

CINEMA E WALTER BENJAMIN: PARA UMA VIVÊNCIA DA DESCONTINUIDADE

Cássio dos Santos TOMAIM¹

Notada a escassez, ou quase inexistência, de trabalhos que abordem a leitura de Walter Benjamin a respeito do cinema – até onde pude averiguar – resolvi buscar elementos na própria produção teórica do autor e de tantos outros estudiosos que se debruçaram sobre sua obra para compor este artigo, que não tem a presunção de inaugurar algo, mas de refletir sobre o tema, respondendo questões intrínsecas à minha curiosidade acadêmica. Entretanto, satisfazer estas curiosidades, ao propor pensar o cinema sob a guarda das reflexões benjaminianas, torna-se um desafio, principalmente perante o vazio referencial, o que faz dos ensaios do autor, como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*, reservatórios teóricos, no tocante às principais idéias desenvolvidas nesse trabalho. Assim, ao final, espero que esse escrito concretize uma iniciativa teórica capaz de elucidar parte do pensamento de Walter Benjamin sobre uma arte/técnica que, segundo ele, corresponde às experiências reservadas ao homem moderno.

Imaginemos duas ocasiões distintas no tempo e na percepção:

Século XIV. Ajoelhado, encontro-me em um momento de contemplação. Mesmo com a cabeça arriada, em um gesto de devoção, meus olhos percorrem a imensa arquitetura do Templo, é como se ela pudesse abraçar todas as almas. Em mais uma fuga, deparo com uma imagem austera que parece me ameaçar por insistir com os olhares fugazes. Diante do “ídolo” não me cabe mirar com o anseio de respostas, devo me contentar com o instante único que ele me permite: cultuar a sua presença. Para todos aqueles que aqui estão reunidos, o culto ao “ídolo” é um momento de conforto espiritual; distante de nós, sem poder tocá-lo e perceber sua materialidade, aquilo que antes não passava de um material bruto, de madeira, barro ou metal, agora assume uma forma que merece devoção. Nesse momento contemplativo, não nos interessa qual o artesão que moldou com sua arte imagem tão perfeita, o que nos interessa é que ela está ali, única, mesmo que distante, onde meus olhos se esforçam para mirá-la. Restam-me os gestos da contemplação.

¹ Mestrando em História – Faculdade de Direito, História e Serviço Social – UNESP – 14400-690 – Franca – SP.

Século XIX-XX. Acomodo-me em uma macia poltrona. Enquanto ainda permanecem alguns resquícios de luz na sala, observo a multidão que aos poucos vai ocupando o seu espaço nos assentos. Diante de mim uma enorme tela branca. Apagam-se as luzes – as poucas que restavam – e, na imensidão da escuridão, integro o único bloco que ali se forma: o dos espectadores. O instante em que permaneço na sala escura presencio, diante de meus olhos, ainda atordoados, o espetáculo do real. Na minha frente, os homens festejam um acontecido, regado por bebida, mas, em seguida, surgem algumas mulheres que, resguardadas em um pequeno quarto, celebram a alegria de uma delas. Vê-se a noiva rodeada por outras mulheres, que a abraçam todas eufóricas. Em outro instante, em uma larga rua, vejo um automóvel que distancia de mim, onde mal pude ler as iniciais de “Recém-Casados”. As luzes retornam ao ambiente, sinal de que o espetáculo acabou, de que tenho que enfrentar as ruas. É o anúncio de que não posso me contentar em vivenciar o real de que me desfrutava na tela; aqueles instantes ali, na sala escura, participando exaustivamente das festividades, serviram apenas para que meus olhos fugissem, num momento, do rígido controle de minha monótona realidade. Mas, assim que meus pés tocaram os pedregulhos da calçada, pude perceber que o real me aguardava do lado de fora, que nada mudara, que não festejávamos nada, que apenas tinha me recolhido em um momento que poderia se repetir amanhã e tantos outros dias. Os pedregulhos pontiagudos faziam com que eu recordasse de que ali só me eram reservados alguns instantes de distração.

Esses relatos são a forma que encontrei para ilustrar a idéia norteadora da reflexão de Walter Benjamin a respeito do impacto perceptivo da reprodução técnica na obra de arte, a partir do século XIX. Para o autor a arte provinda dos mecanismos técnicos abandona o invólucro da magia, do místico, para se aproximar do espectador; o autêntico dá lugar ao reproduzível, enquanto o culto é substituído pela exposição. A era da reprodutibilidade técnica é o fim da “aura”, como sentenciou o filósofo alemão, é a época em que a obra de arte se emancipa do ritual, rompe com a dicotomia distância/proximidade² que lhe regia na antiga tradição, em que a própria obra está presente ao mesmo tempo que ausente: “o que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas” (BENJAMIN, 1985, p.173).

Em um primeiro momento, procurar respostas positivas ou negativas do autor à destruição da “aura”, como também aludir a uma hipotética “morte da arte”, não

² Diante do próprio conceito de “aura”, formulado pelo autor, podemos notar o quanto a dicotomia distância/proximidade representava para a arte pré-capitalista. “Aura” é a “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p.170). À obra de arte aurática cabia a manutenção de sua autenticidade e a capacidade de estar distante, ou seja, não era a forma, que ali estava presente, que deveria ser cultuada, mas a idéia que a circunscruvia e, conseqüentemente, envolvia todos na força do rito. Aqui, a arte dialoga com o sagrado.

passa de uma leitura rápida e pretenciosa das obras de Walter Benjamin. O que está em questão para o autor é a relação do público com a obra de arte, como isso se dá diante das novas técnicas. A preocupação filosófica de Benjamin é procurar responder a seguinte pergunta: que arte é essa que surge para satisfazer as multidões que se formam nas metrópoles modernas?

