

O fotógrafo como produtor: sobre a fotografia

The Photographer as Producer: on photography

El fotógrafo como productor: acerca de la fotografía

Gustavo Racy 

Universidade da Antuérpia, Antuérpia, Flandres, Bélgica.

gustavo.racy@uantwerpen.be

Resumo

O presente artigo tem como objetivo abordar a teoria benjaminiana do autor como produtor, tomando como objeto a fotografia. Na tentativa tanto de expandir a teoria benjaminiana quanto de testá-la teoricamente, o artigo se constrói de maneira especulativa, através de uma abordagem que vai da filosofia à cultura visual, pautando, ao fim, um princípio fotográfico condizente com a teoria benjaminiana.

Palavras-chave: Walter Benjamin; fotografia; produtor.

Abstract

The current article focuses on the approach to Walter Benjamin's theory of the author as producer, narrowing it down to the case of photography. In the attempt to both expanding and testing Benjamin's theory, the article speculates through an approach ranging from philosophy to visual culture proposing, at its end, a photographic principle in tune with Benjamin's theory.

Keywords: *Walter Benjamin; photography; producer.*

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo un enfoque acerca de la teoría del autor como productor, bosquejada por Walter Benjamin, tomando como objeto la fotografía. Intentando tanto expandir cuanto testar teóricamente dicha teoría, el artículo se da de manera especulativa, a través de un abordaje que va de la filosofía a la cultura visual, pautando, al final, un principio fotográfico digno de la teoría benjaminiana.

Palabras-clave: *Walter Benjamin; fotografía; productor.*

Na literatura benjaminiana, o ensaio “O autor como produtor”, de 1934, é, sem dúvida, um marco no pensamento do filósofo. Apesar do amplo reconhecimento alcançado pelo texto, suas ideias permanecem no contexto de estudos benjaminianos relativamente secundários. Seja para criticá-las ou defendê-las, as ideias contidas no ensaio são raramente retomadas em uma articulação ampla entre os pensamentos estético e político do autor. Tal tendência pode, talvez, ser compreendida ao se considerar a reviravolta operada pelo autor na relação entre o elemento formal da literatura e sua posição no processo geral das relações sociais de produção. Provavelmente o texto no qual o autor flerta de maneira mais explícita com o comunismo, o entendimento de “O autor como produtor” representa uma dura crítica à *intelligentsia* de esquerda que falha em compreender sua função e seu lugar efetivos na sociedade. Conforme explicitam Howard Eiland e Michael Jennings (2014, p. 430), biógrafos do filósofo, o ensaio “examina a relação entre a tendência política e a qualidade estética de um trabalho literário”. Interessa a Benjamin, portanto, pensar a refuncionalização (*Umfunktionierung*) dos “materiais e práticas culturais que serviram, até então, ao *status quo* [...] para transformar os aparatos de produção” (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 441, grifo do autor). Isso leva Benjamin a criticar precisamente a tendência política que “por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor” (BENJAMIN, 1996b, p. 125-126). Neste sentido, Benjamin se volta à fotografia, tomando como exemplo Albert Renger-Patzsch, quem, em *Die Welt ist Schön*, mostra que:

se uma das funções econômicas da fotografia é alimentar as massas com certos conteúdos que antes ela estava proibida de consumir [...] uma das suas funções políticas é a de renovar, de dentro, o mundo como ele é – em outras palavras, segundo os critérios da moda. (BENJAMIN, 1996b, p. 129).

