



L'Arrivée d'un train à La Ciotat (Irmãos Lumière, 1895)

Considerações acerca da cinematografia sob a ótica de Walter Benjamin

Joice do Prado Alves¹

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, na área de Cinema e Infância

Renan do Prado Alves

Graduando em Administração Pública na Universidade Estadual Paulista – UNESP – campus Araraquara. Pesquisador das políticas públicas da ANCINE - Agência Nacional de Cinema

Analisar o pensamento de Walter Benjamin sobre a estética cinematográfica é um trabalho complexo, que envolve pensar uma cadeia de fatores que conversam entre si e confluem para formar uma visão bastante particular ao escritor. Muitas vezes criticado – principalmente por Theodor Adorno – por ostentar um pensamento “inocente”, Benjamin parte da observação do mundo contemporâneo e suas relações tecnológicas para buscar, no cinema, uma ferramenta revolucionária, capaz de atuar em prol das massas trabalhadoras.

Nesse sentido, discutir a visão do pensador alemão se mostra também um trabalho delicado, posto que envolve situá-lo no contexto da Segunda Guerra Mundial, o que deixa traços profundos em sua análise da estética cinematográfica.

Assim sendo, optamos por partir, primeiramente, da análise do *discurso* cinematográfico atual, buscando lançar algumas considerações para a desconstrução da noção de imparcialidade do mesmo, para, posteriormente, analisarmos a concepção de Walter Benjamin sobre o cinema.

O DISCURSO CINEMATOGRAFICO

Determinar inícios ou pontos de partida é sempre uma atividade subjetiva ao pesquisador em geral, já que estes não ocorrem fora de

1 - joiceprado@yahoo.com.br

seu contexto social, derivando antes de um processo que culmina no acontecimento propriamente dito. Embora pautados nessa premissa, devemos partir aqui do que é considerado o início do cinema, arte que certamente evoluiu dentro de seu contexto, mas que por si só marcou profundamente tudo o que entenderíamos por representação da realidade posteriormente.

Situando o cinema dentro do respaldo cultural humano, devemos considerar o fato de que mostrar aquilo que nos cerca sempre foi parte do processo individual e coletivo, como mostra Berger:

No processo da construção de um mundo, o homem, pela sua própria atividade, especializa os seus impulsos e provê-se, a si mesmo de estabilidade. Biologicamente privado de um mundo do homem, constrói um mundo humano. Esse mundo, naturalmente, é a cultura. Seu escopo fundamental é fornecer à vida humana as estruturas firmes que lhe faltam biologicamente. (BERGER, 1985, p.19)

Entretanto, ao longo de seu aperfeiçoamento e evolução, o cinema deixou de ser apenas uma forma de representação da realidade que nos cerca e mesmo uma mera opção de entretenimento, tornando-se uma verdadeira ferramenta capaz de levar informações, difundir ideologias e fazer propagandas através do visual.

Devemos ter em mente que o *discurso* enquanto forma de linguagem foi uma das grandes visualizações dos produtores cinematográficos. Logo aos fins do século XIX, quando surgiram as primeiras imagens cinematográficas, os cineastas perceberam que a memória de imagens poderia ser muito mais forte e duradoura do que a de palavras e frases (CARRIÈRE, 2006, p.22). Dessa forma, entendemos que o discurso reproduzido através da imagem carrega consigo um processo complexo, já que se trata de uma ferramenta refinada, que ataca diretamente o inconsciente. Envolve relações de poder que constituem e produzem identidades e subjetividade, sendo, portanto, construtor de noções de mundo:

O discurso é então uma forma de nomear a realidade [...] Não há neutralidade no enunciado, como não há no olhar. O discurso não pode ser reduzido a um conjunto de crenças coerentes que são enunciadas e defendidas por um falante (um enunciante). (VIEIRA,

2010, p.121).

A contemporaneidade, tal como é concebida hoje, ganhou novos contornos após o advento da Segunda Guerra Mundial, que causou profundos impactos nos âmbitos social, político, econômico e cultural. O período que se seguiu observou o aumento da concorrência financeira, uma maior sistematização do ritmo de trabalho e a difusão lenta e eficaz de um determinado estilo de vida pregado pelos norte-americanos como um modelo ideal. O chamado *american way of life* (“estilo de vida americano”) foi amplamente difundido através dos meios de comunicação que se consolidavam, levando ao restante do mundo um ideal de existência que rapidamente começaria a ser adaptado e consumido.