Em resposta a esta inquietação, o autor justifica que “a forma da percepção da coletividade humana se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1985, p.169), ou seja, aos passos da evolução tecnológica o caráter perceptivo da sociedade vem sofrendo constantes alterações; com a sociedade avançam também as formas de reprodução técnica, xilogravura, litografia, a imprensa de Gutenberg, até chegarmos à fotografia, o último aceno da “aura”, que ainda podia ser encontrada nos retratos, o último refúgio, segundo Benjamin, do valor de culto – nos retratos residia o culto à saudade, saudade dos amores ausentes. Se a fotografia ainda acenava para a obra de arte aurática, é o cinema que vem definitivamente fechar as velhas janelas para a cultura tradicional. O cinema é a resposta às questões do autor, ele inaugura uma nova relação da arte com as multidões. Segundo Walter Benjamin, o que define o cinema é o seu caráter coletivo; o filme é uma criação coletiva e para a coletividade, e, como veremos mais adiante, responde aos anseios perceptivos do homem moderno, do homem-massa. Esse apelo próprio dirigido às multidões pela arte cinematográfica pode explicar, para o autor, o descaso da modernidade com a pintura. O fato da arte pictórica não poder ser objeto de uma percepção coletiva a insere em um espaço para poucos admiradores ou, quando muito, é oferecida ao deleite do grande público como “fragmentos” de uma exposição. Ela não é mais o todo, mas parte de uma totalidade. Dessa forma, na nova era perceptiva, o elemento coletivo inaugura uma nova forma de se relacionar com a obra de arte: a distração. Enquanto espectador-individual, o especialista, ou conhecedor de arte, aborda a obra com recolhimento, ou seja, permite se “jogar” para dentro dela, contemplá-la nos seus mínimos detalhes e, mesmo assim, ainda sair insatisfeito por não ter alcançado o seu âmagô – coisa que nunca fará. Já às multidões não é permitido nenhum instante de fruição, ao contrário, quando o espectador-multidão detém seus olhos em um objeto, logo, em seguida, é levado a observar um outro, sendo-lhe negado qualquer tentativa de contemplação. Assim, temos que “para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção” (BENJAMIN, 1985, p.192).

Entretanto, é com base nessa relação arte/multidão que Walter Benjamin vê o cinema como um instrumento revolucionário, como uma arte-pedagógica capaz de conduzir as multidões ao seu autoconhecimento. Para o autor, uma obra de arte emancipada, ou seja, que não esteja a serviço de classes – um idealismo digno de um

filósofo materialista –, corresponderia a uma multidão também emancipada. Aqui, Benjamin faz alusão a um novo rumo que a arte toma em direção à política, e vice-versa. É o caráter coletivo do cinema que o torna um “utensílio político” valioso, mas que, para o autor, só poderá exercer essa função quando estiver liberto da exploração capitalista, “pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle (das multidões)” (BENJAMIN, 1985, p.180). Dessa forma, a utilização política do cinema pelo fascismo – assim como tantas outras artes que são destinadas às massas (arquitetura, música, etc) – é o exemplo de como a apropriação dessa moderna forma de percepção pode muito bem satisfazer aos interesses de movimentos reacionários e materializar na tela os ideais totalitários. À essa “estetização da política”, posta em prática pelo fascismo, Benjamin busca a contra-resposta na “politização da arte” do comunismo. Se o fascismo oferece às multidões a sua própria destruição como um “prazer estético de primeira ordem”, o comunismo responde com uma arte que visa levar as massas a romperem com a sua passividade, que provoque nelas os choques que trarão à tona faíscas de um intelecto apagado pelas cinzas da auto-alienação. Porém, não podemos reduzir essa oposição “estetização da política” e “politização da arte” a uma simples relação binária. Segundo Osborne (1997, p.107), opor fascismo e comunismo, sob as regras da estética e da política, é uma saída inadequada do filósofo alemão sob dois aspectos: o primeiro é que uma “arte politizada” não possui, suficientemente, reservas institucionais e dinâmica social para enfrentar uma “política estetizada”; o segundo é que, diante da idéia de uma “arte politizada” não há condições de distinguir o comunismo do fascismo, já que o próprio regime fascista corresponde a uma “politização da arte”, ou seja, faz um uso político particular da estética, no sentido de dominação das multidões – o inverso do que idealizava Benjamin ao acreditar em uma arte emancipadora. Para Bolle (1994, p.220), responder ao processo de estetização da política fascista com a “politização da arte” foi um meio que Benjamin encontrou para revelar o próprio conceito de cultura elaborado pelo fascismo alemão, tornar transparente o retrocesso que o progresso tecnológico engendrou na moderna sociedade, em que a política recuperou o culto e a magia, com seus mecanismos de mitificação e ritualização, herdados de duas experiências eficazes com as massas: a Igreja e o Exército. Portanto, a dicotomia arte/política, sugerida por Walter Benjamin, encontra respaldo em uma teoria que, segundo Gagnebin,

[...] se até aos processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente e de secularização triunfante, não para tentar tirar dali uma tendência irreversível, mas, sim, possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente ‘materialista’, que deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria

dos excluídos da cultura, em vez de deixar a classe dominante se apoderar deles e deles fazer novos meios de dominação. (1994, p.64)

Dessa forma, temos que o cinema, para Benjamin, é uma arma perigosa sob domínio de movimentos contra-revolucionários, serve à política ritualizada como meio de tornar presente às multidões diante da tela seus eventos mitificadores de um regime: os ritos dos desfiles, dos jogos e dos *meetings*. O cinema completa o rito fascista. O espetáculo conta com a participação das massas, entretanto, é feito para elas e, concomitantemente, espera-se que se reconheçam na tela. Assim, segundo Benjamin (apud BOLLE, 1994, p.227), “a arte fascista é uma arte de propaganda. Portanto, ela é executada para as massas. A propaganda fascista precisa penetrar a vida social por inteiro. A arte fascista, portanto, não é executada apenas **para** as massas, mas também **pelas** massas”.

Em resposta a esse fascínio de Walter Benjamin pelo cinema, como também à sua visão otimista das transformações sociais, artísticas e culturais engendradas pelo avanço das técnicas de reprodução – apesar do que representou o fascismo ao ter a técnica reduzida à racionalidade instrumental: a perpetuação da coesão e da dominação social –, Adorno compreende o cinema, o rádio, e tantos outros meios de comunicação de massa como meras mercadorias inseridas no bojo da Indústria Cultural e, portanto, “não têm mais necessidade de serem empacotadas como arte” (ADORNO & HORKHEIMER, 1982, p.160). O que a Indústria Cultural oferece às multidões é o divertimento, a distração. Em busca de forjar o “homem genérico”, mantêm o consumidor da “cultura para as massas” como objeto indelével dessa indústria. E, para Adorno, é nesse cenário que o filme vai atuar. No momento em que se dirige às massas para satisfazê-las, somente lhes oferece a sua própria negação, a auto-alienação. Segundo o autor é aqui que reside o segredo da “sublimação estética”: “representar a satisfação na sua própria negação. A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca” (ADORNO & HORKHEIMER, 1982, p.177). Portanto, a crítica severa do autor ao cinema e a todos os meios técnicos que servem à indústria do divertimento encontra respaldo na propaganda, o elixir da Indústria Cultural. Assim, qualquer que seja o filme ele não passa de propaganda de si mesmo, traz “carimbado na testa” o selo mercadoria, ou melhor, “todo filme comercial é, a rigor, apenas o *trailer* daquilo que ele promete e em função de que ele simultaneamente engana” (ADORNO, 1986, p.107).