A ideia de que uma “obra de arte que exhibe a tendência [política] correta deva necessariamente possuir toda outra qualidade” (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 439) permite a Benjamin reorganizar a relação entre forma e conteúdo num sentido político. A observação do crítico significa essencialmente que uma obra de arte, seja qual for, só poderá ser politicamente correta se for correlatamente correta em seu próprio domínio,

o que implica avaliar a qualidade formal da obra “nos termos de sua relação com as relações sociais de produção prevaletentes” (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 440). Somando a esfera da produtividade, expressa na autoria, à tarefa da crítica, Benjamin sintetiza a dicotomia forma/conteúdo de obras consideradas esteticamente valiosas, porém socialmente impotentes, reavaliando a relação (forma/conteúdo) *vis-à-vis* à existência da obra como parte das relações sociais de produção. Desse modo, mais do que o discurso ou objetivo de obras e autores específicos, Benjamin vê a obra de arte como um artifício, apontando a necessidade de questionar o longo e penoso trabalho pelo qual a obra vem à tona, de modo a identificar se a tendência política implicada no discurso pode ser de fato encontrada na obra. Isso faria do autor um produtor aos olhos de Benjamin, situando-o realmente junto ao proletariado. O fato de que Benjamin se torne à fotografia para exemplificar essa relação, ainda que tenha em vista a literatura, representa um movimento interessante na hipótese e mostra que a reflexão proposta pelo autor excede a especificidade de uma ou outra forma de expressão artística.

Retomando o texto de Benjamin, este artigo pretende explorar mais a fundo a hipótese do ensaísta tendo como objeto a fotografia. Para isso, o texto se divide em três partes. Primeiro, analisaremos a teoria do autor como produtor; em segundo lugar, abordaremos o papel da fotografia no panorama do pensamento benjaminiano; e, por último, trataremos da hipótese do autor como produtor aplicada à fotografia, tomando em consideração, articulando e problematizando os dois movimentos precedentes.

Reverendo a hipótese benjaminiana

O ponto de partida para a consideração sobre a situação social do escritor no texto benjaminiano é o fato de que ela “o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (BENJAMIN, 1996b, p. 120). Enquanto o escritor burguês, que visa o entretenimento, não reconhece tal alternativa, o escritor progressista decide a favor da luta de classes, posicionando-se ao lado do proletariado. Essa postura representa “o fim de sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma *tendência*” (BENJAMIN, 1996b, p. 120, grifo do autor). Perfazendo um debate problemático, a questão da tendência se tornou uma palavra de ordem que situou a crítica literária numa “enfadonha dicotomia *por um lado-por outro lado: por um lado* devemos exigir que o autor siga a tendência correta, e *por outro lado* temos direito de exigir que sua produção seja de boa

qualidade” (BENJAMIN, 1996b, p. 121, grifo do autor). Sem ser capaz de aliar ambos os fatores, o político e o qualitativo, a crítica se tornou, nessa dinâmica, improdutiva, segundo Benjamin. Sua intenção se torna, assim, a de mostrar que “o conceito de tendência [...] é um instrumento inteiramente inadequado para a crítica literária politicamente orientada” (BENJAMIN, 1996b, p. 121), e que somente sendo literariamente correta, pode uma obra ser também politicamente correta.

Uma relação dialética, portanto, o problema das tendências literária e política é retroativo, uma vez que “a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária” (BENJAMIN, 1996b, p. 121, grifo do autor). Sob a demanda de uma abordagem dialética, é necessário que o crítico opere para além dessa “coisa rígida e isolada: obra, romance, livro. Ele deve situar esse objeto nos contextos sociais vivos” (BENJAMIN, 1996b, p. 122). Uma vez que os “contextos sociais” são uma consequência das condições sociais de produção, a tarefa do crítico é, portanto, a de responder não à pergunta “como se vincula uma obra com as relações de produção da época?” (BENJAMIN, 1996b, p. 122), mas à sua situação dentro dessas relações. “Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras” (BENJAMIN, 1996b, p. 122). A literatura é vista por Benjamin como uma categoria técnica que prescreve diretamente as relações produtivas da sociedade, uma vez que a técnica é um “conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e, portanto, a uma análise materialista” (BENJAMIN, 1996b, p. 122). Além disso, ela permite ultrapassar a antítese da forma e do conteúdo, determinando de maneira correta a relação entre tendência e qualidade, já que aborda o potencial progressista ou regressivo da técnica literária. Desse modo, o autor:

Resolve as antinomias do comprometimento político e da qualidade estética introspectivamente à relação entre autor e função estética, entre o autor e o espaço estético deixado vago pelo desaparecimento da aura e da autonomia, que deve ser mediado pela relação tanto da tendência política da obra quanto incorporado como instrumento de uma técnica literária progressista. (STOPFORD, 1990, p. 184-185).

