

## **Sobre a obscenidade da imagem televisiva: como minar a experiência e a sabedoria**

Andréa Araujo do Vale\*

**Resumo:** Este trabalho pretende apresentar uma reflexão sobre a imagem televisiva partindo do pensamento do filósofo Walter Benjamin. Em sua obra, e mais especificamente, em seu texto *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, Benjamin busca explicar o fenômeno da perda das possibilidades de narrar – um fazer “artesanal” - trazida pelas condições de existência na modernidade e que, no limite, minam as possibilidades de experiência e de construção do que denomina sabedoria. Ao se colocar a imagem televisiva sob essa perspectiva, pode-se perceber que se trata de uma linguagem que leva ao extremo essa impossibilidade de narrativa, de cristalização da experiência e, portanto, de construção da sabedoria, nos termos benjaminianos. Um dos elementos dessa impossibilidade está em sua obscenidade, isto é, na sua pretensão de tudo dizer, tudo informar, tudo “explicar”, ser mensagem fechada, sem espaço para outras leituras e interpretações, para a ação da imaginação e, portanto, da ação do receptor, buscado colocar este em posição passiva, característica da relação com a vida naquilo que Debord denominou Sociedade do Espetáculo. Mas esse não é o destino único ou característica inerente à imagem, como demonstra o próprio Benjamin. A imagem tem uma potência narrativa, desde que não se reduza ao informacional. Assim como o quadro de Paul Klee, que serviu de alegoria para pensar as *Teses sobre a História*, ou mesmo sua análise do cinema e da fotografia, Benjamin aponta para a possibilidade de uma imagem aberta, não informativa e, portanto, capaz de ativar o pensamento, o desejo, a experiência.

**Palavras-chave:** imagem – experiência – vivência – regime televisivo - espetáculo

### **On obscenity of television image: how to undermine experience and wisdom**

**Abstract:** This work intends to present a reflection on the television image starting from the thought of the philosopher Walter Benjamin. In his work, and more specifically, in his text *The Narrator. Considerations on the work of Nicolai Leskov*, Benjamin seeks to explain the phenomenon of the loss of the possibilities of narrating - a "handmade" doing - brought by the conditions of existence in modernity and that, in the limit, undermine the possibilities of experience and construction of what he calls wisdom. By placing the television image from this perspective, one can perceive that it is a language that takes to the extreme this impossibility of narrative, crystallization of experience and, therefore, construction of wisdom, in the Benjaminian terms. One of the elements of this impossibility lies in its obscenity, that is, in its pretension to say everything, everything to inform, everything to "explain", to be a closed message, without room for other readings and interpretations, for the action of the imagination and, The action of the receiver, sought to place this in a passive position, characteristic of the relationship with life in what Debord called the Society of the Spectacle. But this is not the unique destiny or characteristic inherent in the image, as Benjamin himself shows. The image has a narrative power, as long as it is not reduced to the informational. Like Paul Klee's picture, which served as an allegory for thinking about *Theses on History*, or even his

---

\* PPGSSDR/ESS/UFF.

analysis of film and photography, Benjamin points to the possibility of an open, non-informative, and therefore capable of activating the Thought, desire, experience.

**Keywords:** Image – information - television regime - Society of the spectacle

### As imagens benjaminianas

É em sua obra nos anos 1930, no que tange à sua crítica da modernidade, que Walter Benjamin vai encontrar um novo eixo para pensar a problemática da experiência (*Enfahrung*), questão cara ao autor desde o início de sua obra. É exatamente no momento mesmo em que as condições estruturantes da experiência se diluem – ou se desmancham no ar – que Benjamin buscará, em uma articulação conceitual entre experiência e vivência (*Erlebnis*), – pensar as possibilidades de construção da experiência na modernidade. Como afirma sinteticamente Muricy (1998, p. 184):

A *experiência* (*Enfahrung*) é relacionada à memória individual e coletiva, ao inconsciente e à tradição. A *vivência* (*Erlebnis*) relaciona-se à existência privada, à solidão, à percepção consciente. Nas sociedades modernas, o declínio da experiência corresponde a uma intensificação da vivência. A experiência torna-se definitivamente problemática e a sua possibilidade depende de uma construção vinculada à escrita.