Walter Benjamin afirmava que o tipo de sociedade que as Grandes Guerras Mundiais haviam ajudado a criar, já demonstrava profundos sinais de alienação, trazidos pelos meios de comunicação e pelas experiências empobrecedoras da própria guerra. O contato entre os seres humanos diminuiu, as experiências de vida reais diminuíram e os meios de comunicação começaram a dominar um espaço que antes era permeado pela convivência.

Com a guerra mundial tomou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. (BENJAMIN, 1985, p. 198).

Nesse sentido, pensar a sociedade atual requer pensar os elementos que compõem o contexto mundial a partir de 1945. As novas tecnologias surgidas ou aperfeiçoadas com o fim da Segunda Guerra Mundial passaram a permear a realidade que nos cerca, muitas vezes esvaziando as experiências de mundo e aumentando o individualismo entre os seres humanos.

O cinema sem dúvida está entre os meios de comunicação mais desenvolvidos após o período, já que se tornou uma ferramenta refinada, capaz de atuar tanto no entretenimento quanto na produção e difusão de discursos, e que, acima de tudo, se fez necessário em um período profundamente desesperançado.

Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico (...). Primeiro, os filmes nunca são produto de um indivíduo (...) segundo porque os filmes são destinados às multidões anônimas. (...) Ao gravar o mundo visível - não importa se a realidade vigente com um universo imaginário - os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos. (...) O que conta não é tanto a popularidade dos filmes estatisticamente mensurável, mas a popularidade de seus temas pictóricos e narrativos. (KRACAUER, 1988, p. 17-20).

Pensar o cinema enquanto difusor de discursos, dessa forma, significa eliminar um certo olhar inocente que porventura possa estar acoplado ao indivíduo. Como afirma Benjamin em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o cinema enquanto ferramenta capitalista tem pleno poder para adentrar o imaginário humano, levando-o a crer em uma realidade existente apenas nas películas, onde tudo é possível.

Max Horkheimer e Theodor Adorno, que vão buscar nas ideias de Benjamin parâmetros para analisar (e posteriormente criticar) o que irão mais tarde caracterizar como indústria cultural de massa, já afirmavam em sua *Dialética do esclarecimento* que o ritmo imposto pela sociedade atual leva os indivíduos a buscarem no cinema uma forma de distração após o dia de trabalho rotineiro e que estes, longe de estarem se afastando de sua realidade cotidiana, continuam sustentando-a ao pagarem por entretenimento, movimentando viciosamente o ciclo econômico.

[O Cinema] Constituiu-se no mais portentoso centro de irradiação hegemônica da maneira de viver, pensar e sentir dos donos do poder imperial. O cinema - ao comando da luz, câmera, ação! - instalou-se na terra encantada do imaginário humano. (FIGUEIREDO, 2002)

Partindo dessa premissa, entendemos que o cinema se torna uma importante ferramenta irradiadora de uma realidade inexistente. O choque causado pelo uso das bombas atômicas e suas consequências, bem como o entendimento do enorme poder de destruição recém-conquistado pelo homem, desnuda uma realidade que silencia o mundo. É contra tal realidade que os meios de comunicação, em especial o cinema e a televisão que ainda se consolidava, iniciam sua luta. Estimular a produção de superproduções e a máxima difusão das

mesmas se tornava necessário para que os indivíduos continuassem suas rotinas, bem como se tornava uma forma de estimular uma economia que ameaçava entrar em crise (MASCARELLO, 2006).

Devemos levar em consideração aqui o alastramento incansável da indústria cultural de massa dos Estados Unidos para o mundo pós-década de 1950. O cinema Hollywoodiano ganha novo impulso após a derrocada dos estilos *westerns*² e a descoberta dos *blockbusters*³ como sucessos de bilheteria, que voltam a impulsionar uma economia estagnada devido à Guerra Fria (MASCARELLO, 2006). Preocupados com o “perigo vermelho”, os americanos exportaram sua visão de mundo e seu estilo de vida ao máximo de países possíveis, buscando eliminar a ascensão de novos regimes alinhados ao bloco socialista.

Homi Bhabha abordou em seu livro *O local da cultura*, o poder que a cultura tem enquanto caminho para a mudança, mais ainda que a política e a economia, já que toca diretamente cada indivíduo relacionado a uma sociedade. Analisando a figura do *Outro*, Bhabha propõe pensar o papel das culturas ocidentais enquanto produtoras de um discurso que “reforça sua própria equação conhecimento-poder”:

Um grande festival de cinema no Ocidente - mesmo um evento alternativo ou contracultural como o Congresso do “Terceiro Cinema” de Edimburgo - nunca deixa de revelar a influência desproporcional do Ocidente como fórum cultural, em todos os três sentidos da palavra: como lugar de exibição e discussão pública, como lugar de julgamento e como lugar de mercado. (BHABHA, 1998, p.45).

