



Steven S. Gouveia (Org.)
Thomas E. Wartenberg (Prefácio)

Filosofia e as Artes

*Participação especial: Valete | Romy Castro | Leonel Moura
| Fernando Ribeiro (Moonspell) | Joana Vasconcelos*

5. O ROSTO DA TÉCNICA: WALTER BENJAMIM E A ARTE FOTOGRÁFICA

Sérgio Dias Branco

O rosto da técnica pode parecer uma expressão enigmática ou, pelo menos, uma locução alegórica. Mas quando Walter Benjamin a emprega no contexto de um breve ensaio sobre a história da fotografia, não se trata de um enigma a decifrar ou de uma alegoria a interpretar. A passagem de “Pequena História da Fotografia” escrito em 1931, na qual Benjamin menciona o rosto da técnica é a seguinte:

Se há coisa que caracterize as relações actuais entre arte e fotografia, ela é a tensão não resolvida que, através da fotografia das obras de arte, nasceu entre ambas. Muitos daqueles que, na qualidade de fotógrafos, determinam hoje o rosto da técnica, vieram da pintura. Voltaram-lhe costas depois de fazerem experiências que tendiam a aproximar os seus meios de expressão, de forma clara e viva, da vida actual. Quanto mais agudo era o seu sentido das marcas do tempo, tanto mais problemático se foi revelando o seu ponto de partida.

O rosto da técnica é a fisionomia das obras da arte fotográfica. Pensar e discutir esta expressão exige um enquadramento mais amplo que Benjamin desenvolve no seu ensaio. A ligação entre a fotografia e a pintura que o filósofo começa aqui a deslindar tem a ver com a configuração de uma poética que vem das experiências noutras formas artísticas. Há, no entanto, um aspecto que Benjamin considera central e que ressurge aqui: a importância da técnica na arte da fotografia. Começemos por aí, portanto.

1. A Técnica de Fotografar

Para ele, “aquilo que é decisivo para a fotografia é sempre a relação dos fotógrafos com a sua técnica”² A ideia que Benjamin desenvolve encontra ecos nas reflexões sobre a ontologia do cinema que Stanley Cavell produziu quatro décadas depois. Cavell

1. Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia” [1931], in *A Modernidade* [1972/74/77], trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), pp. 257-58.

2. *Ibid.*, p. 252.

comenta a diferença entre a fotografia e a pintura concluindo que

A fotografia superou a subjectividade de uma forma jamais sonhada pela pintura, uma forma que não poderia satisfazer a pintura, que não é tanto a derrota do acto de pintar como a fuga completa a ele: por automatismo, ao remover o agente humano da tarefa da reprodução.³

A crítica de arte alemã Camille Recht fornece a Benjamin uma analogia baseada na comparação do ofício de dois músicos, um violinista e um pianista, que transmite a mesma ideia. Ambos têm um instrumento de música. Ambos o tocam. Mas a relação com o instrumento é diferente em cada caso e isso explica-se essencialmente pela diferença entre os instrumentos. Recht diz que enquanto o violinista procura e constrói um som, encontrando-o em instantes diversos, o pianista limita-se a premir as teclas e o som ouve-se. Para Recht, como para Benjamin, trata-se da mesma diferença que existe entre um pintor e um fotógrafo. Tal como o pianista, o fotógrafo submete-se a um aparelho mecânico sujeito a leis limitativas, impositivas, podemos dizer. Este automatismo, na designação usada por Cavell, condiciona a acção do pianista e do fotógrafo de uma forma que não acontece ao violinista e ao pintor, cujos instrumentos medeiam em muito menor grau a sua subjectividade. Repare-se que o que é negado não é a subtilidade da música tocada pelo pianista, que, para além do valor da própria composição musical, pode ser constituída de sons mais ou menos intensos, com um ritmo rápido ou lento. É precisamente a isto que Benjamin chama o rosto da técnica. Na sua mutabilidade, este rosto é um conjunto de características dos usos dos automatismos da tecnologia fotográfica, correspondendo a relações distintas entre um fotógrafo e as suas opções técnicas que moldam o semblante de uma fotografia.

A fotografia regista assim, não apenas o que está à frente da câmara, mas também um certo uso da técnica e a relação humana com a tecnologia fotográfica. Na introdução a uma colectânea recente dos escritos sobre fotografia de Benjamin publicada em Inglaterra, Esther Leslie expõe o alcance desta ideia:

3. Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, ed. aumentada (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979), p. 183 (trad. minha): "Photography overcame subjectivity in a way undreamed of by painting, a way that could not satisfy painting, one which does not so much defeat the act of painting as escape it altogether: by automatism, by removing the human agent from the task of reproduction."

