

A AURA E O PUNCTUM DA IMAGEM MECÂNICA

Isabel Nogueira¹

Resumo: Esta comunicação desenvolve uma reflexão sobre o conceito e problemáticas da imagem, em particular da imagem mecânica: fotografia e cinema. O ensaio de Walter Benjamin, publicado em 1936, chamou a atenção para a possibilidade de perda da aura – categoria, a seu ver, fundamental na obra de arte – com a reprodutibilidade. Por seu lado, Roland Barthes, no texto de 1980, *La chambre claire*, problematizou o *punctum*, enquanto fundamento emotivo da imagem. Debruçamo-nos sobre estas questões, apontando para uma nova via de entendimento da imagem mecânica, partindo destes conceitos e inquietações teóricas.

Palavras-chave: imagem; teoria; aura; punctum.

Contato: isabelmnogueira@hotmail.com

Como primeira e imediata consequência do advento da fotografia e da sua proliferação, nos anos quarenta do século XIX, situamos o final da função realista/mimética da pintura, seguindo-se o final da irreprodutibilidade da obra de arte e a sua efetiva acessibilidade às massas – questão central do trabalho de Walter Benjamin *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), escrito em 1935, em Paris, publicado no ano seguinte, com versão definitiva em 1939. Esta dissolução aparecia em virtude de uma espécie de mito que se quebrava perante a acessibilidade da singularidade e da autenticidade — categorias fundamentais, na ótica de Benjamin, da receção aurática.

A aura sustentava-se na distância intangível que alegadamente separaria a obra dos espetadores (Bürger 1981, 25-27). Segundo Benjamin, a multiplicação dos exemplares faria a substituição da sua ocorrência única e mágica – o seu aqui e agora capaz de atravessar a história, isto é, o seu *hic e nunc* – pela existência em série. A sua existência única no lugar onde se encontra seria, portanto, o âmago da autenticidade da obra de arte. Na ideia do autor alemão, a autenticidade não seria passível de reprodução. Os pressupostos determinantes da aura seriam a distância e a unicidade, agora

¹ Doutorada em Belas-Artes, especialização em Ciências e Teorias da Arte (Universidade de Lisboa), historiadora de arte contemporânea, ensaísta, investigadora integrada do CEIS20/Universidade de Coimbra.

tornadas próximas, isto é, tangíveis e potencialmente transgredidas. Visões naturalmente fetichistas, as de Benjamin, que chegara a trabalhar durante meses no Cabinet des Estampes da Bibliothèque Nationale, observando cuidadosamente estampas raras.

Segundo Benjamin, os edifícios arquitetônicos e o cinema representariam a recepção coletiva por excelência, com a diferença de no cinema não existir o domínio tátil, que existiria na arquitetura. A seu ver, o público seria um examinador distraído. Estamos, pois, perante uma recepção contemplativa da obra, na qual no sujeito, neste caso, não seria especialmente atuante (Bürger 1990, 225).

Não era possível fixar a imagem em movimento do filme. Benjamin admitiu, contudo, que haveria algo mais para ver numa realidade mediada mecanicamente, já que a realidade se tornaria crítica dela própria. A este respeito, Adorno apresentaria, em 1966, uma visão na qual chamou a atenção para a importância do cinema subjetivo, sem imagem, ou seja, para o espaço a negro que separa os fotogramas representativos da realidade (Adorno 1991, 155-158). Para Benjamin, os filmes apresentariam à assistência a sua inconsciência, como espelho, isto é, determinado detalhe, relacionado com a questão da montagem, evidenciada na vanguarda russa – Serguei Eiseinstein, Dziga Vertov, por exemplo. Seria precisamente a tecnologia da câmara na sua relação com a realidade que abriria espaço para a “capturação do espaço inconsciente”, potenciador de reações. O cinema afirmar-se-ia como um inequívoco produto da sociedade tecnologicamente moderna (Leslie 2005, 34-57).

