a cópia se torna independente do original. Ela passa a ser considerada num outro plano, que é a "sua existência em massa" (Benjamin, 2006: 211).

Porém, a questão importante que é aqui colocada é a seguinte: o que trouxe de tão revolucionário a fotografia? Essa questão não é certamente

(4) "O essencialmente distante é o inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem de culto". (Benjamin, 2006:143).

alheia à aversão de Baudelaire perante a mesma. É que, como nos explica Benjamin, compreendendo o mal-estar que ela provoca, a fotografia é o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário (Benjamin, 2006: 215) e Benjamin relaciona o seu aparecimento, e a crise que é por ela gerada, com os começos do socialismo. A fotografia faz vacilar os fundamentos da doutrina da arte pela arte, ela emerge no cerne dessa crise dos fundamentos.

Esta concepção purista da arte, à qual veio contrapôr-se a fotografia, recusava, não apenas toda a função social como também o "ser determinada por qualquer assunto concreto" (Benjamin, 2006: 215). Compreende-se, então, que os puristas da estética como Baudelaire tenham visto na reprodução técnica e na fotografia uma ameaça à intocabilidade do objecto estético. O seu carácter cultural - do objecto estético ou da obra de arte - dava lugar a uma função política (Benjamin, 2006: 216), ou seja, aquilo que garantia à obra de arte a sua "autenticidade" dissipa-se.

Está em causa, nesta concepção da arte, tal como a tomam Baudelaire, Mallarmé e outros, a ideia de que a autenticidade da obra de arte e o seu carácter único assentam sobre o conceito de integração no contexto da tradição. O significado de uma obra de arte depende do contexto tradicional em que se integra. Tomemos o exemplo da *Vénus antiga*. Se, para os gregos, ela constituía um objecto de culto, para os medievais - dominados pelo contexto religioso e clerical - ela constituiria, certamente, um objecto maléfico. Por isso, o seu significado cultural encerra em si o contexto da tradição. Benjamin dedica várias páginas do seu ensaio *A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica* a mostrar-nos que a obra de arte foi, desde sempre, e até à época da reprodução técnica, objecto de uma relação cultural incontornável e que esta relação foi sendo secularizada ao longo da história. O impacto extraordinário da reprodução e a aproximação inevitável do objecto estético/objecto de desejo das massas faz desaparecer o carácter cultural da obra. Em lugar do "aqui e agora" da obra, o critério da sua autenticidade, observamos, então, que a obra de arte reproduzida "será cada vez mais a reprodução de uma obra orientada para a reprodução" (Benjamin, 2006: 215). Como consequência,

"[...] no momento em que o critério da autenticidade deixa de ser aplicável à produção de arte, então também a função da arte se

transforma. A sua fundamentação ritualística será substituída por uma fundamentação numa outra prática: a política". (Benjamin, 2006: 216, sublinhado do autor).

E se, anteriormente, a recepção da obra se processava de acordo com o valor de culto, agora, no caso da fotografia (e da reprodução em geral) ela processa-se de acordo com o valor de exposição da obra. E o "*valor de exposição começa a suplantar totalmente o valor de culto*" (Benjamin, 2006: 218, sublinhado do autor). Porém, como reconhece Benjamin, não é por acaso que o retrato ocupa uma posição central nos primórdios da fotografia. É precisamente no retrato que o valor cultural da fotografia encontra o seu derradeiro refúgio. E é na nostalgia e no culto da recordação dos entes queridos "que o valor do culto do quadro encontra o seu último refúgio. É na expressão fugaz de um rosto humano nas fotografias antigas que a aura acena pela última vez. É isto que lhes dá a sua beleza melancólica e incomparável". (Benjamin, 2006: 218). Marca secreta da nostalgia, o rosto conserva o índice aurático. Veja-se a análise que Benjamin consagra à fotografia de Kafka em criança, no texto *A Pequena História da Fotografia*, para se compreender exactamente do que ele nos fala. ⁵



Retrato de Kafka em pequeno (4 anos)⁽⁵⁾

⁽⁵⁾ De acordo com a própria citação de Benjamin, esta fotografia pode ver-se na fotobiografia de Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben* Berlin Verlag K. Wagenbach, 1989, p. 28.

"Nela se vê, com um fato de criança sobrecarregado de passamanes, o rapazinho de cerca de 6 anos, numa espécie de paisagem de jardim de Inverno. Ao fundo, folhas de palmeira. E, como se fizesse ainda fazer mais asfiantes e acanhados estes trópicos acolchoados, o modelo tem na mão esquerda um chapéu desmesuradamente grande, de aba larga, como os que se usam em Espanha. A criança desapareceria certamente no meio deste cenário se não fossem os olhos, de onde sai uma imensa tristeza que domina a paisagem que lhes foi destinada.