Em outras palavras, Benjamin aponta a necessidade de compreender o autor como um produtor ativo e um mediador das relações de produção e criação estética, o

que é expresso através da técnica literária. O que está em questão, assim, é a transformação ocorrida na práxis literária, “que não é nem meramente política, nem meramente estética, mas de caráter histórico” (STOPFORD, 1990, p. 185).

O exemplo utilizado por Benjamin, referente às mudanças nas formas de produção, é o de Serguei Tretiakov, que, distinguido enquanto escritor “operativo” e em oposição ao escritor “informativo”, assume que sua missão “Não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo” (BENJAMIN, 1996b, p. 123). Se suas performances aproximam-se das de um jornalista ou propagandista, isso se dá por sua superação das convenções acerca de formas e gêneros literários. Em suma, Tretiakov problematiza o fato de que:

Nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre, o mesmo ocorrendo com as tragédias e as grandes epopeias. Nem sempre as formas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter literário marginal: elas ocuparam um lugar importante na Arábia e na China. (BENJAMIN, 1996b, p. 123-124).

Isso reafirma o caráter histórico das formas que, nos anos 1930, Benjamin cria estarem num processo de fusão ou dissolução “no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força” (BENJAMIN, 1996b, p. 124). A transcendência dialética de tal oposição é expressa no jornal enquanto suporte. Citando a si mesmo como um “autor de esquerda”, Benjamin compreende o periódico como um *medium* no qual conteúdo ou “*matéria* [é] alheia a qualquer forma de organização que não lhe é imposta pela impaciência do leitor” (BENJAMIN, 1996b, p. 124, grifo do autor). O conteúdo do jornal, com seus editoriais abertos e cartas dos leitores, expressa as demandas do povo em terem seus interesses apresentados e defendidos no *medium*. Especificamente relativo à imprensa Soviética, Benjamin cria que a distinção entre autor e audiência começava a desaparecer, apesar da perda de profundidade na escrita. Desse modo, a obra reclamava sua própria autoridade.

Uma pequena história tornada longa: Benjamin e a Fotografia

No canônico “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, Benjamin se esforça para explicitar o significado do desenvolvimento tecnológico em relação

às artes, destacando e liberando as forças antifascistas aí contidas. Progressividade ou regressão são, assim, ainda parte da discussão. Do mesmo modo, a questão técnica é evidentemente central. A preocupação de Benjamin se relaciona ao papel da arte num momento em que todo o patrimônio artístico é ressignificado graças à reprodutibilidade e acessibilidade massivas. “Em essência, a obra de arte sempre foi reprodutível” (BENJAMIN, 1996a, p. 166). Quadros eram falsificáveis, desenhos tornados em lito e xilografuras, e assim por diante. Com a fotografia, entretanto, algo muda quando,

Pela primeira vez, no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (BENJAMIN, 1996a, p. 167).

A mudança relativa à transformação do processo reprodutivo apontada por Benjamin não deve ser compreendida estritamente em termos relativos à mudança do *medium*, mas a uma mudança revolucionária no sistema da arte, cujo resultado foi o esvaziamento daquilo que, para o filósofo, por muito tempo se creu o estatuto ontológico da arte: sua sacralidade. A arte, para Benjamin, se inscrevia na tradição (*Überlieferung*) através do culto. “As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso” (BENJAMIN, 1996a, p. 171). Nessa origem hipotética, não importava que tais obras fossem vistas, mas que existissem. Esse valor de culto, tal qual Benjamin o nomeia, progressivamente dá lugar a um valor de exibição, conforme a reprodutibilidade técnica permite a emancipação da obra de sua existência parasitária ao culto. O que a fotografia faz é, nesse sentido, abrir espaço ao valor de exibição. Não foi mister, portanto, que nos primeiros momentos da fotografia, certo *conceito filisteu de arte* a considerasse um projeto sacrílego, uma vez que reproduzia de modo fiel a imagem humana que, criada à semelhança de Deus, não deveria ser fixada por meios humanos.

