

# O VALOR COGNITIVO DO CINEMA E DAS IMAGENS SEGUNDO WALTER BENJAMIN

*The cognitive value of cinema and images according to Walter Benjamin*

RENATO FRANCO\*

[rbfrancoforte@hotmail.com](mailto:rbfrancoforte@hotmail.com)

Fecha de recepción: 15 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 7 de septiembre de 2014

## RESUMO

Este trabalho pretende expor criticamente a concepção de Walter Benjamin sobre o cinema e sobre a natureza das imagens. Para tanto, analisa a argumentação desenvolvida por Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodução técnica*, além de se referir a *Pequena História da fotografia*. A análise objetiva ainda refletir sobre alguns aspectos de sua concepção, inclusive procurando desenvolver os que não foram suficientemente esclarecidos pelo autor. O objetivo é o de verificar como ele constituiu uma teoria crítica das imagens na modernidade e verificar em que medida elas apresentam um caráter emancipatório.

*Palavras-chave:* Filosofia e cinema; Walter Benjamin e o cinema; Walter Benjamin e imagens; Teoria crítica das imagens; educação; semiformação; não-idêntico; esperança.

## ABSTRACT

This paper intends to expose Walter Benjamin's conception of film and of the nature of the images. It analyzes the thesis he developed in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" and "Little history of photography". The paper reviews some aspects of his conception with the aim of developing those aspects which were not sufficiently clarified by Benjamin. The goal is to analyze how he developed a critical theory of images in the modernity, and also to analyze to what extent images may have an emancipatory dimension.

---

\* Universidade Estadual Paulista - UNESP. Araraquara, SP, Brasil.

*Key words:* Philosophy and cinema; Walter Benjamin and cinema; Walter Benjamin and images; Critical theory and images; education; half education; non-identical; hope.

## I

Em vários ensaios, dentre os quais se destaca *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*,<sup>1</sup> Benjamin reflete sobre a relação entre a arte e o desenvolvimento técnico. No ensaio citado concebe ser a obra de arte tecnicamente reproduzida o embrião de uma cultura não-aurática, livre do peso da tradição – que aparece aqui como algo negativo – capaz de superar (no sentido mais precisamente dialético de realizar) a cultura tradicional burguesa e, desse modo, de “renovar a humanidade e a cultura”. Em outros termos: ele identifica no processo cultural mediado pela técnica as condições materiais reais adequadas ao florescimento de uma espécie de cultura revolucionária das massas. O principal agente da constituição de tal cultura seria o cinema. Este desponta em seu pensamento como o elemento capaz de destruir a herança de séculos de cultura aurática, parasitária do culto e em nada adequada aos movimentos de massas característicos do século XX: nessa perspectiva, o cinema seria o agente da liquidação da tradição, nos livrando da opressão suscitada pela herança cultural.

Nessa direção, considera a técnica como capaz de conter um elemento emancipatório. O raciocínio procura traçar uma espécie de “ur-história”<sup>2</sup> da obra de arte, situada na segunda metade do século XIX, capaz de iluminar tanto a própria natureza da arte no presente quanto as possibilidades da técnica. Com esse procedimento almeja fornecer prognósticos sobre o futuro imediato da arte, assim como Marx forneceu prognósticos sobre o desenvolvimento da economia capitalista. Benjamin interpreta no presente – em seu presente – modificações ocorridas em 50 anos (após 1880, portanto). Seu método de análise, se podemos dizer assim, consiste em ler possibilidades do passado visado no presente, ainda que em fenômenos arruinados ou degradados. Seu objetivo é o de, no presente, apontar as

---

<sup>1</sup> Walter BENJAMIN. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1975 (Coleção Os Pensadores) tradução de José Lino Grünewald. Ensaio também publicado em Detlev SCHÖTTKER (org.), *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*, tradução Marijane Lisboa, Rio de Janeiro Ed Contraponto, 2012.

<sup>2</sup> Sobre o conceito de “Ur-história” como origens remotas do presente, consultar Susan BUCK-MORSS, *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Ed Argos –Ed. UFMG, 2002, especialmente Introdução (pág. 75 e seguintes) e também Parte 2.

possibilidades daquele passado, as quais, à moda das sementes, requerem um futuro para germinar. O presente é, portanto, entendido como o passado arruinado e não como um desdobramento progressivo desse. Nessa perspectiva, a identificação do cinema como o elemento capaz de alterar em profundidade a situação cultural da época do próprio Benjamin resulta de uma concepção que almeja interromper o *continuum* da história dos vencedores – vale dizer, da burguesia enquanto herdeira da história de todos os vencedores anteriores<sup>3</sup>.