No texto *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin lança algumas das bases desta reflexão e que se pretende, *a posteriori*, articular com a problemática da imagem televisiva. Faz-se, portanto, mister retomar o percurso crítico-filosófico deste texto. A tese central do texto consiste no fato de que, na Modernidade, a arte de narrar estaria em extinção. Esta extinção, por sua vez, se daria porque a modernidade destruiria as condições estruturais para a construção da experiência comunicável, calcada na tradição comunitária e no modelo de intercâmbio de experiências lastreado na oralidade. Ou seja, a perda da experiência engendra um descolamento entre os interesses interiores do homem e os de sua vida coletiva<sup>1</sup>.

Benjamin remete o narrador – ou a arte de narrar – a dois “tipos” que, de modo interpenetrado, constituem a figura do narrador: aqueles que trazem para perto o distante e diverso – personificado na figura do marinheiro comerciante – e aqueles que trazem outros tempos para perto – representados na figura do camponês sedentário

---

<sup>1</sup> Nesta reflexão, Benjamin se aproxima poderosamente das reflexões que mostram a separação entre o burguês e o cidadão, temática cara ao pensamento político.

(BENJAMIN, 1996). Assim, o narrador é aquele que consegue articular a dimensão da do saber sobre aquilo que se dá na distância, ou que traz para perto o que está distante, e a dimensão do passado, da antiguidade.

Assim, destacam-se alguns traços desse tipo: a presença de senso prático que aparece na narrativa. Ela tem sempre uma dimensão utilitária, qualquer que ela seja, o que quer dizer que o narrador é um homem que sabe dar conselhos – potência que a cultura burguesa, em sua afirmação de um atomismo/individualismo possessivo e egocentrado, assassinou, crime cuja marca na nossa cultura está cristalizada no ditado popular: “se conselho fosse bom não se dava, se vendia”<sup>2</sup>. Esse conselho expressava sabedoria porque se construía na existência, em sua substância viva. Para melhor dizer, depende da inserção de narrador e ouvinte em uma processualidade narrativa comum e viva, sempre aberta.

Como mostra Gagnebin (1996), são as condições da experiência que sustentam a narrativa que se encontram cada vez mais indisponíveis na Modernidade. São estas condições: a impossibilidade de uma experiência comum entre narrador e ouvinte, o que pressupõe comunidade de vida e de discurso (GAGNEBIN, 1996, p. 10). A segunda condição residia no fato de que a comunhão entre vida e palavra sustentava-se na organização do trabalho pré-capitalista, ou mais precisamente, aos tempos e ao caráter mais “integral” do trabalho artesanal<sup>3</sup>. Terceira condição assenta-se no fato de que a comunidade da experiência funda a feição prática da narrativa tradicional, como já dito acima.

Deste modo, qual seria a raiz desse declínio, dessa impossibilidade de estruturar narrativa e experiência nas sociedades modernas? A resposta de Benjamin, nos textos dos anos 1930, aponta para o desenvolvimento das forças produtivas, ou seja, para o longo processo histórico que se estende do surgimento da burguesia até a emergência das sociedades industrializadas. É nessas condições que a impossibilidade da comunidade de vida e discurso se desenvolve, uma vez que, no capitalismo, a distância entre as gerações ampliou-se, dadas as cada vez mais rápidas e significativas mudanças nas condições, explicitamente nas condições técnicas. Assim também o trabalho industrial, em sua velocidade e seu caráter fragmentário, não permitem a sedimentação,

---

<sup>2</sup> Segundo Benjamin (1996, p. 200), “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação).

<sup>3</sup> Em seu livro intitulado *O artífice*, Richard Sennett retoma alguns elementos do trabalho artesanal para pensar o trabalho contemporâneo.

o assentamento das experiências e da construção da palavra comum, palavra esta que também se apoiava na ligação entre mão e voz<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo, memória e tradição são destruídos pelo desenvolvimento do capitalismo, restando o indivíduo isolado, atomizado, desorientado, para o qual a forma literária peculiar é o romance e seu herói. De modo resumido, afirma Gagnebin (1996, p. 11):

O depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem. A degradação da “Enfahung” descreve o mesmo processo de fragmentação e secularização que Benjamin, na mesma época, analisa como a “perda da aura” em seu célebre ensaio sobre “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”.

