

Análise da teoria da imagem de Benjamin

E as relações existentes entre as imagens em movimento e o desejo das "massas" de terem acesso a tudo

“Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência directa daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por traços sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo”.

(Ítalo Calvino)

De uma maneira simples poderemos descrever a imagem de Benjamin como a que agrega o que “aconteceu” com o “agora”, revelando uma correspondência histórica. Mas ela não constitui uma interface temporal entre o passado e o presente, mas sim uma afinidade dialéctica que salta «do que foi» ao «agora». No entanto, ela apresenta-se, à partida, como divisão da própria «*physis*» entre o estado natural e o estado cultural, ou seja, entre Natureza e Homem, e entre uma infinidade de outras imagens fragmentadas e complexas. Mesmo a imagem platónica apresenta-se separada da realidade, pois as sombras são uma projecção do real. A lógica da divisão, que acompanhou sempre a imagem, foi uma problemática que Walter Benjamin defrontou.

Como refere Bragança de Miranda, “a imagem mais do que um efeito «natural» foi justamente a primeira forma de emergência do humano”. Realmente o homem pré-histórico conseguia expressar-se através dos desenhos que fazia nas paredes das cavernas e em pequenos objectos de madeira e pedra. As suas produções estéticas exibiam homens e animais da sua época, para além de cenas do quotidiano; e aqui tudo o que era humano tinha um objectivo. Simbólico, belo ou de representação de um conceito determinado, tudo era Arte. As mais remotas obras de arte apareceram ao serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. Tinham um valor de culto e um valor de exposição. Para Walter Benjamin, estas obras de arte detinham um valor de exposição tanto maior quanto menor fosse o seu valor de culto.

E Walter Benjamin presenteou-as com uma aura, uma noção de distância intransponível. Isto é, atribuiu-lhe a detenção de uma aparição única de uma coisa distante por mais próxima que ela estivesse (BENJAMIN, 1994, p. 101). E mais: estabeleceu uma relação em que a imagem, como obra de arte, dependesse da sua aura, do seu valor de culto, da sua autenticidade e da sua unicidade; e que seria impossível copiar uma obra de arte sem ser através da sua falsificação.

A imagem benjamiana, como obra de arte, também é um instrumento cultural, um objecto histórico, cujo conhecimento foi erigido com o seu resgate ao passado. E Benjamin aponta-lhe o conceito de imagem dialéctica, “um momento do passado arrancado do fluxo histórico que adquire sua legibilidade no presente”, conforme já notamos acima. É uma imagem que Benjamin faz nascer não da comparação mas da aproximação de duas realidades distanciadas (a expressão psíquica no sonho e a expressão das forças produtivas colectivas) numa reinvenção insólita para criar uma nova figuração.

“...Processo interpretativo de Walter Benjamin da obra de Sigmund Freud. Benjamin trata a transmissão da cultura como um acto político da maior importância através da dialéctica do despertar. O despertar é um espaço conceitual com alto grau de tensão e afecta a vontade colectiva e política de mudança. Seu objectivo é destruir a imediatez mítica do presente, revelando a constelação de origens históricas que pode explodir o *continuum* da história.”

in Perrone, Claudia Maria - “Walter Benjamin e Sigmund Freud: a psicanálise do despertar”

Para Benjamin, a noção de aura surge sempre relacionada com a proximidade que a obra de arte e o público têm um com o outro, onde a obra de arte apresenta um valor inesgotável e mantém sempre uma distância transcendente perante o receptor, mesmo que este se mantenha fisicamente próximo; que mantém o seu “*hic et nunc*”. “O que importa é que elas existem, e não que sejam vistas” (BENJAMIN, 1985, p. 173). Esse modo aurático da obra de arte nunca se aparta integralmente de sua função ritual. E assim, o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico por mais remoto que seja. Ele pode ser

reconhecido como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas de culto. Essa noção aurática igualmente está associada à perda de originalidade da obra de arte a partir do momento em que esta adquire um estatuto comercial, onde destrói o seu valor de autenticidade e passa a ter um valor monetário que a aproxima do indivíduo, que muda a sua percepção.

Antes, “ajoelhar”; agora, “sentar”. Antes, a “adoração e a “contemplação”; agora, a “exposição”. A perda de controlo do autor, o alargamento do público alcançado e a fácil reprodução técnica, forneceram à obra outros valores, não mais de culto, mas de exposição e distração, e a obra de arte, que protegida pela sua aura se mantinha simultaneamente ausente e presente, começou a circular, começou a sair primeiro dos templos, dos museus depois. É verdade, que devido à sua reproduzibilidade técnica tenha perdido o seu domínio de tradição, tenha perdido a sua aura e tenha abdicado do seu invólucro de místico, de magia; mas também é verdade que ela substituiu a sua existência única pela sua existência em massa, que foi ao encontro da vontade de apropriação por parte do espectador, que desejava uma maior proximidade com ela, quebrando assim a corrente que a tornava única: o seu “aqui e agora” e a sua “unicidade”.