Benjamin sustenta no referido ensaio a tese de que o cinema efetivamente provoca uma neutralização das regras estéticas válidas para a teoria da arte tradicional. Para comprová-la, compara a situação do ator no cinema e no teatro. Começa por afirmar uma diferença fundamental entre eles: o cinema não se prestaria, de modo algum, a uma recepção cultural ou ritualística, fato que não ocorreria com o teatro. O fundamento último da natureza do cinema encontra-se no fato de ele necessitar vitalmente do uso de aparelhagem técnica específica, a qual, como todos sabem, condensa e materializa o conhecimento científico. Ainda segundo seu raciocínio, isso acarretaria dois efeitos poderosos para o ator: no cinema, este interpreta para um aparelho, seja no estúdio de gravação, seja no local em que se realiza a filmagem. Por isso, ele não se dirige diretamente ao público, como ocorre com o ator de teatro, e nem mesmo pode, como este, adequar sua interpretação e desempenho às reações da plateia. Em contrapartida, a relação direta do ator de teatro com o espectador estabelece as condições favoráveis ao aparecimento da aura. No cinema, essa relação é mediada pela câmera, que garantiria a impossibilidade da aura, inclusive porque o ator não tem em sua atuação e desempenho o fator decisivo porque, ao atuar para o aparelho, o importante são as tomadas, os ângulos selecionados e perpetrados pelo diretor ou pelo fotógrafo. Além desse fato, o material bruto obtido deve ser posteriormente elaborado a fim de se concretizar a edição final ou a montagem, o que aumenta ainda mais a separação do ator em relação ao público e pode suscitar ainda uma espécie de estranhamento de sua própria imagem, fato identificável nas ocasiões em que pode vê-la projetada na tela. Com isso, é possível verificar que o aparelho o submete a uma espécie de teste ótico, o que ajuda de for-

---

<sup>3</sup> A concepção de história de Benjamin é apresentada nas *Teses sobre a filosofia da história*. Ela implica pensá-la como contraditória, estruturalmente conflituosa, de modo que em seu curso sempre há, em todo momento, uma luta entre forças históricas opostas. A continuidade histórica significa que os vencedores históricos ou seus herdeiros não cessaram de vencer, fato que implica reconhecer o conseqüente malogro do projeto social dos oprimidos. A tese 9 ilustra bem essa concepção. Nessa perspectiva, o futuro só pode ser pensado, do ponto de vista da classe oprimida, como um modo de redenção do passado.

ma poderosa o espectador – colocado como o especialista capaz de julgar os testes – conhecer detalhes do comportamento humano que, de outro modo, não seriam conhecidos. O cinema, por contar com aparelhagem técnica, demonstra nessa dimensão possuir grande valor cognitivo.

O ator cinematográfico não representa propriamente um personagem, não assume a personalidade de outrem, como faz o ator de teatro. Sua atuação é tanto matéria para testes óticos quanto temporalmente organizada segundo as necessidades da equipe de filmagem. Por essa razão, é quase impossível ele representar continuamente. Sua atuação é fragmentada. Essa condição o aproxima do trabalhador de indústria, mas Benjamin vê na semelhança mais uma vantagem do que um prejuízo já que ele se submete às mesmas condições a que são submetidos os demais trabalhadores, sendo assim tão suscetível à alienação quanto estes. Os atores de cinema são assim de um tipo novo: são “acessórios funcionais”, não necessitando por isso de uma formação específica e prolongada, como é exigida do ator teatral. No limite, ele pode ser qualquer um e, nesse aspecto, o cinema seria mais atual e democrático do que o teatro. Por essa razão, muitos diretores preferem trabalhar com atores não-profissionais e anônimos, pois estes não teriam os vícios dos atores preparados para representar no teatro – como é caso de Wang Bing, Abbas Kiarostami (no início da carreira) ou mesmo Robert Bresson. Desse modo, o conjunto dos aspectos configurador da condição do ator cinematográfico, salienta Benjamin em momento decisivo de sua concepção, invalida de modo completo as regras tradicionais da arte para o novo meio técnico: o cinema estabeleceria novas regras estéticas e conduziria a arte a abandonar o terreno da “bela aparência”. Esta tese é fundamental. Dela decorre ser um erro grave considerar o cinema como “sétima arte”, pois equivaleria a incluí-lo no âmbito do conceito tradicional de arte. O objetivo de Benjamin é demonstrar o oposto dessa concepção: para ele, o cinema criaria uma *nova arte*, uma nova estética, novos procedimentos artísticos, de modo que doravante deveríamos falar na “arte como cinema”.

Esta concepção, como se pode notar, é ousada: ao invés de conceber o cinema como uma expansão do campo artístico ou ainda como ponto avançado do desenvolvimento da própria história da arte e da cultura, no qual vários aspectos das experiências artísticas originárias das vanguardas poderiam ser concretizados satisfatoriamente, prefere concebê-lo como a negação determinada da tradição artística herdada do Renascimento: ele interromperia o *continuum* histórico da tradição e faria a arte “saltar para fora dos trilhos” dessa mesma tradição ou continuidade.

Somente assim o cinema poderia surgir como fundante de uma concepção revolucionária de arte: a pós-aurática.

