



DA FOTOGRAFIA E DOS SEUS EFEITOS

Maria João Cantinho*

Resumo – A partir da análise de dois textos paradigmáticos sobre a fotografia, de Charles Baudelaire e de Walter Benjamin, procura-se, aqui, analisar a fotografia como forma artística emergente em meados do século XIX e quais os efeitos por ela provocados no campo da arte e da estética, então dominada pelo purismo da arte. Controversa, inquietante e perturbadora, sintoma de um mundo que declinava, o da experiência aurática da arte, a fotografia arrasta consigo a admiração apaixonada das massas, por um lado, e a condenação de estetas como Baudelaire, por outro. Por quê? O que significa o seu aparecimento? Afinal, a fotografia é arte ou não? São precisamente essas questões que procuro tematizar à luz de um autor paradigmático como Walter Benjamin.

Palavras-chave: fotografia, experiência, aura, arte, alegoria.

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 (BAUDELAIRE, 2006, p. 155).

A virulência dos ataques de Baudelaire à fotografia, quando da sua exposição em Paris, acusando os seguidores do daguerreótipo de "maus pintores", contrasta fortemente com o entusiasmo dos que imediatamente aderiram ao seu fascínio. E a daguerrotopia, 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 cruel'" (BENJAMIN, 2006, p. 140). Na verdade, um dos efeitos devastadores da época da reprodução técnica, aos olhos de Baudelaire – e que Walter Benjamin tão bem compreendeu – era a repetição¹, que desvirtuava inteiramente a aura da obra de arte.

* Doutora em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Professora do Instituto Superior de Artes e Design (Lisboa). Escritora, poeta e colaboradora na *Colóquio-Letras* e na *Pnetliteratura*.

1 - 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 o hediondo "rosto da morte", sob a forma concreta do velho que

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 dessa. Em causa, desde logo, encontram-se as inevitáveis aproximações da pintura com a fotografia. Como Benjamin (2006, p. 141) 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.

A fotografia reflecte, assim, uma "crise da reprodução artística", a qual pode ser, ainda, enquadrada numa "crise mais geral da percepção" (BENJAMIN, 2006, p. 141), das quais falaremos adiante, mais detalhadamente. É sempre no quadro da compreensão baudelairiana da arte que Benjamin se situa, aqui, para aceder à repulsa do poeta em face da 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*)². 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, p. 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, p. 142). Ou, dizendo de outra forma: "Aquele que é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos. Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar" (BENJAMIN, 2006, p. 142). Essa dimensão da aura não só remete para algo de distante e inacessível, como também para a dimensão cultural da obra de arte³.

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, p. 213). Essa definição, mais aplicada aos objectos da natureza do que à obra de arte, mostra bem

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.

2 - Embora Baudelaire nos fale da perda da experiência nesse sentido, bem como da emergência da experiência do choque, que se encontra presente na vivência do *flâneur*, do jogador e das figuras cidadinas que exprimem a emergência da modernidade, é apenas em Walter Benjamin, como 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.

3 - "O essencialmente distante é o inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem de culto" (BENJAMIN, 2006, p. 143).

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 irrepitível que a obra de arte irradia dissipa-se na voragem da aproximação.

Dessa transformação violenta e irreversível no coração da relação do espectador com a obra de arte – operada pela reprodução técnica – resulta não apenas uma crise na recepção da obra de arte, como igualmente no modo como a percebemos. Doravante, poderíamos, com Baudelaire, falar de “olhos que perderam a faculdade de olhar” (BENJAMIN, 2006, p. 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 (2006, p. 210), “uma coisa lhe falta: o aqui e o agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra”. Tudo aquilo que diz respeito à autenticidade, e Benjamin (2006, p. 210) está a falar da obra de arte, “escapa à possibilidade de reprodução técnica, e naturalmente não só técnica”. A fotografia, na medida em que é “regulável e escolhe livremente o seu ponto de vista” (BENJAMIN, 2006, p. 210), sai completamente dessa 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, p. 211).