“Aproximar de si as coisas, espacial e humanamente, representa tanto um desejo apaixonado das massas do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única década situação através da recepção da sua reprodução”. (Benjamin, Walter, 2006, p. 213)

A fotografia constituiu a primeira revolução técnica relevante em relação à obra de arte, e para Walter Benjamin a sua história teve dois momentos. Um primeiro, protagonizado por Daguerre, onde ela era fortemente influenciada pela pintura e tinha por tema principal o retrato, a figura humana. Um segundo, com Atget como actor principal, que abandonou a fotografia convencional e iniciou a fotografia urbana; fotografou as coisas perdidas e transviadas, lugares vazios e sem a presença humana. Para Benjamin, essas fotografias “sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que se afunda” (BENJAMIN, 1996, p. 101). Os lugares retratados estão vazios mas não solitários; estão sim “desinfectados”, limpos, “como uma casa que não encontrou um morador”. (BENJAMIN, 1996, p. 102)

O estudo da fotografia, da sua “linguagem”, interessa não só pela capacidade narrativa dos seus elementos, mas também pelo conteúdo dramático que estes compreendem. A fotografia “desinfectada” liberta o olhar para os pormenores, para os detalhes. “Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia do que na realidade” (BENJAMIN, 1996, p. 104). Benjamin mostrou algum apreço pela fotografia. “O analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever e sim quem não sabe fotografar” (BENJAMIN, 1993, p. 107).

“Com ela, pela primeira vez, no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo da objectiva. Como, todavia, o olho capta mais rapidamente do que a mão ao desenhar, a reprodução das imagens, a partir de então, pôde ser concretizada num ritmo tão acelerado que chegou a seguir a própria cadência das palavras. [...] A litografia abria perspectivas para o jornal ilustrado; a fotografia já continha o germe do cinema falado” (BENJAMIN, 1975, p. 12).

Para Walter Benjamin, o cinema e a reprodução técnica são indissociáveis. Através do conceito de “diversão”, Benjamin fala de uma profunda alteração nos mecanismos de percepção nas artes, “a recepção na diversão”, que tem no cinema o seu verdadeiro instrumento de exercício. Aqui a percepção do espectador potencia uma mediação tanto com o imediato, o filme que está a ver, como com o irreal, pois a história que o filme conta não está a acontecer. Se a imagem fotográfica aprisiona um «espectro» de um corpo, as novas imagens em movimento “seguram” as mínimas subtilezas do movimento humano; a gravação através da «motion capture» mostra o controlo sobre o movimento. Comparando a pintura com um filme, a pintura permite a contemplação, o espectador pode entregar-se aos seus pensamentos. Perante um filme, mal fixamos o olhar já a imagem mudou: a imagem do filme não pode ser fixada. De facto, a cadeia de associações de quem contempla estas imagens é imediatamente interrompida pela sua transformação. Benjamin chamou a este fenómeno o “efeito de choque” do cinema.

Benjamin associa o carácter táctil do cinema ao da arquitectura que possui uma recepção de dois tipos: através do uso e através da percepção, ou seja, táctil e óptica. Para Benjamin, a recepção táctil advém do uso, da experiência, de um envolvimento total do receptor com o objecto, que resulta de uma anulação da “aura” da obra de arte. O valor de uso — táctil — característico da cópia, opõe-se ao valor de culto, dominante no original que impõe uma relação à distância, uma contemplação e um envolvimento meramente espiritual. No cinema, a experiência táctil, através do ‘choque’ permite novas formas de percepção e de envolvimento.

Igualmente Benjamin parte da comparação entre fotografia e filme para demonstrar o carácter artístico da produção cinematográfica: “Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objecto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico. O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objecto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tão-pouco, como no caso anterior. Na melhor das hipóteses, a obra de arte poderá surgir através da montagem.