Se o advento da fotografia alterou o significado das artes visuais, dando espaço ao valor de exibição em detrimento do valor de culto, tal alteração se fez visível, para Benjamin, nas faces capturadas pelos primeiros fotógrafos retratistas, nos clichês de Daguerre e nos calótipos de Hill. Aí, a técnica se mostrou apta a dar à sua criação um valor mágico que já não era esperado da, ou intencionado pela pintura.

É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que a que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. (BENJAMIN, 1996a, p. 189).

Nesse sentido, a fotografia expande o domínio da percepção que é, para Benjamin, histórica. Por isso mesmo, as primeiras fotografias causam tamanho impacto em Benjamin: elas introduzem na experiência da arte, ou, ao menos, da representação visual, o componente temporal do presente. Como Eckhardt Köhn (2006, p. 401, tradução minha) argumenta, “nas imagens da pescadora de Hill, Benjamin entende algo que transcende a fotografia como mera imagem: o fato de que, no Século XIX, a mulher, aos olhos de quem vê é ‘ainda, real’”¹.

A observação precisa de Köhn sobre o impacto da fotografia de Hill sobre Benjamin torna explícita a centralidade do componente temporal do pensamento benjaminiano sobre a fotografia e, especialmente, o sentido de tempo presente. À medida que pensava sobre a fotografia pré-industrial e a revolução representacional por ela causada, Benjamin viu na tecnologia o potencial de responder ao uso político da arte pelo fascismo, o qual denunciará na última parte do ensaio sobre a obra de arte. Se as correntes artísticas do fascismo lançaram mão do uso dos avanços tecnológicos como modo de inserção da estética na vida política ao mesmo tempo que meio de administração do direito de expressão das massas, a fotografia pré-industrial, por outro lado, mostrava que era possível à arte, conquanto se mostrasse disposta a servir-se da tecnologia, “*desfazer a alienação do sensório-corporal*”² (BUCK-MORSS, 1992, p. 5, grifo no original, tradução minha). Afinal, para Benjamin, a performance da fotografia poderia trazer à tona, à luz de sua “objetividade material, que é aberta por ampliação, a [...] visualização de uma superfície que não pode ser percebida pela consciência humana”³ (KÖHN, 2006, p. 401, tradução minha). Se, nesse ponto, a análise benjaminiana, ou melhor, o comentário sobre a obra benjaminiana, em geral volta sua atenção à *aura* ou ao inconsciente ótico, é preciso, entretanto, evitar a mesma armadilha. Ao invés desse caminho, é preciso atentar-se à observação feita imediatamente antes da introdução do conceito de *aura*, segundo a qual a reprodutibilidade técnica:

afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintes-

sência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. (BENJAMIN, 1996a, p. 168).

Em outras palavras, o que a reprodutibilidade técnica faz é destituir a originalidade de testemunho histórico de sua obra pela decomposição de sua materialidade, descolando-a da tradição. Assim, a reprodutibilidade técnica não põe um fim à arte. Ao contrário, ela altera, na forma da obra, o referencial da audiência. Se a autenticidade de uma obra se relaciona à sua inserção na tradição, a destituição de sua autenticidade, por meio da reprodutibilidade técnica, abre à obra uma nova gama de relações frente tanto a seu testemunho histórico quanto à percepção da obra em si. Isso é o que Benjamin quer dizer ao declarar, conforme a citação acima, que, com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte é liberada de sua existência parasitária. A partir de então, segundo Benjamin, a função social da arte é transformada e o valor de culto dá lugar ao valor de exibição. Essa observação é importante, porque permite compreender o quão predominante a fotografia foi para a “refuncionalização” (*Umfunktionierung*) do campo artístico. Assim como na investigação sobre o papel do escritor no ambiente cambiante dos meios de produção literários, em “O autor como produtor”, Benjamin defende que, face à história, a fotografia também pode ser contextualizada consoante sua significância política. Mais do que uma teoria da fotografia perante as relações sociais de produção em transformação, entretanto, é vital analisar, também, “se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte” (BENJAMIN, 1996a, p. 176).