Ao analisarmos o alcance dos discursos cinematográficos através de sua reprodução, devemos nos ater ao fato de que o cinema *necessita* reproduzir-se. Benjamin mostra que já em 1927, calculou-se que um filme de longa metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de cerca de nove milhões de pessoas. Dessa forma:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato

2 - Gênero de filmes criados e propagados pelos Estados Unidos, que consolidaram a posição Hollywoodiana no mundo todo e que envolvem temas como a conquista do velho Oeste, a bravura e a coragem do *cowboy*.

3 - Os chamados filmes “arrasa quartelão”. Grandes produções cinematográficas que elevaram em muito as bilheterias norte-americanas, sendo *Tubarão* (1975) e *Star Wars* (1977) os primeiros representantes.

na técnica de sua reprodução. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme (BENJAMIN, 1985, p. 172).

Assim, atentos ao fato de que a linguagem cinematográfica foi criada para convencer e que, como afirma Benjamin, o filme foi uma obra de arte criada para ser reproduzida, dado seu alto custo de produção (BENJAMIN, 1985, p.172), devemos buscar analisar sua influência considerando sempre sua extrema parcialidade.

O CINEMA E A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

O cinema nasce a partir da invenção, ou aperfeiçoamento, para alguns críticos, do *cinematógrafo*, pelos irmãos Auguste (1862-1954) e Louis (1864–1948) Lumière na Paris de 1895. Esse aparelho tinha a capacidade de agrupar várias fotografias seqüenciadas e projetá-las continuamente, dando a impressão de movimento para o público.

A famosa primeira exibição de *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat* (Auguste Lumière, Louis Lumière, 1895) foi feita no *Grand Café*, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895. Esse primeiro filme continha 52 segundos e retratava a chegada de um trem a uma estação. A projeção causou repercussão, uma vez que os telespectadores presentes se assustaram ao imaginar que o trem projetado na grande tela sairia da mesma, atingindo o pequeno público de 33 pessoas presentes na sala, dada a perspectiva em que a cena foi filmada. Foi assim que ficaram registrada as primeiras experiências humanas com projeções da realidade, que ultrapassavam tudo o que se conhecia até então com o teatro e a arte.

Desde épocas remotas os hominídeos gravavam em pedra pequenos acontecimentos do seu cotidiano, costume que foi se perpetuando e tornando-se mais complexo ao longo da evolução social humana, com os demais povos. Benjamin expõe essa lógica em seu texto *A doutrina das semelhanças*, demonstrando justamente como é natural do homem imitar aquilo que o cerca. A mesma analogia pode ser feita para o nascimento e desenvolvimento do cinema.

Os primeiros filmes tratavam de pequenas cenas do cotidiano da sociedade, como a saída de operários depois de um dia de trabalho (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Auguste Lumière, Louis Lumière, 1895) ou a refeição de um bebê, proporcionada por um homem e uma mulher (*Repas de bébé*, Auguste Lumière, Louis Lumière, 1895).

Posteriormente, foi-se perceber que, mais do que retratar pequenas cenas da vida diária, o cinema tinha a capacidade de *contar histórias*. Desse fato surge um dado interessante: a população não se deslocaria mais de suas residências para ir ao teatro ver uma peça ser encenada, mas sim, se deslocariam de suas casas para ir ao cinema verem outras peças, dessa vez, gravadas e projetadas na grande tela, com elementos do dia-a-dia que anteriormente não estavam presentes. Toda a lógica representativa se altera a partir de então, posto que mesmo os atos mais cotidianos como comer ou calçar um sapato, através das montagens e dos novos aparatos tecnológicos, passam a poder sofrer análises profundas nas projeções, provocando todo tipo de reações naqueles que assistem. (BENJAMIN, 1985, p.190)

Devemos entender aqui que não se trata mais da emoção causada pelo ator de teatro encenando uma peça, mas da emoção *cuidadosamente* selecionada para ser transmitida ao público, organizada e pensada de forma a transmitir uma mensagem através do visual.