Este retrato, com a sua tristeza sem limites, é um contraponto da fotografia nos seus começos, quando as pessoas ainda não apareciam nela tão desoladas e abandonadas como este rapazinho. Havia uma aura à sua volta, um elemento mediador que dá ao seu olhar, que o trespassa, plenitude e confiança" (Benjamin, 2006: 251).

É o rosto que dá à fotografia o seu carácter cultural, como vimos. O valor da fotografia, aqui, na sua pobreza essencial, está na sua relação com a memória e com o tempo. Mesmo Baudelaire terá reconhecido (Baudelaire, 2006: 157), apesar das suas críticas ao instinto idólatra da multidão (Baudelaire, 2006:155), da necessidade de proteger da ruína e do esquecimento previsto aquilo que será arruinado. Num texto de Maria Filomena Molder, ao referir-se ao "poder" da fotografia, diz:

"Não é só a nossa memória daquilo que vemos, é a memória daqueles que virão depois de nós e que poderão já não ter acesso directo àquilo que nós vimos, por deterioração natural, por destruição da guerra, etc. Sendo assim, a fotografia tem um valor não só mnemónico, mas quase rememorativo" (Maria Filomena Molder, 2011:147).

Mas ela deve conservar, para Baudelaire, esse estatuto de "serva das ciências e das artes" (Baudelaire, 2006: 156), apenas. Mas "ai de nós!", diz Baudelaire, se ela ousa ir para além disso e penetrar no domínio "a que o homem associa a sua alma" (Baudelaire, 2006:157).

Ultrapassando a posição de Baudelaire, Benjamin foi capaz de reconhecer o que a fotografia foi capaz de trazer ao próprio fotografado: a sua autenticidade ou o seu "aqui e agora", aquilo que ele designa pela própria aura. A fotografia mostra como inequívoca a presença do ser humano no instante de ser fotografado; mostra como esse ser esteve ali e não pode ser nunca, para usarmos as palavras de Maria Filomena Molder, "despedido da fotografia" (Molder, 2011:148). Este saber da aura

é "insusceptível de ser absorvido até ao fim pela imagem fotográfica" (Benjamin, 2006:147), dando à fotografia um carácter cultural (e insaciável, pois remete para um objecto de desejo que lhe foge constantemente) que escapa completamente ao olhar de Baudelaire.

E, aliás, esse o sentido das palavras de Baudelaire quando ele nos diz que a fotografia "[...] representa [...] aquilo que a comida é para a fome ou a bebida é para a sede", na citação benjaminiana (Benjamin, 2006: 141). A par da sua função de servilidade - claríssima no texto de Baudelaire - o estatuto de objecto cultural e de obra de arte desaparecera completamente. O olhar de Baudelaire sobre a crise da reprodução artística (no qual ele inclui a fotografia e esta é, com efeito, o seu efeito supremo) denuncia, como já abordámos aqui, uma crise mais geral, que é a crise da percepção. O que tornava "insaciável o prazer do belo é a imagem do mundo anterior (*Vorwelt*), que Baudelaire refere como sendo velado pelas lágrimas da nostalgia". (Benjamin, 2006:141).

Para Benjamin, a presença inequívoca do rosto na fotografia, como uma marca indelével, cria uma aura própria do fotografado, à maneira de um vestígio, ou seja, "a aparição de uma proximidade, formando uma nova polaridade", tal como Benjamin a define num excerto da sua obra *O Livro das Passagens*: "Pelo vestígio apoderamo-nos de uma coisa; na aura, é ela que se torna senhora de nós" (Benjamin, 1974: 560)⁽⁶⁾. Se a aura diz respeito ao segredo que emana de um ser, no entanto, por mais próximo que ele esteja de nós, estará sempre longe. Assim, o vestígio é essa proximidade da coisa longínqua, a marca que ela deixa em nós, e nos faz reconhecê-la como próxima. Aquele que persegue os vestígios de um ser, só o faz se a sua aura for reconhecida e, por essa mesma razão, vestígio e aura são inseparáveis entre si, dando conta de uma afinidade recíproca entre aquilo que é olhado e aquele que olha.