Na interpretação de Benjamin, a reprodução mecânica, ou a fotografia neste caso e neste momento, assalta a humanidade e fornece imagens legíveis da relação disfuncional da tecnologia, natureza e mundo social através da qual os seres humanos se tornam cada vez mais meros adereços.⁴

Como Leslie indica com perspicácia, esta visão remete-nos para a descrição do proletário como “acessório da máquina”⁵ que encontramos no Manifesto do Partido Comunista assinado por Karl Marx e Friedrich Engels em meados do séc. XIX, alargando o âmbito dessa descrição. No tempo em que Benjamin escreveu, a fotografia comercial tinha a função de gerar e fixar a confiança nas famílias mais abastadas. Era uma maneira de fechar a realidade no delimitado universo dessas famílias através de um registo.

O filósofo alemão entendia a fotografia como a captura de um instante, mas, segundo ele, aquilo que é capturado numa fotografia excede a intenção de quem fotografa.⁶ Uma fotografia produz-se a partir de um uso da tecnologia fotográfica que fixa a realidade, mostrando-a de uma forma que o olho humano não consegue perceber por si só. Para Benjamin, “[n]esta lasca de espaço e tempo, nas suas margens ou nos seus elementos previamente invisíveis, a história repousa, aguardando a descoberta.”⁷

2. A Arte Fotográfica de Eugène Atget

Benjamin criticou alguns artistas, em particular os surrealistas, por optarem por uma fotografia esteticizada e oca. Estes artistas “[i]gnoraram a força do impacto social da fotografia, e com isso a importância da inscrição, que, como um rastilho, leva a centelha crítica até ao aglomerado de imagens”⁸ A arte fotográfica do francês Eugène Atget serviu de caso de estudo a Benjamin: as suas obras evidenciam a consciência social e

4. Esther Leslie, “Introduction: Walter Benjamin and the Birth of Photography”, in Benjamin, *On Photography*, ed. e trad. Leslie (Londres: Reaktion Books, 2015), p. 8 (trad. minha): “In Benjamin’s interpretation, mechanical reproduction, or photography in this case and at this moment, assaults humanity and provides legible images of the dysfunctional relationship of technology, nature and social world by which humans increasingly become mere props”

5. Karl Marx e Friedrich Engels, *Manifesto do Partido Comunista* [1848], trad. José Barata-Moura e Francisco Melo (Lisboa: Edições “Avante!” 1997), p. 43.

6. Leslie, “Introduction”, p. 19.

7. *Ibid.* (trad. minha): “In this splinter of space and time, in its margins or previously unseen elements, history rests, awaiting discovery.”

8. Benjamin, “Carta de Paris (2)” [1936], in *A Modernidade* [1972/74/77], trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), p. 311.

crítica que faltava no trabalho de outros fotógrafos. O filósofo incluiu Atget no grupo dos mais relevantes fotógrafos da primeira metade do séc. XX, num grupo que incluía o alemão John Heartfield e a franco-alemã Gisèle Freund.

Para Benjamin, “Atget foi um actor que, insatisfeito com a profissão, tirou a máscara e se dedicou a desmascarar também a realidade.”⁹ As suas fotografias de Paris

são precursoras das fotografias surrealistas, guarda avançada da única coluna verdadeiramente larga que o Surrealismo conseguiu pôr em movimento. Foi o primeiro a desinfectar a atmosfera asfíxiante que o retrato fotográfico da época da decadência tinha criado. É ele que limpa, e mesmo purifica, essa atmosfera, ao iniciar a libertação do objecto em relação à sua aura, incontestável mérito da mais recente escola da fotografia.¹⁰

A fotografia de Atget estende a existência única daquilo que é fotografado através da sua reprodução, restituindo-a deste modo a uma existência maior, estendida, já que uma fotografia é também um objecto.

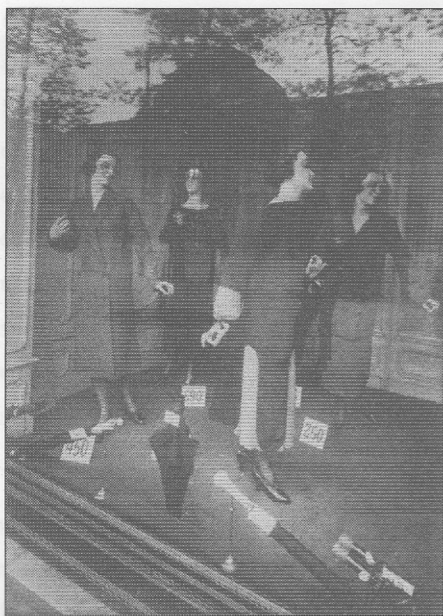


Fig. 1: Shop, avenue des Gobelins (1925).