Neste ensaio supramencionado, Benjamin faz percurso análogo para pensar a obra de arte quando as condições que sustentavam seu valor – valor então de culto – se esboroam e, sob as novas condições técnicas, a reprodutibilidade – ou melhor, obras que são feitas pela/para reprodução técnica – não permite a unicidade e, portanto, implica a perda da aura. Cabe ressaltar que este ensaio, talvez o mais caracteristicamente materialista de Benjamin, traz um tom muito próprio. Nele, está posta uma posição mais claramente ambígua do autor: embora se ressinta, em alguma medida, da perda da aura e de suas condições de possibilidade, o filósofo deixa claro sua visão abertamente anticonservadora por meio da sua proposta de reabrir a possibilidade de uma experiência histórica na modernidade, ou seja, mesmo com as condições de estrutura da experiência destruídas pela modernidade burguesa – e por seu caráter de barbárie negativa -, a proposta crítica benjaminiana: assumir a nudez, afirmar a destruição, uma nova barbárie como passagem para a construção do novo, da experiência possível na modernidade. Em *Experiência e pobreza*, afirma Benjamin: “O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte[...]” (BENJAMIN *apud* MURICY, 1998, p. 184).

Nessa morte da tradição, da experiência coletiva, a cultura tradicional assume o caráter de peso morto, fardo. Portanto, trata-se de assumir a destruição do velho, do antigo, abrir novos caminhos, a partir da assunção da pobreza: o Rei está nu... Ou seja, simultaneamente, significa como atitude assumir a desilusão que o século da guerra mundial abriu e ser fiel a este mesmo século, instaurando-se na sua pobreza e nudez

---

<sup>4</sup> Aqui se pode remeter imediatamente para o caráter ontológico do trabalho e de sua relação com a linguagem e a palavra.

para construir a nova existência. “Estar despossuído do passado significa não só constatar a pobreza do presente, mas também, principalmente, a urgência em inventar, em construir o novo” (MURICY, 1998, p. 185).

Essa pobreza se expressa, voltando ao ensaio *O Narrador*, pela forma literária que emerge no início do período moderno: o romance, especialmente por sua vinculação ontológica ao livro. Assim, romance e imprensa estiveram intrinsecamente ligados, sendo o romance desligado da tradição oral e da existência coletiva que esta implica. O romance é a forma literária “adequada” ao indivíduo possessivo moderno (MCPHERSON, ?). A outra forma dessa pobreza é a comunicação pela informação, capaz de esvaziar até mesmo o romance.

A primeira característica da informação – a que, adianta-se, remete ao regime imagético televisivo – é enunciada em uma bela imagem por Benjamin: “Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’” (BENJAMIN, 1996, p. 203). Isso significa que a informação não apenas não precisa, mas não deve remeter a nada fora dela mesma, não deve exigir do leitor/espectador nada além de si mesma. E, por isso mesmo, deve ser plausível. Verifica-se aqui que, na utilização de imagens pelo universo informacional, uma consequência e uma exigência se colocam: a primeira é que, ao utilizar a imagem, a plausibilidade da informação se amplia a partir do registro da imagem como linguagem. A exigência é que, apoiada em sua aparente transparência, a imagem seja suficiente em si, mostre tudo, não deixe espaço a ação do leitor. É aí que reside sua obscenidade: no fato de que ela busca mostrar tudo, dizer tudo, explicar tudo, ser definitiva, fechada. É neste sentido que a obra de Benjamin é desafiadora: trata-se de “surrupiar” a cultura burguesa de suas conquistas tecnológicas e, a contrapelo, salvá-las. Portanto, não se trata de condenar definitivamente a imprensa (em sentido amplo), a fotografia ou o cinema, mas de subtraí-los ao registro cultural burguês que mortifica sua potência. Mas que registro é este?

### **O regime de imagem televisivo: a sociedade do Espetáculo**

Para pensarmos, ainda que de modo embrionário, no estatuto da imagem e em seu regime burguês, faz-se necessário compreender a singularidade de seu regime atual. Wolff (2005), em uma potente reflexão, cumpre tal tarefa, refletindo sobre o poder das imagens em geral como percurso que permitiria compreender tal singularidade. Não será aqui possível remontar sua reflexão inteira, mas ressaltar alguns pontos.