Voltemos ao assunto que nos toma: os efeitos nefastos da fotografia e o modo como ela influenciará doravante a percepção do real. Dominada, já não pelo valor cultural e ritualístico da arte, mas sim pelo valor de exposição, "a sua fundamentação ritualística será substituída por uma fundamentação numa outra prática: a política". (Benjamin, 2006: 216, sublinhado do autor). O que domina agora a fotografia é essa

⁽⁶⁾ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, V, 1, "In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser".

aproximação das massas, tal como acontece com o cinema. E se, no início, a luta foi renhida, entre pintura e fotografia, com os defensores da primeira a condenarem a fotografia a uma espécie de escravidão ao mundo material, é certo que ela foi conquistando o seu estatuto de expressão artística. É com o fotógrafo Atget que, pela primeira vez, o rosto desaparece da fotografia (antes o retrato fotográfico, com Nadar, entre outros, pretendia para a fotografia esse resíduo aurático e cultural). Atget, como se sabe, fotografou as ruas de Paris completamente vazias. E é precisamente nesse momento, em que o ser humano desaparece da fotografia, que "o valor de exposição se torna superior ao valor de culto" (Benjamin, 2006: 218).

Uso aqui uma interpretação: num mundo em que o olhar aurático nos aparece arruinado, consciente da perda das correspondências e da afinidade recíproca garantida pelo olhar daquele que ainda se sente protegido pelas correspondências, a fotografia é a expressão, por excelência, de uma nova compreensão do mundo, compreensão fustigada pela trepidação frenética do tempo e da velocidade, da experiência do choque, de que tanto nos fala Walter Benjamin, a propósito de Baudelaire. É uma nova visão, dominada pelo olhar fotográfico, que irrompe das ruínas do olhar aurático, para descobrir um *outro* modo de olhar, de ver (não se trata de um olhar que perdeu a capacidade de ver, como nos dizia Baudelaire). É como se o fotógrafo soubesse *desse* mundo que ficou para trás e se apressasse a *salvá-lo* na fotografia. Este saber, convenhamos, não é apenas rememorativo, como o dissemos anteriormente, mas vai muito mais longe: é um resgate, um desejo de salvar o que se oferece irreversivelmente à morte. É inequivocamente um olhar alegórico, que luta por inscrever na imagem o que já sabe perdido.

Num capítulo do seu belo livro *Sobre a Fotografia*, Susan Sontag fala do "heroísmo da visão". Independentemente do resto, a expressão de Sontag lembra-me uma outra, quando Benjamin se refere ao heroísmo de Baudelaire, em *Zentralpark* (Benjamin, 2006:166). Esse termo, aplicado a Baudelaire, aparece algumas vezes designando a lucidez baudelaireana do afundamento da aura e o reconhecimento da experiência do choque, como realidade que caracteriza a experiência cidadina. Convenhamos que esses conceitos não são senão formas diferentes de designar a emergência da modernidade e o afundamento da experiência autêntica [*Erfahrung*], tal como ela caracterizava a experiência aurática. O heroísmo da visão, neste contexto alargado, diz respeito ao modo como se consubstanciam

todas estas mudanças, que arrastam consigo uma mudança derradeira do olhar. Mas heroico é aquele que, apesar de o saber, não cede minimamente à tentação de desviar o olhar da realidade, aquele que, apesar da nostalgia de uma experiência anterior, reconhece a beleza das formas emergentes. Esse é o olhar alegórico e dúplice, o que reconhece o modo como o dente da morte rói cada rosto, cada ser, é o que fixa e petrifica a imagem, salvando as coisas e delas se despedindo-se na imagem. Veja-se como disso tem perfeita consciência o fotógrafo Clarence John Laughlin, citado por Sontag:

'Tento, numa grande parte da minha obra, insuflar em todas as coisas, e aí compreendo os objectos pretensamente 'inanimados', o sopro do espírito humano. Vim a compreender, progressivamente, que esta projecção animista extrema resulta, no final de contas, do medo e da inquietude profundas que sinto diante da mecanicização cada vez mais rápida da vida humana, assim como a tentativa que decorre de apagar a marca do indivíduo em todas as esferas da actividade humana, o conjunto deste processo como sendo uma das expressões dominantes da nossa sociedade militar-industrial [...] o artista fotógrafo liberta o *conteúdo humano* [sublinhado do autor] dos objectos e confere uma humanidade ao mundo inumano que o envolve (Apud Susan Sontag, 2008: 252).

Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade*, tradução de Pedro Tarnen, Lisboa, ed. Relógio d'Àgua, 2006.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften, I, 2*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften, V, 1*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974.
- BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, Lisboa, ed. Assírio & Alvim, 2006, p. 140.
- MOLDER, Maria Filoména, *O Químico e o Alquimista, Benjamin, leitor de Baudelaire*, Lisboa, Relógio d'Àgua, 2011.
- SONTAG, Susan, *Sur la Photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, Éditions du Seuil, 2008.