Distinguidas as diferenças desses dois teóricos frankfurtianos ao abordarem o impacto da arte cinematográfica na moderna sociedade, vemos que o fascínio de um corresponde ao engodo do outro. Se, para um, a técnica do cinema permite a revelação, a emancipação, um efeito transformador nas multidões de espectadores, para o

outro, essa técnica não passa de mera enganação, alienação, sustentáculo das estruturas dominantes já existentes na sociedade. Porém, dispor os pensamentos desses dois autores em pólos equidistantes, balizando-os pelos traços do “certo” ou “errado”, acaba por reduzir esse embate teórico a visões pessimistas e otimistas dos efeitos causados na arte pelo avanço tecnológico. Ambos os autores têm seus olhares mergulhados nos horrores iminentes – no caso de Benjamin – e da efetiva vivência – no caso de Adorno – da guerra, o que os leva a pensar o cinema, nesse período, já moldado ao aparato de propaganda dos regimes fascistas, sob as rédeas desse conflito mundial. O pensamento “pessimista” de Adorno se justifica em uma sociedade pós-Auschwitz, quando ainda permanecem nítidas as lembranças dos gritos e sussurros daqueles condenados à morte pela intolerância humana. No caso de Benjamin fica a questão – tendo em vista o seu suicídio anterior ao início do conflito mundial – de como a sua teoria estética seria composta diante das atrocidades de que foram capazes os homens e da utilização política do cinema, ou da arte em geral, em benefício da legitimação do medo e do terror, “efeitos colaterais” ao projeto político do autor para a arte cinematográfica. A reação “otimista” de Walter Benjamin responde aos impulsos daquele que acreditava na idéia de destruição (barbárie) como condição de possibilidade de uma experiência da verdade. A barbárie, em Benjamin, é o elemento que antecede o novo. “Ela o impele (o bárbaro) a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita e nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1985, p.116). Para o autor somente a destruição da “aura” seria capaz de oferecer ao homem moderno uma arte adequada aos seus anseios perceptivos.

Experiência do choque

Na teoria estética de Walter Benjamin a arte pós-aurática está vinculada à atrofia da experiência; a reprodutibilidade técnica não permite ao espectador captar qualquer vestígio do fazer artístico. Assim, a essa nova relação público/obra de arte, pautada por uma obra destinada ao consumo das massas, à percepção coletiva, resta somente a vivência. Vivência que na modernidade, segundo o autor, corresponde a um constante exercício de interceptação dos choques, ou seja, o homem moderno está sujeito a situações cotidianas que o levam a proteger-se dos choques, como o simples caminhar entre as multidões das metrópoles ou o operar uma máquina. O transeunte é um homem atento a evitar o choque com o outro; ele se assemelha à figura de um esgrimista que vai abrindo caminho na multidão ao distribuir estocadas. No caso do operário, submetido à linha de produção em série, ele tem que adequar o seu ritmo de trabalho ao ritmo da máquina, reagir aos estímulos da máquina, que lhe impõe uma

resposta reflexa repetida e idêntica a cada minuto. Portanto, “a vivência do choque” sentida pelo transeunte que trafega pela multidão, como afirma Benjamin (1989, p.126), corresponde à vivência do operário na linha de produção. Ambos se protegem dos choques, mas ao custo de um comportamento reflexo, em que a vivência é privilegiada enquanto a experiência é negada. Benjamin, inspirado em Baudelaire, transformou em experiência esse constante vivenciamento dos choques aos quais é submetido o homem moderno, nesse caso, “experiência do choque”.

Mas, para que possamos discutir esse conceito importante para a compreensão do cinema em Walter Benjamin, é necessário que ressaltemos outros dois, fundamentais na teoria benjaminiana para explicar a destruição da experiência: “memória voluntária” e “memória involuntária”. Ambos os termos são uma dicotomia criada por Marcel Proust como artifício para exercer a busca do tempo perdido que, para ele, só seria possível através da “memória involuntária”. Segundo Proust, a “memória voluntária” é aquela lembrança que temos acesso por meio da ação do intelecto. Ela corresponderia às “gavetas” de nossa memória, que poderíamos abrir quando desejassemos; porém, o que está ao nosso alcance são somente recordações, ela não é capaz de captar as dimensões essenciais do passado. O que “guardamos” e podemos recuperar mais adiante da infância, por exemplo, são apenas lembranças, momentos casuais de uma vida. Já as impressões realmente significativas do homem, trancafiadas no reservatório do inconsciente, só podem ser extraídas pela “memória involuntária”. Porém, segundo Proust, somente o acaso possui as chaves. Assim, ao homem moderno é negado qualquer acesso às suas mais profundas impressões da vida, ele está condenado ao acaso. O simples passeio pelo jardim, ao nos depararmos com um aroma de uma das flores, pode nos fazer recordar de um tempo (perdido). É o acaso, o aroma de uma flor, de um doce ou o tropeçar em uma pedra, o detonador das nossas mais profundas lembranças. Desta forma, temos em Proust um passado que brilha, irrompe no presente, ou seja,

O fato de um odor ou som transportá-lo (o homem) para uma situação em que aquele mesmo som foi ouvido, ou o mesmo odor sentido, significa para ele que há algo de comum e ao mesmo tempo de essencial entre as situações. (...) O significado das imagens do passado trazidas pela memória involuntária não foi dado no momento em que os acontecimentos foram vividos, mas ele lhes é atribuído quando essas imagens irrompem, interrompendo o curso normal da vida. (FERRARI, 1991, p.15)

Nota-se, então, que, diante desses dois conceitos, Benjamin, baseado na oposição freudiana consciência/memória, irá formular uma nova dicotomia: a “memória voluntária” está no domínio da “vivência”, enquanto que a “memória involuntária” é

a única capaz de mergulhar suas raízes na experiência. Temos, assim, a consciência como a resposta do homem moderno às ameaças dos choques. Ou seja, quanto maior for a participação do fator choque nas impressões cotidianas do indivíduo, tanto mais constante será a presença do consciente no intuito de proteger o homem contra os estímulos externos. O que equivale dizer que, quanto maior for o êxito do consciente nessa operação, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência e, portanto, passarão a corresponder à vivência. Segundo Benjamin (1989, p.108), “só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’.”