Na esteira disso, a fotografia surge, no pensamento benjaminiano, de modo essencialmente político e de caráter transformador, como um marco nas relações sociais de produção. Surpreendentemente, no ensaio sobre a obra de arte, Benjamin (1996a) não se atenta à função do fotógrafo, diferentemente do que faz em relação ao ator de cinema. Do mesmo modo, ele não dispensa energia para refletir sobre a função do aparato fotográfico. Se, por um lado, Benjamin define o cinema como arte não pela especificidade do objeto reproduzido, tampouco pela representação em si, mas pelo processo de montagem, por outro, deixa de lado o caráter artístico do trabalho fotográfico de seus comentários. Essa interrupção repentina no ensaio benjaminiano cria um verdadeiro nó acerca de seu pensamento sobre a fotografia. Ainda que o filósofo dê importância central à invenção da fotografia e às transformações por ela possibi-

litadas ou operadas durante o século XIX, de uma seção a outra do texto a tecnologia parece se tornar marginal, relegada à posição precursora do cinema, no século XX, e definitivamente já não tão revolucionária quanto a literatura soviética. Claro é, entretanto, que essa marginalização da fotografia não se deu por acaso, mas como consequência da urgência de se voltar aos problemas prementes do momento histórico. Por isso a literatura e o cinema desempenhavam, aos olhos de Benjamin, um papel mais importante do que a fotografia na década de 1930.

Não obstante, é precisamente neste aspecto, o político, que a fotografia pode ser reavaliada em termos de produção. Se a fotografia pré-industrial não havia ainda promovido o encontro entre o tempo presente e os eventos capturados, o que Benjamin declara ser exatamente o valor da fotografia, especialmente no retrato, a ausência de tal encontro, no entanto, não sufocou a relação decisiva entre fotógrafo e técnica: “como o pianista, o fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas” (BENJAMIN, 1996c, p. 100). O trabalho de Eugène Atget é, nesse sentido, aquele que desmascarou a realidade, desfazendo “a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência” (BENJAMIN, 1996c, p. 100-101), isto é, a atmosfera produzida pela fotografia industrial e pelo pictorialismo. O que Atget promoveu, assim, foi a adaptação da técnica de modo a fotografar aquilo que, até aquele momento, não interessava à fotografia. Uma atitude similar é posta em prática, segundo Benjamin, por August Sander, que abriu ao retrato o mesmo sendeiro. Em sua galeria fisionômica de “tipos alemães”, Sander, evitando o assessoramento teórico racista, entregou-se à “observação imediata”, alcançando:

da noite para o dia uma atualidade inesperada. Sob o efeito dos deslocamentos de poder, como os que estão hoje iminentes, aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos pode converter-se numa necessidade vital. Quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também que olhar os outros. A obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos. (BENJAMIN, 1996c, p. 103).

Essa necessidade de aprender e se acostumar a ver e a ser visto é o que fotógrafos pioneiros foram capazes de identificar adiante de seu tempo, graças à atenção dada e ao enfrentamento das leis limitativas do aparato.