Segundo Benjamin, haveria efetivamente uma perda aurática com a invenção da fotografia mecanicamente reproduzida/instantânea, isto é, a imagem pós-industrial, potencialmente pós-aurática, alegadamente pós-artística – chamemos-lhe assim – e o conseqüente desaparecimento do seu valor de culto. No texto *Pequena história da fotografia (Kleine Geschichte der Photographie)*, publicado pela primeira vez em 1931, na revista *Die Literarische Welt*, Walter Benjamin considera os clichés de Louis Daguerre como exemplares únicos, guardados muitas vezes como relíquias nas suas “nuances

cromáticas”, e que obrigavam a um tempo de exposição quase semelhante ao do retrato pictórico tradicional. E surge, neste mesmo texto, uma definição de aura artística, como “trama de espaço e de tempo”.

Há qualquer coisa de estranhamente temporal neste texto sobre a fotografia. Como se a ideia de tempo, de duração e de inacessibilidade fossem determinantes para a elevação da arte. Referimo-nos à duração do objeto, inclusivamente do objeto retratado – o “casaco de Schelling”, numa imagem de um fotógrafo desconhecido, datada de cerca de 1850. Mas também a descrição cuidada, poética, do retrato de Franz Kafka em criança. Ou como o apreender uma pintura, uma escultura ou arquitetura se tornaria mais facilitado pela mediação da imagem fotográfica, isto é, a arte vista *pela e como* fotografia, ou seja, como enquadramento transitivo, como transparência.

De facto, uma imagem é produzida e recebida num determinado tempo e espaço. Uma imagem não se limita a uma visualidade ou até a uma plasticidade. No entender, por exemplo, de Philippe Dubois, na fotografia não existe apenas a imagem captada. Há todo um processo complexo, até icónico, de registo de determinada visão (Dubois 1990). E voltamos à ideia de aura, de algo de profundamente intenso e dificilmente explicável.

Há estudos que demonstram a existência efetiva da aura, vulgarmente definida como um campo energético que envolve os corpos físicos. Aliás, é também nesse sentido, digamos transcendental, quase religioso, que Benjamin também a entende (Pulliero 2005, 1025). Benjamim, tradutor de Baudelaire e de Proust, é um judeu burguês e místico, num mundo beligerante e confuso. A ideia da “aura” vai efetivamente constituir uma espécie de perseguição, de projeto de ação, entre a vida e a morte. E toda a questão da reprodutibilidade e da aura se torna, afinal, bastante mais complexa do que inicialmente se poderia supor.

Na verdade, existe um aparente pormenor que nos chama a atenção no notável texto de Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, e que, em nosso entender, poderá ancorar de modo um pouco diferente a sua interpretação tradicional. Trata-se de uma afirmação assumida do olhar e da contemplação, uma vez que, através da fotografia, o autor admite que pela

primeira vez a mão é *libertada do fazer*. A tónica é transferida da *mão* para o *olhar*. A objetiva torna-se então num prolongamento do olho, portanto, também da mente e das emoções. Ao modo de Leonardo da Vinci, recordamos, a imagem seria potencialmente *cosa mentale*. Ou seja, a imagem torna-se absolutamente livre. Ora, encontramos aqui um reequacionar da aura, ou seja, a sua recolocação não no suporte, como sobretudo é pensada, mas no que está para além dele. E voltamos à subjetividade da representação instantânea, portanto, da fotografia – e por extensão da imagem fílmica. A questão não é a paisagem ou a natureza-morta reproduzidas *na* fotografia. A questão é o olhar que as *captou* e o olhar que as *vê*. E esta ideia pode abrir uma interpretação um pouco diferente do texto de 1936.

Por meio de uma delimitação física, material e deliberada, institui-se um espaço de legibilidade fundado no poder dos olhares: de quem constrói e de quem vê, o que Roland Barthes definiu como *operator* e *spectator*, tendo como ligação o *spectrum*, isto é, o objeto em si e o que representa ao mesmo tempo, o “não importa o quê” (Barthes 2006, 17-43). Entendamos este *spectator* como sujeito ativo, expectante, desejante. Como refere Régis Debray no texto *Vie et mort de l'image* (1992), a imagem retira o seu sentido do olhar. Certamente.