Walter Benjamin mostra o actor de cinema como um exemplo de representação mecânica da arte, contrastando-o com o actor de teatro, que representa perante um público, tendo de amoldar o seu desempenho consoante as reacções do mesmo, enquanto ele representa perante uma câmara, pelo que a sua actuação deixa de estar sujeita à aprovação directa do público para passar a ser avaliada por uma série de testes ópticos e técnicos. Estes condicionamentos levam Benjamin a interiorizar uma certa proletarização, que o levam a comparar o actor de cinema ao operário que trabalha numa fábrica onde deixa de poder utilizar a sua imaginação, de demonstrar os seus sentimentos.

Devido ao afastamento do actor do público, deixa de haver uma proximidade espacial entre ambos, o que leva o espectador a tornar-se um crítico quanto à sua representação, quanto ao seu trabalho. Por isso Benjamin descreve o actor de cinema como um artista privado de aura. Mas há que estabelecer um sentimento de ligação entre actor e público, que seja forte. Segundo Walter Benjamin, o cinema criou uma aura artificial, construída fora do estúdio e das salas de cinema e que consiste na construção do culto da vedeta e da personalidade do actor; uma criação de uma imagem rentável à volta das estrelas de cinema que “favoreça o capitalismo dos produtores”.

Capitalismo, o sistema económico fruto da Revolução Industrial e das subseqüente mudanças tecnológicas que provocaram um profundo impacto no tecido social. Os operários, oriundos de um sector agrário tradicionalista, adaptaram-se às “máquinas a vapor” e aos horários de trabalho que lhes consumia todo o tempo. Com a seqüente modernização do sector produtivo, o trabalho teve que ser dividido, o que “transformou as pessoas em especialistas”, segundo Benjamin. Mas também lhes regulamentou as suas vidas, que se reduzia ao quotidiano nas fábricas, o que lhes impossibilitou novas “experiências”, para além da repetição e do controlo. A contestação surge. Não só a exploração inerente ao mundo do trabalho, mas também as regras disciplinares deste modelo de sociedade e a sua uniformidade, monótona e mecânica. O predomínio do aspecto quantitativo sobre o qualitativo, que domina o espírito capitalista, é totalmente rejeitado. Benjamin chama a este movimento a “metafísica do provocador”. Sobretudo, é a revolta contra a cultura burguesa e as suas divisões do espaço e do tempo que nutre essa metafísica.

“Pobres trabalhadores! Enganados e além do mais pisados! O trabalho é uma maldição, Saturno. Abaixo o trabalho que temos que fazer para ganhar a vida! Esse trabalho não nos honra, como dizem; só serve para encher a pança dos porcos que nos exploram. Em compensação, o que fazemos por prazer, por vocação, enobrece o homem. Seria preciso que todos pudessemos trabalhar assim. Olhe para mim: não trabalho. Que me enforcem, não trabalho, e você vê, vivo mal, mas vivo sem trabalhar.”

BUÑUEL, Luís (1983) O meu derradeiro suspiro

O operário divide-se entre o trabalho e o lazer. As Exposições Universais são as primeiras tentativas de administrar o seu tempo “livre”. Sobre uma exposição nacional realizada em Paris, em 1798, Benjamin (1991: 35) escreveu o seguinte: “Ela decorreu do desejo de «divertir as classes trabalhadoras, tornando-se uma festa de emancipação para elas»”.

A estruturação do espaço moderno apresenta alguns indícios de mudança, que se universalizam. Começa a acentuar-se as distinções entre trabalho e lazer, prosaico e estético, e público e privado. As “massas” começam a ter o desejo de possuir o objecto, de ter uma maior proximidade com ele. E assiste-se a um optimismo exaltado sobre a cultura de massas, considerando que as inovações na reprodução técnica da arte seriam suficientes por si só para revolucionar a produção artística. Aparecem as indústrias do entretenimento (galerias, exposições mundiais, panoramas, cinema) e dos meios de comunicação (impressos e electrónicos) que potenciam a arte. A arte ganha estatuto democrático. Benjamin pensa que para além de revolucionar a produção artística, esta seria capaz de revolucionar as estruturas sociais, visto que, o cinema poderia ser um enleio para a consciência revolucionária, servir o proletariado que se preparava para ascender ao poder.

Segundo Benjamin, a Modernidade, estabelece um mercado de imagens, que interage com o imaginário colectivo, e produz imagens que são oníricas, isto é, são sonhos. E que este é um comportamento típico da sociedade burguesa pós-industrial, visto que por conta das modificações materiais e técnicas os homens passaram a sonhar com uma sociedade mais justa e igualitária. Mas o “avanço” técnico, a divisão social do trabalho e a modernização são impedimentos para a efectivação desse sonho.

“Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como a sua tendência a superar o carácter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objecto, de tê-lo tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas actualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade.” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

@Hernâni de Lemos Figueiredo (2011)