O fotógrafo como produtor

Conforme a fotografia se industrializa, lentamente dando espaço a um processo sintonizado ao reclame e ao marketing, certo tipo de desastre se opera aos olhos de Benjamin (1996c, p. 106, grifo do autor), para quem, citando Brecht, “menos que nunca a simples *reprodução da realidade* consegue dizer algo sobre a realidade”. Tanto mais a fotografia é facilitada, menos as fotografias parecem se relacionar com aquilo que registram. Esse processo é refletido precisamente na vida política no momento em que Benjamin escrevia, quando políticos profissionais criavam sua imagem pública não por aparições efetivamente públicas, mas por meio das novas tecnologias, distanciando-se da esfera pública. Entretanto, Benjamin curiosamente volta os olhos à teoria do autor como produtor no momento de crescimento da industrialização da mídia impressa, quando ele vê a possibilidade de dissolução da figura burguesa do autor face a emergência de sua nova forma coletiva. É o jornal impresso que permite a Benjamin interpretar as obras de Tretiakov e de outros autores soviéticos como advindas de intelectuais com a correta tendência política. Por que, no que toca à fotografia, Benjamin vê a industrialização do *medium* como o principal responsável por sua decadência? Primeiramente, conforme já apontado, porque a teoria do autor como produtor visava responder a questões políticas urgentes de meados da década de 1930. Em segundo lugar, não parece errôneo assumir que, posteriormente, deixando de lado os problemas conceituais relacionados ao conceito de aura, Benjamin teria, provavelmente, olhado de modo diferente para a fotografia – com menos desconfiança em relação à industrialização, tal qual em sua análise da obra de Atget ou em sua crítica a Renger-Patzsch.

Vendo Atget como um dos precursores do surrealismo, por exemplo, a teoria benjaminiana da fotografia se desvia de qualquer contato imediato com as relações de produção em direção a uma teoria do conhecimento politizada, na medida em que fotografias – as de Atget em primeiro lugar – se tornam evidências da realidade. Isso não exclui a questão das relações de produção da fotografia, entretanto. Se, por um lado, Atget foi capaz de explicitar o desaparecimento da aura, desvelando o caráter fantasmal da metrópole moderna, por outro, isso só pode ser concretizado porque Atget é capaz de adaptar o aparato à correta tendência política. A hipótese é, portanto, que, ainda que Benjamin não tenha querido ou podido desenvolver sua teoria fotográfica a partir da conexão do autor com as relações sociais de produção de seu tempo, para assim propor a refuncionalização do campo, os apontamentos feitos por ele nos três ensaios

aqui citados indicam a possibilidade de um novo desenvolvimento da teoria a partir da questão da técnica, que unifica as reflexões presentes nos textos. No que diz respeito à arte pós-fotográfica, é a relação do autor com a tecnologia que determinará o potencial progressivo de um autor, sua tendência política e, conseqüentemente, a possibilidade de refuncionalização. O ponto de partida do processo de transformação do autor como produtor operado pela literatura soviética, graças às possibilidades oferecidas pelo desenvolvimento democrática da tecnologia, pode ser, retroativamente, já observado em Atget e Sander através da adaptação e, de fato, da refuncionalização do aparato fotográfico que esses fotógrafos operam. Pois, se na literatura Benjamin vê a correta tendência literária em autores que abrem mão da autoria em nome de uma obra que se dissolve nos editoriais abertos e cartas ao editor dos periódicos da época, então ele vê essa possibilidade somente ao campo em questão.

Em última instância, a forma pela qual a literatura se refuncionalizará, para Benjamin, é aquela condicionada pelas relações de produção que permitam a dissolução do autor, contanto que o autor se abra a tal dissolução. Não significa, entretanto, que seja a única forma e que sirva a qualquer modo de expressão. A cada um, segundo o filósofo, caberá uma própria forma de refuncionalização, consoante o momento histórico e o nível de desenvolvimento da tecnologia, que é resultado das relações sociais de produção, aliados a atitude que o autor assuma nessa equação. No tocante à fotografia, arriscamos a dizer, pela revisão do argumento benjaminiano até o momento, que a correta tendência política se expressa na relação vital entre fotógrafo, aparato e sujeito. É a articulação entre o saber ver e o saber representar, isto é, uma articulação sempre relacional entre técnico e tecnologia perante o sujeito que determinará esta ou aquela tendência política real. Se afirmamos positivamente, junto com Benjamin, que por meio dos trabalhos de Atget e Sander é possível pensar numa refuncionalização da fotografia através da abertura de novos precedentes ou paradigmas na história do *medium*, conseqüentemente, é necessário reconhecer tal história como própria à fotografia, edificada no encontro entre a história do desenvolvimento tecnológico e a história da representação visual. A “tendência politicamente correta” (BENJAMIN, 1996b, p. 121) adotada pela arte, de que trata Benjamin, parece ser, portanto, aquela que possibilita a transformação do uso do *medium*, dando-lhe um caráter liberador, ao pô-lo a serviço do proletariado, isto é, das forças sociais detentoras das forças de produção social. Essa hipótese demanda, conseqüentemente, a expansão e ressignifi-