O narrador é, para Benjamin, a figura capaz de sintetizar uma época em que o homem ainda experimentava sua relação com o outro e com a natureza, ou seja, a matéria da narração e sua condição de existência era a própria “experiência”. A narração foi durante séculos o instrumento da manutenção da tradição; o fato de transmitir o conhecimento e a cultura de pessoa a pessoa fazia dos narradores indivíduos importantes para a sociedade, eles mereciam ser ouvidos, pois eram homens que sabiam dar conselhos, eram homens sábios, segundo o filósofo alemão. Assim, era exigida do narrador uma capacidade de transformar a sua “experiência”, e a do outro, em algo digno de ser contemplado pelos ouvintes. Não interessava à narrativa transmitir algo por si só, o “puro em si da coisa”, mas mergulhar na vida do narrador e de lá irromper como “experiência”. Nessa atividade artesanal de comunicação, como prefere Benjamin referir-se à narrativa, já que ele mesmo enfatiza que “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (1985, p.214), vale dizer que quanto maior for a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente sua história será gravada na memória do ouvinte, mais completa será assimilada à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá ao desejo de recontá-la um dia (p.204).

Mas se a tradição tem no narrador sua base, a modernidade responde com o romance, o primeiro indício de uma evolução que culminaria, para o autor, na morte da narrativa. O romance rompe com as relações sociais que predominavam na narração, vinculado ao livro – ou seja, fruto da invenção da imprensa – ele é um exercício do indivíduo isolado. A sua origem é a solidão. Enquanto aquele que escuta uma história está em companhia do narrador, o leitor de um romance é o mais solitário de todos, pois até quem lê um poema se dispõe a declamá-lo para o outro. Entretanto, segundo Benjamin (1985, p.214), “o que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro”. O encanto do homem moderno pelo romance também sofre ameaças: o surgimento da informação jornalística. Aqui, a linguagem jornalística é o marco definitivo da morte da narrativa e, por ventura, da “experiência”.

A imprensa se interessa pela informação pura, que deve chegar ao leitor de forma concisa e objetiva, ou seja, não se preocupa em transmitir e nem mesmo em habitar a “experiência” do leitor, o que leva Walter Benjamin a afirmar que “nenhum leitor dispõe tão facilmente de algo que possa informar a outro” (1989, p.107). Se na narrativa temos as marcas do narrador, assim como no vaso da argila ficam os vestígios do oleiro, no jornal só nos restam os borrões de tintas das máquinas tipográficas. Porém, àqueles que recebem essa evolução técnica como algo tenebroso à sociedade, Benjamin responde da seguinte maneira:

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um ‘sintoma de decadência’ ou uma característica ‘moderna’. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1985, p.201)

Quando Walter Benjamin descreve o processo que culminou nessas novas técnicas de narrar — o romance e a informação jornalística —, não o faz com a intenção de julgá-lo como um retrocesso ou um avanço para a sociedade, pois, só assim, pode se dirigir ao objeto de forma crítica, mas se refere ao processo como uma transformação na percepção social, uma metamorfose na relação do público com a obra de arte. Se durante a narrativa a história/experiência era compartilhada entre todos que ali participavam, até mesmo o narrador, atentamente às palavras, na era do romance, o leitor se isola e devora com furor as páginas do livro em uma ansiedade de conhecer o fim, como uma forma de possuí-lo. Em outro momento, temos no romance uma leitura que se apresenta linear, contínua e sobre um único assunto, mas que logo será substituída por uma nova forma de leitura, mais próxima de uma prática perceptiva do homem moderno. Em um mesmo espaço convivem no jornal diversos assuntos à disposição do leitor, mas que não possuem qualquer conexão entre si, neste caso, a leitura se torna descontínua, fragmentada. A partir disso, podemos considerar que as reflexões do autor são no sentido de alertar para as mudanças no aparelho sensorial da moderna sociedade, de que o cinema também faz parte. E se Benjamin não viveu para presenciar as alterações perceptivas da televisão — ou o que falar da internet — coube a outros teóricos essa tarefa, como é o caso de Régis Debray. Segundo ele vivemos na era da “videosfera”, em que a imagem foi substituída pelo visual, ou seja, houve uma época em que para que a imagem fosse aceita como verdade se exigia dela o “princípio de realidade”, no caso do visual; agora, basta apenas satisfazer ao “princípio de prazer”. Debray chega a sugerir que somos a primeira sociedade que por

meio de seus aparelhos autorizaram a “acreditar em seus olhos”, o que equivale a dizer que foi “a primeira a ter colocado um sinal de igualdade entre visibilidade, realidade e verdade. Todas as outras, e a nossa até ontem, estimavam que a imagem impede de ver. Agora, vale como prova” (DEBRAY, 1994, p.358).

Ainda para ilustrar a dicotomia “experiência” e “vivência”, outra figura é sugerida por Walter Benjamin: o artesão. Aqui esse personagem do mundo pré-capitalista domina a técnica “em si” do seu fazer, conhece e controla todos os passos para a feitura do artefato. Artefato esse que permanece único, irreprodutível, por conter em sua materialidade as marcas da “experiência” do artesão. Esse processo artesanal serve à tradição, ou seja, necessita que essa “experiência”, convertida aqui em conhecimento e prática, seja transmitida de geração a geração. Se na linha de montagem o operário não domina a totalidade da produção, está subordinado à divisão de trabalho e sujeito aos estímulos da máquina, o artesão experimenta a totalidade de seu processo criativo e, por ventura, se reconhece no produto final; o objeto é unicamente resultado de seu esforço físico e intelectual. Assim é o capitalismo, que “inaugura um tipo de sociedade marcada pela extinção progressiva da experiência” (ROUANET, 1990, p.49).

Cinema e experiência do choque

Declarado o fim da “experiência”, Walter Benjamin encontra na cultura do choque respostas para suas inquietações. Se na esfera da vida cotidiana do homem moderno o choque se impôs como uma realidade onipresente, não cabe às artes negá-lo, ao contrário, se ela pretende se dirigir a um público moderno é necessário que ofereça ao homem a “experiência do choque”. Vejamos o caso do Dadaísmo. Segundo o autor a arte dadaísta não buscava ser contemplada, como no sentido da arte aurática, mas procurava atingir esse objetivo por outros métodos. Na verdade, o dadaísmo correspondia socialmente ao escândalo, à indignação pública, assim, “de espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se em um tiro. Atingia, pela agressão, o espectador” (BENJAMIN, 1985, p.191). É devido a esse caráter de choque da obra de arte dadaísta que o autor a destaca como uma tentativa de responder aos apelos perceptivos da modernidade, seja por meio da pintura ou da literatura, mas que mais tarde será superada pelo cinema. Ao oferecer a essa nova sensibilidade, que se configura no mundo moderno, uma arte que tem por essência a sucessão brusca e rápida de imagens, fragmentos que se impõem ao espectador como uma seqüência de choques, interrompendo-lhe a capacidade de associação de idéias, o cinema é, como afirma Benjamin, o instrumento que efetiva a estética do choque. Segundo o autor o princípio formal que se impõe ao cinema é a percepção

sob a forma de choque, o que equivale a dizer que “aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme” (BENJAMIN, 1989, p.125).