Como já foi dito anteriormente, a reprodução do cotidiano sempre foi parte do respaldo cultural humano. Até o advento da Revolução Industrial, entretanto, ao se criar uma reprodução da realidade, especialmente através da arte, criava-se uma obra única, dotada de detalhes pertencentes somente a ela, dada principalmente à sua confecção manual, que impossibilitava a criação de duas obras completamente idênticas. Na concepção de Benjamin, esse caráter único existente em cada obra de arte (que ele chamou de *aura*) é o que tornava cada uma especial e única, garantindo valor à mesma.

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura

dessas montanhas, desse galho (BENJAMIN, 1985, p. 170).

O conceito de aura, na concepção benjaminiana, se quebra então a partir do século XVIII, já que as obras de arte deixam de ser únicas para serem produzidas em série. Entretanto, não necessariamente ele passa a condenação direta de tais práticas, posto que entende que este movimento renova constantemente a obra de arte e com ela a humanidade como um todo:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. (BENJAMIN, 1985, p.168-169)

Dessa forma, Benjamin afirma que o cinema – nascido da tradição fotográfica – é a reprodução serial de uma única obra que, acima de tudo, *foi feita para ser reproduzida* (BENJAMIN, 1985, p. 172). Isso porque, como já abordado, o custo elevado da produção de um filme não deixa alternativas que não a sua reprodutibilidade perante o maior número de pessoas possíveis. Assim, paulatinamente o cinema ganhou contornos que lhe permitiu atrair quantidades de espectadores suficientes para manter-se. Com o decorrer dos anos, ganhou som e cores, tornando-se cada vez mais próximo da realidade das pessoas. Nesse sentido, dos filmes mudos aos filmes 3D, percebe-se uma evolução que leva o cinema a constituir-se como uma das mais importantes formas de se pensar a reprodução artística, bem como sua influência no mundo contemporâneo.

WALTER BENJAMIN E A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA

Filósofo e sociólogo alemão, Benjamin foi sem dúvida um dos maiores pensadores do que se denominou “Escola de Frankfurt” (linha teórica social interdisciplinar de pensadores ligados à Universidade de Frankfurt). Expondo seus pensamentos sobre a sociedade de consumo e as conseqüências das grandes guerras mundiais, Benjamin descreveu com grande perspicácia o que posteriormente Theodor Adorno e Max Horkheimer qualificariam como “indústria cultural de massa”.

Apesar de suas críticas à lógica reprodutivista da indústria cinematográfica, Benjamin não condenava a existência do cinema, mostrando antes que, livre de seu vínculo capitalista (justamente o responsável pela lógica reprodutivista), ele era um importante caminho para a revolução dos trabalhadores.

Afirmou em seus escritos que o cinema assumia um papel indispensável na nova realidade contemporânea, já que passava a ter como função principal promover o equilíbrio entre o homem e o aparelho político e econômico. Acreditava que uma vez que o caráter coletivo se sobreposse ao caráter individual, os trabalhadores conquistariam seu lugar de direito.

Essa substituição se daria em um processo de conscientização paralelo ao fim do capitalismo, onde haveria uma percepção geral de que não são os atores projetados nas grandes telas que controlam aqueles que os assistem, mas justamente o contrário: são os espectadores que detém o controle sobre aquele que atua (BENJAMIN, 1985, p.108-113). Assim, defendia que todos deveriam exigir seu direito de serem filmados, quebrando o processo – principalmente hollywoodiano – de glamorização de alguns poucos atores e atrizes (BENJAMIN, 1985, p.108-113). Quando esse processo se concluiu, o cinema revelaria então sua função vital.

Ao partir desse pressuposto, Benjamin vai contra muitos dos pensamentos de Theodor Adorno. Enquanto o primeiro via os aspectos positivos e as possibilidades que a tecnologia (quando esta estivesse livre de seu vínculo capitalista) poderia abrir, o último acreditava ser essa linha de pensamento extremamente inocente, posto que excluía a alienação causada pelos meios de comunicação (KOTHE, 1978, p.37).

teórico crítico da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno, acusou-o de um utopismo tecnológico que a um só tempo fetichizava a técnica e ignorava o seu alienante funcionamento social na realidade. Adorno foi bastante cético com respeito às afirmações de Benjamin sobre as possibilidades emancipatórias dos novos meios e formas culturais. A celebração benjaminiana do cinema como um veículo para a consciência revolucionária, para Adorno, ingenuamente idealizava a classe trabalhadora e suas aspirações pretensamente revolucionárias (STAM, 2003, p.86).