cação do uso da tecnologia e de suas possibilidades a partir de um modo particular de ver possível pela maestria das convenções representacionais.

O potencial político da fotografia, desse modo, parece residir na lida do encontro entre o constante desenvolvimento da tecnologia e das tradições representacionais, pois, ao fim e ao cabo, reside ainda na fotografia um problema existente desde a sua aparição, a indexicalidade, aquilo que Roland Barthes (1977) define através das camadas denotativa e conotativa, isto é, do significado óbvio da representação – *o que é representado* – perante o significado ambíguo da mesma – *o que significa?* –, aquilo que é representado. Esse é o sentido da observação de Brecht citada acima, segundo a qual cada vez menos as fotografias se relacionam com aquilo que supostamente representam. É por isso que o potencial político da fotografia parece residir na necessidade, tanto da crítica quanto da produção fotográfica, de se pensar a relação recíproca entre a tecnologia e a tradição representacional. Pois, no fim, a indexicalidade fotográfica, a relação imposta por meio da verossimilhança fotográfica entre a imagem e a efetividade da coisa representada, é ainda um primado que persiste, mesmo se desafiado. De modo aporético, as hipóteses do “fotógrafo como produtor” e da fotografia de tendência política correta passam, portanto, também pela hermenêutica. Desse modo, a fotografia é intersubjetiva por definição, não só por demandar, necessariamente, uma relação entre fotógrafo e fotografado, mas entre fotógrafo, fotografado e observador. Para que *seja*, uma fotografia demanda não só um técnico e um sujeito a ser fotografado, mas um sujeito terceiro que a observe, seja ele uma família, um curador, o público de uma exposição ou uma agência de publicidade. Assim, o ciclo que permite à fotografia aderir significado se completa. Essa circulação dá à fotografia um caráter eminentemente fotográfico, isto é, permite que ela adquira significação, de acordo com o processo social em que se insere, e opere uma das experiências históricas mais explicitamente abertas, problematizando a posição de uma ou outra obra não nas relações de produção de *seu* tempo, como Benjamin argumenta no ensaio de 1934, mas, como observado por Boris Buden (2004, p. 2, tradução nossa), “nas relações de produção de *NOSSO* tempo”⁴. Isso significa essencialmente que, para além dos detalhes históricos concernentes à produção de uma ou outra obra fotográfica, é necessário pensar como e de que modo essa(s) obra(s) é (são) reproduzida(s) referentemente ao *nosso* tempo, isto é, ao tempo do observador.