Admitamos que uma imagem fotográfica se define pela sua aura, embora não necessariamente no sentido *benjaminiano*, como já se refletiu anteriormente. Roland Barthes em *La chambre claire* (1980), refere-se ao *punctum*, não codificado, portanto inquietante, um pormenor não expectável: o que se acrescenta à fotografia mas que, na verdade, já lá está. Segundo Barthes, o *studium* seria a informação a decifrar contida na imagem produzida pelo *operator*. Uma espécie de ação principal. O *punctum* representaria o fundamento emotivo da imagem, mesmo indo além de um pormenor. Qualquer coisa que se situa entre o *operator* e o *spectator*, que se transporta, ou que se deixa transportar. O mistério da presença.

Uma imagem mecânica ou instantânea vai auraticamente além de uma pintura, justamente porque liberta a mão do *fazer*, deixando espaço para o *desejar* puro, para a elaboração *mental* e *emocional*. A imagem parte do desejo de ver, que antecede a própria visão efetiva, tal como também entendem

Mondzain ou Jean-Luc Nancy, entre outros teóricos (Alloa 2010). Trata-se de um prazer primeiro em tensão, que antecede um desejo sempre incumprido. Sempre incorporado de opacidade. A imagem é da ordem do passional, nunca completamente possuída. E entendemos que é sobretudo nesta tensão que encontramos o *punctum*.

Há uma profunda relação entre imagem e desejo de ver, na medida em que se vivencia a plasticidade deste último, num jogo entre presença e ausência, entre visível e invisível, verdade e dissimulação, etc. O desejo relaciona-se sobretudo com a imagem e menos com o objeto/real, porque há fantasia e elaboração. Tanto a fotografia como o cinema são provavelmente os maiores construtores de desejos. Por outro lado, sem desejo de ver não há relação com a imagem. No conhecido ensaio de Edgar Morin, *Le cinema ou l'homme imaginaire* (1956), o autor chama a atenção para o facto de, nos primórdios do dispositivo cinematográfico, o que atraiu as multidões não foi o *real*, isto é, a chegada do comboio, mas a *imagem* da chegada do comboio.

Em conclusão, podemos afirmar que a aura de uma imagem mecânica – fotografia e filme – se situa, afinal e precisamente, na sua instantaneidade, porque liberta a mão do *fazer*, abrindo lugar para o desejo puro, para a elaboração. O ponto-chave de entendimento da imagem mecânica/instantânea é transferido do *suporte* para o *olhar*. Para um olhar desejante, expectante. E neste ponto relacionamos intimamente a aura com o *punctum*, como pulsão que parte do desejo de ver e que a ele invariavelmente retorna.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. 1991. “Transparencies on film”. In *The culture industry. Selected essays on mass culture*, editado por J. M. Bernstein. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Barthes, Roland. 2006. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, Walter. 2006. *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter. 1994. *Écrits autobiographiques*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- Benjamin, Walter. 2000. *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard.
- Benjamin, Walter. 1988. *Sens unique pécédé de Une enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*. Paris: M. Nadeau.

- Bürger, Peter. 1990. "Pour une critique de l'esthétique idéaliste". In *Théories esthétiques après Adorno*, editado por Rainer Rochlitz. Paris: Actes SUD.
- Bürger, Peter. 1981. "Walter Benjamin: contribution à une théorie de la culture contemporaine". *Revue d'Esthétique* 1: 21-27.
- Debray, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Éditions Gallimard.
- Dubois, Philippe. 1990. *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Éditions Nathan.
- Leslie, Esther. 2005. "Adorno, Benjamin, Brecht and film". In *Understanding film: marxist perspectives*, editado por Mike Wayne, Mike. London: Pluto Press, 2005.
- Mondzain, Marie José. 2002. *L'image peut-elle tuer?* Montrouge: Bayard Éditions.
- Morin, Edgar. 1997. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Pulliero, Marino. 2005. *Le désir d'authenticité*. Paris: Bayard.