Em primeiro lugar, o poder das imagens se apoia em sua universalidade. Em um segundo ponto, as imagens o homem cria exercem poder sobre ele, efeitos. Basta pensar no efeito das imagens religiosas ou mesmo naquelas capazes de emocionar, despertando ira ou ainda desejo, ou seja, produzindo pathos. Tratando as imagens como representações, Wolff deseja afirmar o fato de que a imagem representa algo ausente, presentifica o ausente, se assim se pode dizer, na imagem mesma. A imagem é, portanto, uma relação entre o que está presente e o que está ausente, presentificado por ela/nela a partir de certos aspectos da aparência visível das coisas. Deste modo, a imagem não pode reproduzir perfeitamente a coisa, mas dela contém alguns traços, alguns aspectos.

Outro traço das imagens assim pensadas: a imagem é múltipla, a realidade representada é única, ou melhor, pode haver diversas imagens de uma única realidade. E mais, no atual grau do desenvolvimento tecnológico, há diversas imagens idênticas da mesma realidade. Ela seria, portanto, uma imitação imperfeita do ser, É um ser menor do que representa, o que não diminui em nada sua capacidade performativa de fazer realidade, de construir a realidade.

Talvez, afirma Wolff, o poder das imagens pode ser compreendido em uma pequena comparação com a linguagem, sistema sonoro. Afirma Wolff (2005, p. 25):

Um escolheu o meio sonoro, o outro o meio visual. Um facilita a troca de uns pelos outros, o outro facilita a representação coletiva. Um é temporal, o outro é espacial. Mas, sobretudo, a imagem parece remeter necessariamente e como que naturalmente àquilo que ela representa (já que há uma relação de semelhança, ao menos parcial, entre a imagem e a aparência das coisas), ainda que a palavra remeta, convencional e arbitrariamente, àquilo que ela representa. Não obstante, notemos que, a despeito das aparências, o vínculo de semelhança entre a imagem e seu modelo não tem nada de absolutamente natural: nenhum animal reconhece uma imagem se não houver ao menos algum indício (partícula material, odor, etc.). Notemos enfim que o poder representativo da imagem é analógico, e o da palavra é global: as partes da palavra “gato” não remetem às partes do gato, ao passo que as partes de um desenho de gato referem-se às partes do gato. Enfim, a palavra não representa nada por si mesma. Ela representa fora de si mesma, por convenção, e por diferença em relação a todas as outras palavras do léxico. Pelo contrário, a imagem remete diretamente à coisa (um para um), representa por ela mesma. O vínculo é unívoco e direto do representante ao representado, da imagem do cão ao cão. Sendo a palavra arbitrária, remete apenas à coisa por meio de um sistema (a língua), que supõe um vocabulário e uma sintaxe. Ela remete mediatamente à coisa, porque pertence a um conjunto estruturado (um código). Por isso é que uma imagem com frequência é suficiente por si mesma, e uma palavra jamais o é.

Pode-se, portanto, a partir da citação acima, perceber que a imagem é, de certo modo, o veículo “perfeito” para a lógica informática, característica da cultura burguesa e base central do que aqui se denomina regime televisivo. Wolff (2005) defende a tese de que a imagem “funcione”, exerça o poder que exerce, não são suas qualidades, mas seus defeitos, por aquilo que não podem dizer e a palavra pode.

Segundo Wolff, há quatro modalidades essenciais do ser que a imagem não pode dizer, mas a palavra pode: o conceito, a negação, o possível, o passado e o futuro. E é essa impossibilidade que cristaliza seu poder. A imagem é irracional, ela deixa de lado o conceito. Não podemos representar as essências das coisas, apenas coisas: a animalidade, a vivência, a generosidade ou a humanidade. Só se pode ilustrá-las, mas não representa-las diretamente, ou seja, a imagem é incapaz da abstração do conceito e, portanto, não pode realizar diversas operações como comparar, induzir, deduzir, não pode explicar nada conceitualmente, tem problemas com a generalidade. Entretanto, isso mesmo a faz capaz de captar a singularidade de modo quase imediato, sem longas descrições. Deste modo, sua irracionalidade somada a sua capacidade de capturar o singular – modo como experimentamos o mundo – lhe doa o poder de emocionar, tocar como nada, afetar (no sentido de mudar os modos de estar dos sujeitos, sua disposição). Veja a importância das imagens na greve dos garis do Rio de Janeiro em 2014.





