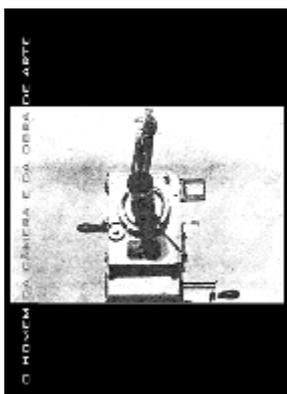


**Sobre o Homem da Câmera
e da Obra de Arte ⁽¹⁾**

Liliane C. Souza ⁽²⁾



O filme *Sob o Céu de Lisboa* (1994), do diretor alemão Win Wenders, coloca a velha e talvez eterna questão do cinema como obra de arte e não como mercadora, desenvolvida pela primeira vez na história da estética e teoria cinematográficas por Benjamin, não por coincidência também alemão.

O cineasta Frederico está em Lisboa a procura de imagens puras que componham seu filme sobre essa bela cidade. Tenta ir contra a maré da indústria cinematográfica que utiliza essa linguagem para "vender histórias e coisas" ⁽²⁾, e não mais como antes que as contava. Porém desiste, e começa a filmar com a câmera nas costas a fim de apreender imagens que seu olhar não contamine para serem vistas por futuras gerações, possuidoras de um novo olhar.

Nesse obra fílmica, Wenders traz-nos à memória o diretor russo Dziga Vertov ao mostrar Frederico filmando as ruas, as pessoas, prédios, bondes e o mercado de Lisboa, tal como em o *Homem da Câmera* (1929) Mikail Kaufman, irmão de Vertov, filmava Moscou e sua vida pós-revolucionária e já moderna com uma câmera de manivela, própria da época.

Benjamin, na segunda edição do ensaio intitulado "*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*" (1980), discute como o capitalismo com suas transformações técnicas modificou radicalmente a cultura, criando uma nova forma de perceber e vivenciar o mundo diferente da forma tradicional.

O desafio central do autor é pensar como o capitalismo e suas técnicas de reprodução em massa, tais como a fotografia e principalmente o cinema transformaram a forma e o sentido da produção, da concepção, da recepção e da percepção da obra de arte ao colocarem-se como formas originais de apreensão da arte.

Afirma que as obras de arte sempre foram suscetíveis de reprodução, mas nada anteriormente se compara à reprodutibilidade técnica moderna, inaugurada com a fotografia. O seu destino de agora em diante é o mercado e uma sociedade de massa cada vez mais desejosa das coisas mais próximas para dominá-las através da imagem.

A reprodução anterior à emergência do capitalismo era feita manualmente e a maior consequência que trazia para a peça original era a de falsificá-la. A grande novidade da reprodutibilidade técnica é que ela rouba da obra de arte sua autenticidade, sua *aura*, pois o que foi reproduzido torna-se independente do original. A fotografia, por exemplo, pode ressaltar aspectos da obra invisíveis ao olho normal.

A autenticidade da obra de arte, então, é o que "*a coisa contém e transmite, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico*" (Benjamin, 1980:8).

A reprodutibilidade técnica transforma a obra de arte em um fenômeno de massa que pode ser visto e ouvido em qualquer espaço e a qualquer hora, pois retira a obra de seu local tradicional e de sua historicidade, conferindo-lhe atualidade e presentificação.

Para Benjamin é a *aura* que confere o estatuto de arte a uma obra, ela é aquele longínquo que é ao mesmo tempo próximo, é algo inatingível como o divino.

É a tradição, a unicidade e a autenticidade que constituem a *aura* da obra que a reprodutibilidade técnica suplanta. Na era da modernidade, a obra é deslocada de seu lugar de origem, surgem o museu e a sala do colecionador que desejam preservar o valor de culto da obra.

Para os espectadores da obra, a unicidade do culto da imagem de um anônimo é substituída cada vez mais pela unicidade da criatividade do artista, ou seja, é no mundo moderno que o artista emerge como sujeito, como ídolo, como um símbolo de culto para a massa.

As técnicas de reprodução na arte secularizaram o valor de culto da imagem ao passo que estimularam o valor de exposição da cópia.

É no retrato que o valor de culto da imagem encontra seu último refúgio.

E é no cinema que a arte se transforma radicalmente, pois desde sua gênese ele é para ser consumido em massa. Um indivíduo não pode comprar um filme e tê-lo fechado e exclusivo para si. Para compensar seu investimento, pois sua produção envolve dezenas de especialistas, materiais e tecnologia bastante sofisticada e cara, faz-se necessário centenas de pessoas assisti-lo. Pela produção de alto custo, pesa sobre o cinema a determinação do mercado, a fim de justificar sua produção.

Mas também é no cinema que Benjamin percebe aspectos positivos que nenhuma forma de expressão anterior a ele contém. Apesar de afirmar que o cinema se constitui numa forma de reprodutibilidade técnica, não nega que possa ele alcançar o estatuto de obra de arte.

