



OLHO MECÂNICO: A TÉCNICA COMO SUPLEMENTO DO VERTIGINOSO OLHAR MODERNO

TAINÁ BAUER *

*Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos
mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo.*
(Dziga Vertov, em “Resolução do conselho dos três”)

“Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (Benjamin, 1994, p. 115), escreveu Walter Benjamin no ensaio *Experiência e Pobreza* ao se referir à perda da experiência. Para o autor, o trabalho artesanal, as mãos que teciam, ou melhor, as bocas que criavam, moldavam, lapidavam e se entrelaçavam a outras, desenvolviam, como uma espécie de corrente, a narrativa. Nesse sentido, de boca em boca, de laço em laço, o sujeito detentor da experiência – o contador de histórias –, narra: a palavra do ancião se estendia, como provérbios e conselhos, aos mais jovens e se movimentava pelas gerações, alimentando a corrente e perpetuando o costume. A experiência, assim, pertencia ao narrador, ao mais velho, àquele que propagava a tradição. Uma crise se formava, no entanto, e deteriorava esses laços – as bocas que narravam e os ouvidos que as capturavam, desintegravam-se. “Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno?” (Benjamin, 1994, p. 114) indagava Benjamin em 1933, quando os soldados voltavam da guerra mudos, silenciados, isentos de palavra e, portanto, de experiências.

A modernidade apareceu espalhando fuligem, cobrindo as grandes cidades com fumaça e, como uma colossal máquina, exigiu que suas engrenagens fossem compostas pela humanidade, mobilizando as massas para o espetáculo de sua própria destruição, se preciso. A narrativa oral, assim, teve seus laços cortados para manter o funcionamento de um mundo galvanizado, maquinário, fugaz, inquieto – nada mais durava, tudo que era sólido se dissolvia no ar. É nesse contexto que a informação se expandiu e se consolidou. Conforme, Benjamin, no ensaio *O narrador*, “[...] se a arte da narrativa hoje é rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (Benjamin, 1994, p. 203). A informação, segundo o crítico, opera no instante atual, no presente, na extrema atualidade; o outro dia já é tarde demais, pede distinta novidade: “Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele” (Benjamin, 1994, p. 204). É o que se vê nos inúmeros jornais, os quais desde o século XIX disseminam no mundo uma torrente de dados sempre novos, assim como os estímulos de cada recente mercadoria. Era a nova forma breve de comunicação que correspondia ao “espírito” moderno: não se narrava, informava.

* Graduada do curso de Letras – Português da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: tayna.bauer10@gmail.com.

Benjamin apontou ainda, para um mundo explicado, relatado, funcional, amparado por dados concretos, difundidos com explicações prontas, calculadas, fechadas: a razão iluminava, esclarecia, tomava a grande máquina moderna. O homem era sucumbido e transformado em engrenagem, enquanto a razão se assentava de modo dominante. Nesse contexto, conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 18), no livro *Dialética do esclarecimento*, “o mundo torna-se o caos, e a síntese, a salvação” perante noções breves alimentadas pelo “resultado numérico”. A experiência autêntica não nascia mais da trama da vida e dos fazeres compartilhados, mas dos experimentos, dos laboratórios. Neste ponto, tornava-se visível a dissolução da antiga arte de narrar, quase reduzida às cinzas, substituída pelo programa do esclarecimento – pelo “desencantamento do mundo” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 17).

Assim como as cidades segregavam as classes e as funções – como vemos em projetos urbanos de Le Corbusier, como o *Plan Voisin* –, as ruas se alargavam em bulevares e as árvores cresciam na direção em que o homem desejava, os sujeitos se submetiam ao projeto do esclarecimento e, dessa maneira, “objetificavam-se”. Num texto decisivo de 1903, *As grandes cidades e a vida do espírito*, o filósofo Georg Simmel já apontava essa alienação dos indivíduos ao sistema racional vigente. As cidades necessitavam da adaptação das massas para não se esfacelarem em “um caos inextricável” (Simmel, 1995, p. 580), mas, concomitantemente, o espírito objetivo dominava o espírito subjetivo. A crise moderna, desse modo, empurrava a sensibilidade humana para o calabouço da razão.

Por essa via, Benjamin (que, como outros, acompanhou os trabalhos de Simmel) salientou, no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a transformação pela qual, inelutavelmente, a sensibilidade – a subjetividade – do homem teve que passar para sobreviver à vida frenética dos centros urbanos. Nesse contexto, impregnadas à “monstruosa” modernidade, as tecnologias surgiram e, espalhando-se no espaço moderno como uma nova natureza, consumiram a aura dos objetos: como tudo se reproduzia, não havia mais a originalidade de uma obra de arte, isto é, a origem, o “aqui e agora” desta se perdia em meio à reprodução acelerada das imagens – “Na medida em que ela [a técnica] multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (Benjamin, 1994, p. 168). Em face ao processo de reprodução acelerado, todavia, os artificios, a técnica, as lentes de uma câmera trazem consigo contingentes caminhos e, por sua vez, novas

formas de ressensibilizar o sujeito. É o que a filósofa Susan Buck-Morss ressalta e investiga no ensaio *Estética e anestésica*: “o ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado: as técnicas em favor da crítica do nosso olhar e da nossa história.