Assim, mediante essa capacidade do filme em romper com as estruturas associativas dos espectadores, por meio de seqüenciais choqui-formes, que não lhe permitem fixar o olhar em uma imagem, que quando a percebe, ela já não é mais a mesma, o cinema surge como o meio de comunicação mais eficaz de dirigir-se às multidões concentradas na sala escura, de dirigir-se a um homem que, para Baudelaire, mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica, consciente de que o choque deve ser interceptado. Portanto, o cinema se dirige a “um caleidoscópio dotado de consciência”, como assim preferiu o poeta parisiense denominar o homem moderno. Aqui, o fato do cinema dissolver as estruturas associativas do público também permite a ele suscitar uma nova forma de se relacionar com o objeto. Se o adorador da obra de arte aurática se dirige a ela de forma contemplativa, mergulhando em seu interior, o público do filme se dirige a ele distraidamente, por mais que reaja aos choques que o atinge, mediante uma maior atenção; sempre será um espectador distraído. Assim, a distração está associada à forma de receptividade do cinema:

Concentração, contemplação, absorção pressupõem um único espectador, ou muito poucos que, diante da obra de arte autêntica, dotada de autoridade, perdem o poder de controlar a si mesmos, ou aos outros. O espectador de um filme, em contrapartida, não é mais um só espectador singular. É desde o início um público numeroso, um sujeito coletivo. Para a massa de indivíduos reunida no cinema, concentração ou contemplação da obra de arte estão fora de questão. (GASCHÉ, 1997, p.206)

Ainda seguindo os contornos das palavras de Gasché, a fim de persistir em nossa perseguição às reflexões benjaminianas a respeito do cinema, temos que esse público distraído se dirige ao filme como examinador. Desinteressado por aquilo que a pintura da era aurática pode lhe proporcionar, no tocante à percepção, não é capaz de julgá-la, ou se omite para tanto, mas, diante de uma arte pós-aurática, o público logo se põe a julgar a qualidade de um filme. Assim, a opinião de um espectador sobre um filme de Eisenstein torna-se tão valiosa quanto a de um especialista. Segundo Gasché, esse público assume o caráter de “crítico distraído”, que, por afastar o filme de qualquer atributo de obra de arte e por estar habituado em amortecer os choques em que está submetido diante da tela do cinema, foi capaz de se livrar do feitiço da “aura” e de seu objeto. O espectador anulou, assim, qualquer vestígio de autoridade de ambos sobre ele, mas, em contrapartida, compreendido como um sujeito coletivo, negou-se ao direito de um “eu”, de uma identidade; no cinema, suas

reações são moldadas, condicionadas pelo coletivo, ao mesmo tempo em que elas se manifestam, são controladas mutuamente. Portanto, a arte cinematográfica possibilita o aparecimento dessa figura do “crítico distraído”, o “primeiro cidadão de um mundo sem magia” (GASCHÉ, 1997, p.210).

Respondendo aos encantos de Walter Benjamin pelo cinema, a montagem é um conceito que perpassa toda a sua teoria estética. Segundo Bolle (1994, p.89), Benjamin dialoga com as vanguardas do início do século XX a ponto de conceber para sua historiografia os conceitos de montagem do dadaísmo, do surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa, mais especificamente o jornal e o cinema. Em Benjamin, até o conceito de história está ligado ao de montagem. Para ele a história é algo que deve ser construída, no presente, com os fragmentos do passado, pois, somente dessa forma a experiência histórica da modernidade seria possível, e ao historiador materialista caberia perceber as ligações que sua própria época estabelece com as anteriores. De acordo com Ferrari, a experiência histórica é aquela que se apodera da imagem do passado e faz dele uma experiência no momento da leitura dessa imagem; é a única que permite ao homem reconhecer a dificuldade da transmissão da experiência na modernidade. Ainda segundo a autora, a experiência histórica alerta que “a aparição das massas no cenário histórico indica um novo caminho para a constituição da experiência na época moderna” (1991, p.82). Assim, para o autor, “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido (no presente)” (BENJAMIN, 1985, p.224). Segundo Gagnebin (1994, p.19), a exigência de rememoração do passado, em Benjamin, não implica somente em restaurá-lo, mas que seja capaz de retomá-lo e, em seguida, transformá-lo, ou seja, o acesso à origem sempre será incompleto e inacabado. Portanto, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1985, p.229).

Ao dirigir suas reflexões às experiências da modernidade, Benjamin descobriu dois elementos que se integram na constituição dessa nova sensibilidade: o momentâneo e o fragmentário. Ambos estão contidos na idéia de colagem (montagem) do autor, até mesmo quando ele se volta aos estudos lingüísticos e propõe tratar as palavras como se fossem coisas. Segundo Rouanet (1990, p.160), o filósofo alemão ressalta que ao lidarmos com as palavras elas devem ser descontextualizadas, ou seja, transformadas em fragmentos mortos, pois, somente assim, poderão renascer, reinseridas em uma nova ordem, e investidas de novas significações. Para Charney, a obra de Benjamin permite a interdependência entre o instante e o fragmento:

Para Benjamin, a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experi-

ência dos choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva como granadas de mão. [...] Experimentar o choque era experimentar um instante. [...] O choque empurrava o sujeito moderno para o reconhecimento tangível da presença do presente. Na presença imediata do instante, o que podemos fazer – a única coisa que podemos fazer – é senti-lo. (CHARNEY, 2001, p.394-5)

Ainda segundo Charney, esse caráter fragmentário do cinema acabou delimitando alguns problemas para referirmos ao seu discurso imagético como representação. Desde os seus primórdios, o cinema vem oferecendo às platéias a “aparência do real”, desejo marcante nos espetáculos surgidos em meados do século XIX para satisfazerem o gosto do público pela realidade.³ Porém, se o instante da fotografia era capaz de tornar presente algo que estava ausente, a forma como o filme apresenta essa realidade, por meio da justaposição de fragmentos indistintos, rompe com o presente. Assim, a questão da percepção do real se complica quando se procura verificar essa hipótese no material fílmico, ao invés de investigá-la na atividade do espectador. Desta forma, devido ao fato do cinema ser marcado pela fragmentação, ou seja, corresponder a uma sucessão de instantes, o presente nunca pode se reapresentar completamente, o que não equivale dizer que ele não exista no cinema. O presente “em si” é contínuo, portanto, temos que a descontinuidade sugestiva da justaposição de fragmentos do cinema só pode “tornar presente o que está ausente”, ou seja, a continuidade, por meio da atividade lúdica do espectador. Como bem lembrou Debray, a eficácia da imagem, no nosso caso a sua sucessão, não deve ser procurada no olho, ou seja, na imagem por si só, mas no cérebro (consciência) que está por de trás, pois “o olhar não é a retina” (1994, p.111). Assim, diante desse caráter perceptivo do presente que o cinema propicia aos seus espectadores, Charney conclui que