Considera diretores que lhe são contemporâneos, tais como: Chaplin, Ivens, Vertov, etc..., artistas de grande importância para a Modernidade.

No *Homem da Câmera* de Vertov, aparecem cenas tais como: a sala de cinema sendo ocupada pelos espectadores; as ruas paulatinamente invadidas por transeuntes, bondes e charretes; um trem em movimento; um casamento; o nascimento de uma criança no hospital; um cortejo; operários nas fábricas; banhistas na praia; atletas praticando diversos esportes; pessoas assistindo ao filme, e a câmera a todo momento filmando tudo e também a si própria.

Enfim, tudo que remete ao mundo moderno.

Nele, Vertov louva a técnica, pois foi ela que possibilitou a arte cinematográfica, e a existência de um olho e de um olhar mais perfeito que o humano, um novo olhar que revele a verdade da realidade.

O olho mecânico, ou seja, a própria câmera.

O primado de Vertov não é a mimese é, porém, a capacidade sintética cinematográfica através da estilística da montagem. Concebe e utiliza elementos da linguagem cinematográfica, tais como: registro rápido e lento do movimento em retrocesso; exposições duplas; angulações etc não como trucagem mas como algo que deve ser realizado.

Em sua obra, Vertov é bastante didático. Ensina ao espectador como se dá o processo de construção do filme, desde a filmagem até sua montagem. Ele tem uma imensa preocupação com a função social de sua arte como agente transformador da consciência para o desenvolvimento humano dos indivíduos e da sociedade.

Sua concepção de cinema é constituída pela capacidade desse captar a sensação do mundo através da substituição do olho humano pelo olho da câmera.

Vertov não tem apenas uma preocupação social com seu cinema, mas também uma preocupação epistemológica de como conceber e produzir suas imagens. Sua obra é profundamente influenciada pela filosofia marxista e pela estética construtivista. Para ele, o montador é o trabalhador que organiza pedaços, que organiza os fotogramas, do filme, tal como faz uma costureira com retalhos de tecido.

Do seu processo de montagem, faz parte revelar o "*negativo do tempo*" para a "*decodificação comunista da realidade*" (Michelson, 1979: 22).

Revelar o negativo do tempo é mostrar ao espectador uma ação cuja seqüência de tempo é invertida para destruir nele qualquer tipo de ilusão ou magia diante do cinema. Percebemos que sua teoria de cinema constitui princípios epistemológicos para compreender e decodificar a realidade no e através do filme.

É na obra documentária de Vertov *Homem da Câmera* que pela primeira vez a *massa* participa de uma obra de arte. Benjamin concebe isso de forma bastante positiva, como uma forma de dar visibilidade e provocar auto reflexão e conscientização do papel histórico do elemento estruturante da modernidade: o proletariado.

A multidão invade a película do "Homem da Câmera". As pessoas ao assistirem no cinema sorriem orgulhosas de verem amigos e si próprios na tela. Os seus protagonistas são pessoas simples do povo, operárias e operários em suas atividades, crianças, jovens na praia, enfim, o cotidiano de um país que estava crescendo e se admirando nas telas *como Narciso à beira do lago*.

Benjamin prega a politização da arte, o que Vertov realiza em toda sua obra, e condena a estetização da política, o que nazi-facismo e também o stalinismo primorosamente revelou à Humanidade nas duas grandes guerras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. (1980). "*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*". In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, pp.05-28.

_____. (s.d.). "*Pequena História da Fotografia*". In: **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, pp.219-229 (Col. "Grandes Cientistas Sociais").

GRANJA, Vasco. (1981). **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte (Col. "Horizonte do Cinema").

MICHELSON, A. (1979). "*O Homem da Câmera: de mágico a epistemólogo*". **Revista de Cinema Cine-Olho** (8/9): 12-22.

FILMOGRAFIA

VERTOV, Dziga. (1929). **Homem da Câmera**. URSS.

WENDERS, Win. (1994). **Sob o Céu de Lisboa**. Portugal e Alemanha.

FONTE DA ILUSTRAÇÃO

GRANJA, Vasco. (1981). **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, p. 54 (Col. "Horizonte do Cinema").

NOTAS

1) Este trabalho faz parte do conjunto de atividades desenvolvidas pelo GREI (Grupo Interdisciplinar de Estudo e Pesquisa em Imagem) do PPGS/CBCS/DCS/CCHLA/UFPb, coordenado pelo Prof. Mauro Guilherme Pinheiro Koury.

2) Aluna do Bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba (Campus I - João Pessoa) e bolsista do PIBIC/CNPq/UFPb, sob orientação do prof. Mauro Guilherme Pinheiro Koury.

2) Palavras do próprio personagem no filme.