A visão Benjaminiana sobre a estética cinematográfica é, obviamente, passível de contestação. Muitas críticas são feitas em torno de seus escritos, principalmente dado ao que pode se chamar de “análise superficial”. O fato de Benjamin não se alongar muito sobre nenhum filme ou diretor, mostra que ele considerou o cinema “revolucionário por si só”, partindo da observação da contemporaneidade como um todo e colocando o cinema como mais uma categoria dentro do progresso, ainda que dotado de um papel fundamental.

Benjamin também deixa em aberto o papel das classes trabalhadoras na tomada da tecnologia em proveito próprio, quase como se essa fosse ser feita sozinha, desconsiderando o fato de que as categorias sociais abastadas detêm não apenas o “controle” dos meios de produção, mas principalmente o saber de *como* operá-los. Assim, pode-se dizer que as massas urbanas e trabalhadoras ficam quase “romanceadas” em seus escritos.

Por fim, as críticas maiores se dão no que Theodor Adorno considerou uma visão “pueril” de Benjamin. Ao pensar o caráter revolucionário do cinema, Benjamin não considerou profundamente o principal fator por trás deste: os indivíduos que o fazem. Benjamin não levou em consideração que aqueles que de fato movem o cinema possuem valores, objetivos e culturas próprias, dando uma extrema maleabilidade à produção cinematográfica. O cinema não pode ser considerado revolucionário por si só porque ele não possui o caráter independente que o filósofo viu, sendo antes fruto do que seus criadores fazem dele.

É praticamente impossível desmembrar cinema e capitalismo, posto que um move o outro com rumos e objetivos definidos. Dessa forma, Benjamin claramente acreditou demais na potencialidade

revolucionária do cinema, ignorando os agentes por trás do aparato técnico e estabelecendo uma relação direta entre imagem e espectador, de certa forma desconsiderando aqueles que trabalham entre um e outro. Como tentamos elucidar nas primeiras páginas desse artigo, o cinema não deve ser analisado enquanto uma ferramenta neutra, desprovida de discursos, posto que é feito por seres humanos dotados de opiniões e pontos de vista relativos, e que, principalmente, transmitem esses pontos de vista através do visual.

Dessa forma, não nos resta dúvida de que olhar o cinema e a indústria cinematográfica com olhos inocentes seria cair no erro de julgar a ambos inofensivos. Além disso, creditar aos mesmos um papel fundamental na revolução trabalhadora também parece ser demasiado crédulo em uma finalidade única para uma ferramenta dotada de tamanha capacidade de adaptação.

Ao fazer essa breve análise de alguns pontos da visão de Walter Benjamin sobre a estética cinematográfica, devemos nos lembrar de que esta compõe uma rede maior de pensamentos que visam entender a contemporaneidade ao lado de inúmeros outros escritos do autor e que, talvez mesmo por isso, não ocorra o devido aprofundamento necessário no mundo à parte que constitui o cinema. Ainda que muitos de seus pressupostos sejam questionados, Benjamin se mostrou – à margem da academia – um profundo perscrutador da lógica contemporânea e seus personagens.

Dessa forma, para além de uma ferramenta de entretenimento, deve ficar bastante claro que, assim como afirmava Kracauer, o cinema é um difusor de discursos, projetados *por* alguém e *para* alguém. Ainda que Benjamin pouco tenha se aprofundado nesse sentido, deixa bastante claro em seus escritos que uma vida de encantos e fantasias é proposta aos homens desde o berço por uma Disneylândia longínqua, porém real no imaginário e supostamente alcançável, que se perpetua em uma Hollywood de estrelas que ditam o ritmo de nossa felicidade.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, Peter L. O Dossel Sagrado – Elementos para uma teoria Sociológica da Religião. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

BHABHA, Homi K. O Local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CARRIÈRE, Jean-Claude. A Linguagem Secreta do Cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FIGUEIREDO, E.L. Cinema, Terror e Ideologia. Revista de Ciência Política, Rio de Janeiro, n. 1, set/out 2002. Disponível em <http://www.achegas.net/numero/um/eurico_f.htm> Acesso em: 27/10/2011.

HORKHEIMER, M; ADORNO, T.W., Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

KOTHE, Flávio. Benjamin & Adorno: Confrontos. São Paulo: Editora Ática, 1978.

MASCARELLO, Fernando (org). História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.

VIEIRA, Jarbas Santos. Passagem para a Índia: Uma incursão pelo discurso pós-colonial. Revista Ártemis, vol. 11, Dez 2010, p.120 – 132.