Acima de tudo foi essa forma da experiência em movimento que ligou a experiência do cinema à experiência da vida diária na modernidade. A experiência do cinema refletiu a experiência epistemológica mais ampla da modernidade. Os sujeitos modernos (re)descobriram seus lugares como divisores entre passado e futuro ao (re)experimentar essa condição como espectadores de cinema. (2001, p.405)

³ Schwartz desenvolve a tese de que anteriormente à invenção dos irmãos Lumière, o cinematógrafo, os espetáculos que se dirigiam ao público parisiense do século XIX, como o caso do museu de cera *Musée Grévin* ou do necrotério, “uma das atrações mais populares de Paris”, que atraía uma imensidão de pessoas não para reconhecer cadáveres, mas para observá-los, entre tantos outros, já atendiam a uma exigência perceptiva do homem moderno: o gosto pela realidade. Segundo a autora o gosto dos habitantes da Paris *fin-de-siècle* pelo realismo podia ser explicado mediante o interesse que nutriam pelo modo como a realidade era transformada em espetáculo e, por ventura, pela forma como os espetáculos eram obsessivamente realistas.

A montagem, como vimos, é para Walter Benjamin um conceito norteador não apenas do fazer artístico de uma obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, mas também de um fazer histórico e filosófico. Não é possível pensar a modernidade ausente desse conceito. Não é possível dirigir-se ao passado sem colher os destroços das ruínas. Assim, acredito que Walter Benjamin é tanto inspirado no teatro épico de Brecht, quando atribui ao cinema um caráter pedagógico, quanto devedor das teorias cinematográficas de Eisenstein, quando concebe que

A imagem do pintor é total, a do operador (de câmera) é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, 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. (BENJAMIN, 1985, p.187)

Para Benjamin, a feitura do filme se relaciona com a realidade em uma atitude de teste, o ator interpreta diante de uma objetiva, de uma platéia de técnicos (diretor, produtor, engenheiros de som e iluminação, etc) autorizados a intervir, fato que se repete na totalidade do processo de produção cinematográfica, em que uma mesma cena é registrada de diversos ângulos, com tonalidades de claro e escuro distintos, para que depois o montador possa escolher a que melhor satisfaça as intenções do cineasta. Diante disso, temos que a realidade “em si” é contínua, mas em nossa vida moderna a percebemos fragmentada pelas janelas dos automóveis, pelo transitar pelas ruas das metrópoles mergulhados nas multidões, portanto, “a natureza que se dirige à câmara (*sic*) não é a mesma que a que se dirige ao olhar” (BENJAMIN, 1985, p.189) do espectador do cinema sujeito à “experiência do choque”.

A teoria estética de Walter Benjamin encontra respaldo nas teorias de montagem (de atrações, intelectual) do cineasta de *O Encouraçado Potemkin*, Sergei Eisenstein. Segundo Andrew (1989, p.57), Eisenstein concebe que “ver um filme é como ser sacudido por uma cadeia contínua de choques vindos de cada um dos vários elementos do espetáculo cinematográfico, não apenas do enredo”. Portanto, assim como para Benjamin, para o diretor russo a montagem é o poder criativo, o princípio vital do cinema, no qual as “células” isoladas são justapostas e compõem um único elemento cinemático. E parece que o filósofo alemão insistia em respirar o mesmo ar do cineasta, apesar da distância territorial. Ainda segundo Andrew (1989, p.75), o diretor defendia que o cinema só poderia capturar a realidade se fosse capaz de destruir o “realismo”, ou seja, decompor a aparência de um fenômeno a fim de recompô-lo de acordo com um “princípio de realidade”. Enfim, “desbastar pedaço da realidade

com o machado da lente” (EISENSTEIN, 2002, p.45). Concebendo a montagem como uma idéia que nasce da colisão (conflito) de planos independentes, gerando um novo conceito – ao invés de uma simples soma de planos, como definiu Pudovkin – Eisenstein procurava provocar o êxtase em suas platéias. Assim, para o diretor russo a arte cinematográfica deve ser capaz de fazer com que os espectadores “saíam de si mesmos”, ou melhor, “saíam de sua condição ordinária” de alienados – semelhante ao que Walter Benjamin propôs ao cinema, uma obra de arte autônoma capaz de conduzir as multidões ao autoconhecimento.

Cinema e aura

Ao conceber o cinema como o ápice de uma era sujeita a novas percepções, em que a obra de arte rompe com o valor teológico antes lhe atribuído, Walter Benjamin suscita um debate em torno da questão do valor aurático da arte sujeita ao processo de reprodução técnica. O autor é categórico em afirmar que o cinema destruiu qualquer tentativa da obra de arte configurar-se em um ritual secularizado, o público não se dirige mais a ela em uma atitude de culto, mas em uma atitude de distração diante do que foi exposto. Entretanto, persiste um grande esforço, por parte de outros teóricos, em atribuir à arte cinematográfica uma “aura”, o que, para Benjamin, corresponde a uma tentativa burguesa de conferir ao cinema uma dignidade de arte, ou melhor, de poder inseri-lo na categoria das “grandes artes”.

Rouanet é um dos que vislumbram a alternativa de um cinema aurático. Para ele é nítido que o cinema que serve aos objetivos da Indústria Cultural constitui mera vivência, coibindo qualquer tentativa de reflexão por parte do espectador, porém, é o “grande cinema” aquele que irá mobilizar as camadas mais profundas da experiência, mantendo intacta a capacidade do espectador de pensar, associar e recordar. Segundo o autor o filme de arte, ao invés de excluir a liberdade associativa do público, a pressupõe. “Sua função política não está em condicionar espectadores distraídos, mas em descondicionar espectadores manipulados. O grande cinema é crítico, não mobilizador” (1990, p.62). Porém, essa dicotomia mercadoria/arte sugere algumas questões: o que faz um filme merecer o “carimbo” de “grande cinema”, ao invés de mercadoria? O que podemos entender por “grande cinema”? Do circuito comercial não podem surgir filmes críticos? Aqui, as respostas estão postas na ordem da estética. Vejamos o exemplo de *Xica da Silva*, de Carlos Diegues. Na época de seu lançamento em 1976, o filme causou uma grande polêmica, representava um Cinema Novo mergulhado no mercado, devido ao seu grande sucesso de bilheteria, uma incoerência ao comportamento esperado dos cinema-novistas. Entretanto, quem arrisca negar o valor estético de *Xica da Silva*, não o elevando ao olimpo do “grande cine-

ma”, diante de uma opinião catártica de Glauber Rocha, personagem mais emblemática de todo o movimento:

[...] o filme é de um rigor histórico/dialético a ponto de chocar Barroco Branco contra Batuque Negro [...] dizem que a crítica americana estranhou [...] difícil racistas entenderem a escravidão brasileira, com racismo, violência e ao mesmo tempo a infratansação sexual, cultural — o mito do sexo [...].⁴

Enfim, encontrar mecanismos coerentes para classificar o cinema como “grande arte” é um desperdício teórico, o filme não se oferece à contemplação, à devoção, mas à distração de um espectador “especialista”, que ao final o submete a um julgamento.