A tentativa de compreender o fotógrafo como produtor reside, finalmente, no inquérito acerca de questões similares àquelas que Benjamin cunhara em sua palestra nunca professada de 1934. É possível que o fotógrafo se posicione ao lado das forças progressivas da sociedade? É possível assumir uma posição correta perante as relações de produção de nosso tempo? Se, em nossa era pós-industrial especulativa, parece impossível não tomar parte nos jogos de mercado, significaria isso, necessariamente, se render às forças sedutoras do didatismo fácil do *index* representacional e do ativismo funcional, essa herança deixada pelo Realismo Social denunciado já na década de 1920 por George Grosz?⁵ Não é esse o caso, por exemplo, quando o fotógrafo se rende à retórica mistificadora da pobreza e do sofrimento pela monumentalização do corpo nas obras de Sebastião Salgado? Ainda que Benjamin fosse crítico da Nova Objetividade, movimento ao qual pertenceu Grosz, a recusa do artista alemão em atender a uma premissa da Internacional Comunista – aquela segundo a qual a “positividade” é condição necessária para uma correta representação do proletariado – condiz com as observações benjaminianas segundo as quais não importa quão revolucionário seja o discurso se a atitude do autor permaneça solidária somente nessa esfera. Nesse sentido, ainda que seja difícil se livrar das garras da indexicalidade fotográfica, arriscamo-nos a dizer que, seguindo Benjamin, o princípio progressista da fotografia só pode existir, de fato, ao se abraçar a natureza histórica – transitória e mutável, portanto – do fenômeno que ela registra.

Parece necessário, assim, rever o simbolismo todo-poderoso que, nas artes visuais, foi legado à tradição pelo realismo social, e que alimenta grande parte do discurso fotográfico politicamente engajado. É preciso opor a tais forças a potência antiestética da alegoria. Não evitar a representação, mas, como Brecht (1970) observou, não representar mal. Articular o distanciamento entre sujeito representado e sujeito observador; situá-los num limiar livre da metáfora fácil da representação política, denunciando seus perigos; tornar clara a fotografia como processo histórico. A correta tendência política, a de opor a estetização da política à politização da estética, não pode se realizar pela mistificação dos ideais socialistas, mas, ao contrário, por um processo que, por meio de uma forma reflexiva de representação, torne explícita a transitoriedade de sua natureza. Tal, atrevo-me a dizer, é o desafio a uma obra fotográfica politicamente correta: ver de novo, ver de modo diferente, aprender a ver, saber e, aí, ver-se.

Notas

1 “Von Hills Bild eines Fischweibs geht für Benjamin, etwas aus, das die Photographie als blosses Abbild transzendiert, indem die aus dem 19. Jh. Stammende Frau in Blick des Betrachters ‘noch wirklich’ ist”.

2 “to undo the alienation of the corporeal sensorium”.

3 “gegenständliche Material, das sich durch Vergrößerung erschliesst [...] in der Sichtbarmachung einer von menschlichen Bewußtsein nicht wahrnehmbaren Formenwelt der Oberfläche”.

4 “in the production relations of OUR time”.

5 Cf. HARRISON; WOOD, 1992.

Referências

BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. London: Fontana Press, 1977.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e História da cultura (Obras Escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 1996a. v. 1, p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934 In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e História da cultura (Obras Escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 1996b. v. 1, p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e História da cultura. (Obras Escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 1996c. v. 1, p. 91-107.

BRECHT, Bertolt. Diálogo Sobre a Arte de Representar. In: MACIEL, Luiz Carlos. (org.). *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 42-45.

BUCK-MORSS, Susan. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Reconsidered. *October*, Cambridge, Massachusetts, n. 62, p. 3-41, Autumn, 1992.

BUDEN, Boris. Re-reading Benjamin’s “Author as Producer” in the Post-Communist East. *Transversal*: eicpcp multilingual webjournal. Wien, Österreich, 2004. Disponível em: <http://eicpcp.net/transversal/1204/buden/en>. Acesso em: 10 out. 2018.

EILAND, Howard; JENNINGS, Michael W. *Walter Benjamin. A Critical Life*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press, 2014.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. (org.). *Art in Theory 1900-1990*. An Anthology of Changing Ideas. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1992.

KÖHN, Eckhardt. “Kleine Geschichte der Photographie”. In: LINDNER, Burckhardt. (org.). *Benjamin Handbuch*. LebenWerk-Wirkung. Stuttgart, Deutschland: J. B. Metzler, 2006. p. 399-405.

STOPFORD, John. The Death of the Author (as Producer). *Philosophy and Rhetoric*, State College, Pennsylvania, v. 23, n. 3, p. 181-194, 1990.