A questão importante, porém, que é aqui colocada, é a seguinte: o que trouxe de tão revolucionário a fotografia? Essa questão não é certamente alheia à aversão de Baudelaire perante ela. É que, como nos explica Benjamin (2006, p. 215), compreendendo o mal-estar que ela provoca, a fotografia é o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário, 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.

Essa concepção purista da arte, à qual veio contrapor-se a fotografia, recusava não apenas toda a função social, como também o “ser determinada por qualquer assunto concreto” (BENJAMIN, 2006, p. 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, p. 216), ou seja, aquilo que garantia à obra de arte a sua “autenticidade” dissipa-se.

Está em causa, nessa 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 essa 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 fazem 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, p. 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, p. 216).

E se, anteriormente, a recepção da obra de 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, p. 218). 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. 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, p. 218). Marca secreta da nostalgia, o rosto conserva o índice aurático. Veja-se a análise que Benjamin (2006) consagra à fotografia de Kafka em criança, no texto “A pequena história da fotografia”, para se compreender exactamente do que ele nos fala.

Nela se vê, com um fato de criança sobrecarregado de passamanes, o rapazinho de cerca de seis anos, numa espécie de paisagem de jardim de inverno. Ao fundo, folhas de palmeira. E, como se fizesse ainda fazer mais asfixiantes e acanhados esses 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 desse cenário se não fossem os olhos, de onde sai uma imensa tristeza que domina a paisagem que lhes foi destinada.

Esse 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 esse rapazinho. Havia uma aura à sua volta, um elemento mediador que dá ao seu olhar, que o trespassa, plenitude e confiança (BENJAMIN, 2006, p. 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 (2006, p. 157) terá reconhecido, apesar das suas críticas ao instinto idólatra da

multidão (BAUDELAIRE, 2006, p. 155), da necessidade de proteger da ruína e do esquecimento previsto aquilo que será arruinado. Maria Filomena Molder (2011, p. 147), ao referir-se ao "poder" da fotografia, afirma:

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.

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

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 (2011, p. 148), "despedido da fotografia". Esse saber da aura é "insusceptível de ser absorvido até ao fim pela imagem fotográfica" (BENJAMIN, 2006, p. 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.

É, 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, p. 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 abordamos 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, p. 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 (1974, p. 560) 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". 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, p. 216, grifo do autor). O que domina agora a fotografia é essa 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, p. 218).

Ouso 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. Esse 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 (2008) fala do "heroísmo da visão". Independentemente do resto, a expressão de Sontag lembra-me uma outra, quando Benjamin (2006, p. 166) se refere ao heroísmo de Baudelaire, em *Zentralpark*. 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, nesse contexto alargado, diz respeito ao modo como se consubstanciam todas essas 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 róí cada rosto, cada ser, é o que fixa e petrifica a imagem, salvando as coisas e delas se despedindo na imagem. Veja-se como disso tem perfeita consciência o fotógrafo Clarence John Laughlin (apud SONTAG, 2008, p. 252, grifo do autor):

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* dos objectos e confere uma humanidade ao mundo inumano que o envolve.

About photography and its effects

Abstract – By the analysis of the two paradigmatic texts about photography, one of them by Charles Baudelaire and the other by Walter Benjamin, we will attempt to analyze it as an artistic form that emerged in the middle of XIX century, as well the effects produced in the fields of art and aesthetic, clearly dominated at that time by the purity of art. Controversial, it is the subject of constant and though discussion, as well as worrying and disturbing, symptom of a declining world, the auratic experience of art, the photography has been an issue which brings the passionate admiration of mass culture, on the one hand, and the aesthete condemnation like Baudelaire. Why? What does it means its appearance? After all is it or not photography an art? These are precisely the main questions which I attempt to focusing, under the light of such a paradigmatic author like Walter Benjamin.

Keywords: photography, experience, aura, art, allegory.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. *A invenção da modernidade*. Tradução Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften, V, 1*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.

BENJAMIN, W. *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

MOLDER, M. F. *O químico e o alquimista*. Benjamin, leitor de Baudelaire. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

SONTAG, S. *Sur la photographie*. Paris: Seuil, 2008.