Fica patente que a imagem que se quer informação, ou que funciona no regime informativo, emociona dizendo-se objetiva e transparente. Daí seu poder de produzir consensos, que, em nossa leitura, são muito pouco racionais.

O segundo defeito da imagem é mostrar unicamente pela afirmação: isto é, aí está. A imagem não nega, não enuncia isto não é. E, por isso, ignora o debate, a dialética, a discussão, a oposição de opiniões ou posições, o verdadeiro e o falso. Ela é dogmática. Ora, nada mais palatável para o regime informacional do que um registro de linguagem dogmático para o exercício do dogmatismo. Assim, ela diz o que é, melhor e mais enfaticamente que a palavra, mais *totalitariamente*. Assim, a imagem também só conhece um modo gramatical, o indicativo, não lhe sendo possível modalizar, condicionar. Dizer se, talvez... Como afirma Wolff (2005, p. 27): “Pretendendo apresentar o real sem nuances, sem julgamentos, pondo o possível e o real no mesmo plano, ela dá esse sentimento de realidade que a linguagem não dá”. Ou seja, serve perfeitamente ao regime informativo ensejado pela modernidade burguesa e seu funcionamento incapaz de ancorar a experiência.

Por isso mesmo, só conhece um tempo, o presente. Tudo se dá no presente na imagem, ela torna tudo co-presente. Ela representa tudo como presente, daí sua força mágica, religiosa, sua característica de canalizar a eternidade, passado e futuro como sempre presentes, temporalidade da imagem.

Todavia, Benjamin mostra que esse não é o destino inexorável ou ontologicamente inscrito na imagem. Tanto nas vanguardas modernas, como no Cubismo, ou mesmo no cinema de Chaplin, Benjamin vê a possibilidade – ainda dentro da ordem burguesa moderna - das tecnologias modernas de escapar ao circuito informativo e empobrecedor burguês. Para isso, é preciso resgatá-las do *continuum* do tempo histórico e da cultura burguesa, fazendo saltar sua singularidade em sua efêmera existência, conectando-as à eternidade, retirando-as do presente raso do capitalismo.

É assim que Benjamin vê possibilidades de inaugurar uma experiência coletiva, histórica mesmo nas condições modernas, ou seja, em novas condições e de novas formas, dentro da vivência do choque que constitui a modernidade. Como mostra Caiafa (2000, p. 20): “É a possibilidade de uma duração no contexto de nossos novos ritmos, precisamente, que nos permite colocar a questão de uma singularidade no próprio choque, como um fósforo que produz estrelas”.

Isso é possível quando se faz a imagem escapar do regime televisivo, informacional – que é um dos registros fundamentais do poder contemporâneo -, criando uma imagem que salta dentre as outras, que se fixa em nós, criando ressonâncias que perduram e se sedimentam, pavimentando as possibilidades de uma nova experiência. A essa altura, já deve ter ficado claro que quando falamos da televisão e sua obscenidade, não estamos tratando do aparelho ou mesmo do conteúdo que este exhibe, mas de uma um regime de poder que coloca a imagem a serviço da informação, apassivando os espectadores, colocando-os na ordem do espetáculo.

Salvar as imagens desse registro e doar a ela a potência de ressoarem em nós, de formar um solo para nossa experiência e desejo, é retirá-las do jugo do tempo raso da presentificação capitalista e doar a elas a potência da rememoração, de mesmo em seus defeitos, fazê-los descolar da ordem do controle burguês. É apresentar o não-familiar, o estranho, o que não se esgota em si e no momento em que aparece. É preciso escapar de Hollywood, pura televisão e das imagens-clichês para trazer algo novo, como um gesto brusco, porém marcante.

## **Referências Bibliográficas:**

BENJAMIN, W. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CAIAFA, J. *Nosso século XXI*. Notas sobre arte, técnica e poderes. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GAGNEBIN, J. M. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Magia e técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MURICY, K. *As alegorias da dialética*. Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará: 1999.

WOLFF, F. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, A. *Muito além do espetáculo*. São Paulo Editora Senac São Paulo, 2005.