Diante da racionalização exacerbada, o homem moderno – homo autotelus – se bastava. Ou seja, a sensibilidade ligada ao exterior não era mais necessária. É, como escreveu Buck-Morss (1996, p. 15), “a ilusão narcisista do controle total”. Por essa via, o homem se exibiu como um guerreiro, preservado por uma armadura contra os sentimentos e as sensações: o sujeito performava nas multidões, mostrando a aparência harmônica, bela, robusta – uma máscara de guerra. A filósofa aponta para o mascaramento de Adolf Hitler – um autêntico homo autotelus, um falso guerreiro. Até onde as simulações, os gestos e posturas performáticas do líder conduziu a Alemanha? Como as exaltações de Hitler influenciaram o comportamento da população? É para a estética, para a comoção, para as expressões e gestos que se deve olhar; mas isso se dá a partir e por meio da técnica.

A filósofa, ao retornar aos arquivos históricos registrados pelas câmeras e ao confrontá-los com outras imagens, aprofundou-se nos “dizeres ocultos” da face do fascismo, uma vez que este “[...] exibiu o corpo físico como uma espécie de armadura contra a fragmentação, e também contra a dor” – a fragmentação, pode-se dizer, do próprio corpo. Por meio do arquivo, Buck-Morss fez a justaposição das expressões faciais de Hitler e das fotografias do livro *A expressão das emoções no homem e nos animais*, de 1872, de Charles Darwin, e comparou as emoções exibidas em ambos os registros. O resultado: o medo, o sofrimento, o pranto, o choro – como os “rostos de crianças a gritar e a chorar” (Buck-Morss, 1996, p. 40). A máscara de Hitler foi retirada e o que sobrou foi uma frágil criança. Ao produzir uma espécie de zoom na aparente postura centrada, vigorosa e guerreira, adentrou-se também nos resquícios da estética fascista. É um modo de denunciar o que há entranhado na dinâmica da supostamente harmônica sinfonia da aparência. Nas palavras de Buck-Morss: “A câmera pode ajudar-nos no conhecimento do fascismo, porque faculta uma experiência “estética” que é não-aurática, criticamente ‘verificante’, capturando com a sua ‘ótica inconsciente’ precisamente a dinâmica do narcisismo da qual depende a política do fascismo” (1996, p. 40).

As lentes da câmera inserem, artificialmente, o olhar em ângulos jamais alcançáveis, em movimentos dificilmente reprodutíveis. É o que o cineasta russo Dziga Vertov mostrou no filme “Um homem com uma

câmera”, de 1929. Ao valorizar as diversas técnicas reproduzidas pela câmera, Vertov insere o zoom, a lentidão, a aceleração, movimentos ao contrário, ângulos nos quais o olho humano não é capaz de se aproximar – como embaixo de um trem ou no topo de um prédio. Ao “incorporar” o olhar técnico, o cineasta escreveu: “Eu sou o cine-olho. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana” (Vertov *apud* Xavier, 1983, p. 256). O documentário explora o próprio processo da realização do filme – os recortes fotográficos inertes que se juntam para, dessa forma, se movimentarem até se transformarem nos instantes cinematográficos. É através desse movimento do olho mecânico, então, que a realidade por trás das armaduras pode ser capturada.

Tendo em vista o destino inescapável da técnica na sociedade moderna, a tecnologia se vestia como o “uniforme” alienante dos indivíduos e, ao mesmo tempo, para Benjamin e Buck-Morss, lançava em prática uma alternativa para explorar o que se perdia com a fugaz e intermitente disseminação da informação. Assim, a partir da técnica é possível debruçar-se de modo demorado – tal como Proust fez em seus imensos parágrafos de *Em busca do tempo perdido* ao descrever sensações e memórias na tentativa recuperar o tempo – nas sutilezas perdidas, nas impressões alheias, nas faltas, no tempo perdido, por fim. É cabível considerar, por um lado, as lentes da câmera como uma análise crítica da história e, a partir do que Foucault apresentou no texto *O que são as luzes?*, de 1984, também como possibilidade de revisão da memória, do presente, tal qual “[...] uma atitude, um êthos, uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível” (Foucault, 1984, p. 335). O olho técnico, portanto, permite que seja feita a ontologia crítica dos sujeitos: do homem blindado, é possível, em câmera lenta, desvendá-lo; do tempo perdido na máquina incessante de informações, é possível, por uma série de cortes cinematográficos, investigar e adentrar no inconsciente óptico. A modernidade transformou o sujeito, elevou a razão ao pódio, criou fantasmagorias, fragmentou o mundo. Um êxito, no entanto, restou, como escreveu Benjamin: “[...] a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (1994, p. 187).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O conceito de esclarecimento. *In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 17-46.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Trad. Rafael Lopes Azize. *Travessia*, Florianópolis, n. 33, ago.-dez. 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.

FOUCAULT, Michel. O que são as luzes? *In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 335-351.