Porém, Rouanet insiste na polarização: cinema comercial/pós-aurático e “grande cinema”/aurático. Para ele a reprodutibilidade técnica não implica ao cinema um desaparecimento da aura, como acredita Benjamin, ao contrário, cada cópia poderia ser considerada autêntica. Assim, “o filme de arte tem, como toda obra de arte, a característica da unicidade e da distância [...] O espectador, recolhido, mergulha nele, com toda a espessura de sua experiência” (1990, p.63). Segundo Rouanet, ainda é necessário para a compreensão desses filmes que o espectador tenha competências específicas, como rapidez nos reflexos e dotes de observação, ou seja, capacidade de interceptar as seqüências “choquiiformes”, porém, cabe ao espectador do “grande cinema” também mobilizar o material psíquico que se dirige à sua experiência. Portanto, para o autor, “só o cinema apela ao mesmo tempo para uma consciência agudamente em alerta, e para uma experiência suficientemente rica para que dela sejam extraídas as memórias involuntárias suscitadas pela aura cinematográfica” (1990, p.63).

Essas reflexões de Rouanet podem ser válidas, mas apenas se não restringir a experiência cinematográfica somente aos espectadores do que ele resolveu denominar de “grande cinema”. Porém, como Walter Benjamin, não vejo no cinema nenhuma exigência em ser aurático. Assim, o fato do autor encontrar autenticidade nas cópias de filmes é algo pelo menos estranho ao conceito benjaminiano de “aura” (o aparecimento único de um objeto distante, por mais próximo que esteja). Vejamos alguns pontos desta questão: primeiramente, em um raciocínio simples, do ponto de vista material, a própria cópia aproxima o objeto, ao invés de distanciar-lo dos espectadores: posso assistir ao mesmo filme em diversas cidades, em diversos países; segundo, a sucessão dos fragmentos da realidade captados pela objetiva provoca no público do cinema a “aparência do real”, ou melhor, torna presente – mesmo que seja após penetrar o espectador – a realidade, o que estava ausente, satisfazendo, assim, o desejo das multidões de ficarem mais próximas das

⁴ Trecho extraído de uma carta de Glauber Rocha enviada ao crítico e historiador de cinema João Carlos Rodrigues em 28 de outubro de 1976. A correspondência do cineasta de Deus e o Diabo na Terra do Sol foi reunida por Ivana Bentes e publicada em *Glauber Rocha, cartas ao mundo*.

coisas, superando, assim, o caráter único de todos os fatos pela sua reprodutibilidade; por último, qualquer que seja o filme, comprometido com a Indústria Cultural ou não, jamais será capaz de proporcionar ao espectador a contemplação da realidade “em si” ou, como prefere Benjamin, “respirar a aura”: “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). Portanto, por mais que o “grande cinema”, como quer Rouanet, ofereça aos nossos olhos planos seqüências intermináveis dessas cadeias de montanhas ou da planície de um sertão árido, jamais poderíamos experimentá-las em suas essências; o cheiro da relva trazido pelo vento que chocalha nossos cabelos, o forte calor do sol que penetrando em nosso corpo arde como reflexo das cicatrizes daquela terra, ambos nos são negados. Se a contemplação, a percepção da “aura” em um objeto, como afirma Benjamin, requer repouso, no cinema isso é inviável, pois o consciente do espectador está sempre em alerta para interceptar os choques.

Se Walter Benjamin vê alguma aplicação do cinema com fins auráticos é a serviço dos regimes autoritários, no sentido de contribuir à “estetização da política”, reforçar na tela a ritualização das multidões nos desfiles, nos enormes *meetings* e nos espetáculos esportivos. Entretanto, o que sugere Bonassa (1998, p.103), ao definir que a indústria cinematográfica teria criado uma nova aura, apoiada no culto do estrelato, aproxima-se mais dos eventos fascistas. Essa necessidade de cultivar as atrizes e atores, “como uma celebração dos deuses dessa arte”, assim como os *cult movies*, são somente aspectos de uma mesma moeda, torna-se o objeto cultuado (“culto”) para satisfazer o consumo de parcelas distintas da sociedade, de um lado, um povo “alienado”, do outro, uma elite “intelectualizada”. Assim, pergunto-me se *Cidadão Kane* e *O Encouraçado Potemkin*, que disputam interminavelmente o pódio de melhor filme do mundo, surgem intencionalmente como objetos de devoção ou mais tarde são cooptados pelos críticos cinematográficos a habitarem o olimpo da “grande arte”. Confesso que não me interesso em pensar o cinema sob esse aspecto de “direito ao culto”, pois nesse âmbito qualquer tentativa de desmistificação do objeto me parece falsa, pura idolatria. Assim, como a devoção religiosa, o culto ao cinema não permite criticar, questionar; portanto, o visível é somente aquilo que me permite que seja visto.

Considerações finais

Como leitor de Walter Benjamin, espero ter apontado os principais elementos de sua teoria estética, que, segundo Bolz (1992, p.92), não se refere a uma teoria das belas artes, nem mesmo no sentido geral de uma teoria das artes, mas, sim, a uma doutrina da percepção, assim como os gregos concebiam a estética. Aplicada ao

cinema, temos que Benjamin não se preocupa com o conteúdo dos filmes, mas única e exclusivamente com a sua forma, o que equivale dizer que para o autor a arte cinematográfica sugere uma nova percepção, uma nova forma do público lidar com a obra de arte. Portanto, o cinema é “o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados” (HANSEN, 2001, p.502).

Benjamin é responsável por apontar as enormes transformações ocorridas no mundo, como as artes vieram, paulatinamente, sugerindo novos anseios perceptivos ao homem e satisfazendo-os com o aparecimento de uma nova arte. Assim ocorreu com o cinema. Para o filósofo alemão a arte cinematográfica corresponde à própria vida moderna, às sucessivas reestruturações da percepção humana, motivadas pelo ritmo da modernidade, ditado pelos avanços tecnológicos e pelo homem mergulhado nas multidões concentradas nas grandes metrópoles. O homem moderno é um indivíduo que compreendeu que perceber o mundo ao seu redor significa ter os choques como rotina, experimentá-los, e foi o cinema seu verdadeiro educador. O espectador cinematográfico aprendeu que a “vivência da modernidade” é um constante viver em descontinuidade. Segundo Bolz (1992, p.95), “para Benjamin, o cinema não é nada mais nada menos do que a escola de uma forma de percepção do tempo, a saber, uma percepção do tempo para a qual não há mais continuidade, para a qual não há nenhum valor no sentido clássico do termo.”