Fig. 2: Coin de la rue de la Montagne Sainte-Genevieve, Paris (1914).

O fotógrafo francês desenvolve, ou reinventa, um olhar que procurou o banal, o esquecido, o omitido. É um modo de ver que se consubstancia em retratos fotográficos,

9. Benjamin, “Pequena História da Fotografia” p. 253.

10. Ibid., pp. 253-54.

nos quais muitas vezes falta a presença humana. Esse vazio concentra a humanidade, que se busca nas imagens como se fosse uma âncora, no olhar do fotógrafo. Leslie assinala que o interesse de Benjamin pelas fotografias de Atget vem do paralelo que ele vê entre elas e as fotografias forenses como elementos de uma investigação criminal.¹¹ Isto é, na recusa em serem directas, as imagens de Atget dão-nos pistas sobre a vida que se desenrola em determinado lugar, optando quase sempre pelo antes ou pelo depois, em vez do durante. Estas fotografias assumem-se como um registo reflectido que recusa o instantâneo. Opondo-se ao humanismo de cariz burguês, Benjamin procurava uma forma diferente de perspectivar o mundo que encontrou nas fotografias de August Sander e Atget. O mundo aparecia despido. Era uma forma de imaginar a vivência alienada a meditar sobre si própria, através de lugares desertos de pessoas, mas habitados por objectos inanimados (fig. 1), animais solitários (fig. 2), reflexos indistintos (fig. 3) e movimentos espectrais do trabalho (fig. 4).



Fig. 3: Marchand de Vin Rue Boyer, Paris (1910–11).

Fig. 4: Faucheurs Somme (fot. 1890–98, impr. 1956).

3. A Fotografia da Actualidade

Aquilo que fascina Benjamin é o facto de a fotografia de Atget não deixar de ser uma fotografia da actualidade. É até exemplar no cumprimento dessa tarefa de

11. Leslie, "Introduction", p. 19.

documentar o seu tempo, precisamente porque não abdica de construir um olhar sobre ele. A objectividade da fotografia pode ser um engodo, diz-nos o pensador. Porque não é uma simples decorrência dessa objectividade que a fotografia consiga retratar o objecto fotografado ou expressar um sentido desse objecto que não seja equívoco. Tecnicamente, “a fotografia adere a uma superfície que pode ser ela mesma enganadora ou hermética”¹² Sendo sempre um documento histórico, e por isso um auxiliar na construção da memória, a fotografia e o seu conteúdo cognitivo não permitem decifrar, nem necessariamente, nem automaticamente, as relações sociais e as formas quotidianas a que dão origem numa determinada situação histórica. Assim sendo, a fotografia pode não conseguir captar, podendo até obscurecer, a experiência da realidade na sociedade capitalista. Daí que Leslie escreva:

O fetichismo da mercadoria e o processo de produção tornam a estrutura da realidade apenas mais difícil de decifrar. Uma única fotografia não pode revelar o processo peculiar de extração de mais-valia ou o modo como as relações entre pessoas se transformaram em relações entre coisas, enquanto as coisas são fetichizadas e brincam umas com as outras como se tivessem almas ou paixões. Algo artificial — uma obra de arte, por assim dizer — precisa de ser construída, formada por partes, a fim de representar esta complexidade.¹³

Benjamin comenta no ensaio “O Autor como Produtor” que “[o] que devemos exigir ao fotógrafo é a capacidade de dar à sua fotografia uma legenda que a subtraia ao desgaste pela moda e lhe confira o seu valor de uso revolucionário.”¹⁴ O mesmo é dizer que um fotógrafo, através dos meios técnicos do seu ofício, pode produzir uma obra na qual os tempos co-existem ou se confundem, uma imagem dum passado olhada num presente que anuncia um futuro. Entendida desta forma, a fotografia é, em simultâneo, um ponto de irradiação e concentração, emergindo da realidade e nela se inscrevendo.

12. Ibid., p. 25: “photography possesses the capacity to adhere to a surface that may be itself deceptive or hermetic”

13. Ibid., p. 26: “Commodity fetishism and the process production make the structure of reality only difficult to decipher. No single photograph can disclose the peculiar process of the extraction of surplus value or the way in which relationships between people have transformed into relations between things, while things are fetishized and caper with each other as though they had souls or passions. Something artificial — an artwork, so to speak — needs to be built up, put together in parts, in order to render some of this complexity.”

14. Benjamin, “O Autor como Produtor” [1934], in *A Modernidade* [1972/74/77], trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), p. 284.