O que Walter Benjamin pretendeu demonstrar com sua teoria do choque foi que o cinema representou o “inconsciente visual” de sua época – para usar um conceito de Debray –, ou seja, era a arte dominante dentre as outras. Conectada aos avanços científicos, foi capaz de integrar ou modelar as outras artes à sua imagem. Portanto, “a mais bem sintonizada com a mídiasfera ambiente e, particularmente, com seus meios de transportes. Quando o automobilista vai ao cinema – não chega a mudar de velocidade” (DEBRAY, 1994, p.268-9).

A cultura do choque suscitada na modernidade tem no cinema a forma ideal para exercitar nas multidões de espectadores a interceptação dos choques. Assim, temos que a experiência cinematográfica se dá em meio às multidões, que se dirige ao homem moderno, o “caleidoscópio dotado de consciência”. Na teoria estética de Walter Benjamin “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (1985, p.192).

Encerro este artigo com um longo trecho extraído de um ensaio escrito em dezembro de 1939 pelo cineasta Sergei Eisenstein, como ilustração de que uma mesma idéia a respeito do cinema perambulava pelos territórios russo e alemão, e Walter Benjamin foi um dos elos dessa corrente teórica em uma Alemanha assolada pelo nazi-fascismo e aterrorizada pela iminência de um conflito mundial:

O cinema parecia o mais alto estágio de personificação das potencialidades e aspirações de cada uma das artes. Entretanto, o cinema é a síntese genuína e fundamental de todas as manifestações artísticas que se desagregaram depois do auge da cultura grega, que Diderot procurou em vão na ópera, Wagner no drama musical, Scriabin em seus concertos cromáticos, e assim por diante. Para a escultura – o cinema é uma cadeia de formas plásticas mutantes, rompendo, finalmente, séculos de imobilidade. Para a pintura – o cinema não é apenas uma solução para o problema do movimento das imagens pictóricas, mas também a realização de uma forma nova e sem precedentes da arte gráfica, uma arte que é uma corrente livre de formas mutantes, transformadas, misturadoras, de representações e composições, até então possível apenas na música. A música sempre possuiu esta capacidade mas, com o advento do cinema, o fluxo melódico e rítmico da música adquiriu novas potencialidades de imagem-visual, palpável, concreta [...] Para a literatura – o cinema é uma expansão do estilo rigoroso, conseguido pela poesia e pela prosa, a um novo campo, onde a imagem desejada é diretamente materializada em percepções audiovisuais. E, finalmente, apenas no cinema são fundidos em uma unidade real todos os elementos isolados do espetáculo, inseparáveis no alvorecer da cultura, e que o teatro durante séculos lutou em vão para amalgamar novamente. Aqui existe unidade real. De massa e individual, na qual a massa é genuína e não um punhado de participantes de uma ‘cena de multidão’, dando a volta correndo por trás para reaparecer pelos bastidores do outro lado, com o objetivo de dar uma impressão ‘maior’. É a unidade do homem com o espaço. (EISENSTEIN, 2002, p.165)

Referências

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural. In: SILVA, L. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 1982. p.159-204.
- ADORNO, T. W. Notas sobre o filme. In: COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. p.100-7.

- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1).
- _____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas,3).
- BENTES, I. (Org.). **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BOLLE, W. **Fisionomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Ed. USP, 1994.
- BOLZ, N. W. Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria? **Revista USP**, São Paulo, n.15, p.91-8, 1992.
- BONASSA, E. C. Não chore, é apenas um filme. **Revista Imagens**, Campinas, n.5, p.101-16, 1998.
- CHARNEY, L. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.386-408.
- DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FERRARI, S. C. M. **Sobre o conceito de experiência em Walter Benjamin**. 1991. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GASCHÉ, R. Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em *A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Benjamin. In: BENJAMIN, W.; OSBORNE, P. (Org.). **A filosofia de Walter Benjamin**: destruição e experiência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p.193-214.
- HANSEN, M. B. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre cinema e modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.497-557.
- OSBORNE, P. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. (Org.). **A filosofia de Walter Benjamin**: destruição e experiência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p.72-121.

ROUANET, S. P. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SCHWARTZ, V. R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.411-40.

— ** —

RESUMO: Este artigo é uma iniciativa de destacar alguns elementos a respeito das reflexões de Walter Benjamin sobre o cinema, uma arte que, segundo o próprio autor, responde aos anseios perceptivos do homem moderno, àquele para o qual foi negada qualquer experiência. O cinema, “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, por excelência, é, para o autor, o marco de uma nova percepção, de uma nova relação entre público e obra de arte: a percepção coletiva. O que a multidão busca não é a contemplação ou o recolhimento diante da obra de arte, mas a sua distração. Fato que o cinema, ao reproduzir em sua forma o conceito benjaminiano de “experiência do choque”, por meio das sucessivas exposições de seus fragmentos, interrompendo constantemente a associação de idéias dos espectadores, insiste em colocar em pauta, (re)afirmando o caráter de diversão da arte moderna. Entretanto, para o autor, o cinema dialeticamente responde à diversão como o instrumento adequado para uma pedagogia das multidões — por meio de uma arte emancipada, as massas também se emancipariam.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Walter Benjamin; ‘experiência do choque’; modernidade.

ABSTRACT: This article is an initiative of presenting some elements of Walter Benjamin’s reflections about cinema, and, according to the author, it is an art that give the answers for the modern man perceptive longings, to whom any experience was denied. The cinema, “the work of art in the era of its technical reproduction”, is ultimately for the author the mark of a new perception, of a new relationship between public and the work of art: the collective perception. What the crowd searches is not the contemplation or the withdrawal in front of a work of art, but entertainment. The cinema insists on this characteristic of entertaining when it reproduces the benjaminian concept of “shock experience”, through successive exhibitions of its fragments and constantly interrupting the association of the spectators ideas, (re)affirming the character of amusement of the modern art. However, for the author, the cinema dialectically responds to the amusement as an appropriate instrument for a pedagogy

Cássio dos Santos Tomaim

of the crowds – through an emancipated art, the masses would also become emancipated.

KEYWORDS: Cine; Walter Benjamin; ‘the shock experience’; modernity.