Benjamin prossegue a análise, ainda focada na condição do desempenho material do ator cinematográfico, reconhecendo tanto o efeito dos aparelhos técnicos na reprodução da imagem ou da voz humana quanto a ação de diferentes formas de opressão que recaem sobre ele. No primeiro caso, aponta a já mencionada estranheza que tais aparelhos causam a quem tem reproduzida a aparência ou a voz. No segundo, identifica como um modo de opressão o recurso, utilizado pelos capitalistas da indústria cinematográfica, de gerar uma aura artificial do ator por meio da promoção de sua personalidade, objetiva e previamente esvaziada de alcance e substância. Essa promoção poderia levar — embora Benjamin não se refira explicitamente a isto — a situações em que o ator artificialmente aurático não pudesse jamais deixar de aparecer, mesmo quando seu desempenho não fosse de modo algum satisfatório: nesses casos, deveria ser substituído por outro, que seria expropriado de suas qualidades, já que elas apareceriam como propriedades objetivas de outrem. Tal situação é denunciada, por exemplo, por um filme como “Cantando na chuva” (*Singin’ in the Rain*), no qual uma personagem-atriz é obrigada a emprestar a voz à personagem-atriz auratizada, incapaz de cantar. Anota ainda que os aparelhos técnicos produzem modificações no registro da imagem e da voz humana de modo a estabelecer um tipo de seleção entre aqueles que se postam diante deles, concluindo que tal fato permite o aparecimento de dois tipos sociais vitoriosos: a vedete e o ditador. Em nota de rodapé, acrescenta que nesse caso este não mais necessitaria se dirigir ao parlamento, mais sim diretamente aos governados — como fizeram os dirigentes fascistas. Tal possibilidade, afirma ainda, expressaria uma crise das democracias burguesas. Entretanto, não leva adiante o raciocínio, embora a relação entre o político e o ator aurático certamente não seja desprezível.

O desenvolvimento do raciocínio permite uma conclusão acerca do valor político do cinema: nos casos em que os capitalistas do cinema conduzem o jogo o único papel revolucionário do cinema é empreender a crítica das concepções tradicionais de arte. Do ponto de vista da política revolucionária, isto é pouco ou muito? Talvez nem uma coisa nem outra, mas o importante aqui é notar enfaticamente que tal conclusão indica a natureza de sua análise: ela incide não no plano do conteúdo político dos filmes, não em sua capacidade de despertar nas massas frêmitos decisivos no processo da revolução, mas no cinema enquanto forma. São suas capacidades e possibilidades que Benjamin destaca, independentemente do tema

desenvolvido em cada filme. Afinal, ele sabe que “enquanto o capitalismo conduzir o jogo” o cinema não poderá desenvolver temas relacionados a crítica radical da propriedade. Entretanto, reconhece, em certos casos, ser isso possível na Rússia revolucionária – embora não na Europa Ocidental. De qualquer modo, sua concepção do cinema “enquanto forma” diverge bastante, por exemplo, da elaborada por Adorno em “*Notas sobre o filme*”,<sup>4</sup> ensaio no qual este o considera completamente enredado pela indústria cultural, cuja diretriz é produzir o que ele denomina de “cinema do papai”, embora considere que o cinema pode ter valor cultural se ele se tornar antifilmico, ou seja, refletir sobre sua própria condição, como ocorre no cinema de Antonioni, em especial em *A Noite*. Entretanto, apesar dessa orientação geral, Benjamin valoriza determinados filmes em detrimento de outros: chama de “obra de arte” tanto *Três cânticos a Lenin*, de D. Vertov, quanto *Borinage*, de Jores Ivens, além de claramente valorizar os filmes de Chaplin, a quem se refere com constância, ou ainda os de S. Eisenstein.

Essa valorização indica também que tipo de imagem cinematográfica Benjamin valoriza, já que esses filmes apresentam imagens de indivíduos agindo no interior de uma massa humanizada, capaz de ações políticas e de se apresentar como sujeito histórico. Para ele, elas apresentariam um valor cognitivo, pois as massas aprenderiam sobre si mesmas ao se ver representada no cinema. Tais imagens, porém, não podem ser confundidas com as imagens dos indivíduos imersos na massa, despersonalizados e transformados, como essa mesma, em sinal de grandeza de um chefe político, como ocorre nas imagens produzidas pelo cinema fascista.

Benjamin procura ainda mostrar que o cinema é também democrático porque tenderia, como nenhuma outra forma de arte, a atender ao desejo do homem moderno: o de ser fotografado, ser filmado, de aparecer em uma foto ou filme. Enfim, de ser exposto, como diria hoje George Didi-Huberman em *Povos expostos, povos figurantes*<sup>5</sup>, segundo o qual esse desejo remete ao direito à imagem:

“A imagem mantém uma relação antropológica com a questão do direito civil, o espaço público, a representação política. Mas esse direito se converteu hoje em uma questão de propriedade privada: o contrário, portanto, de uma dignidade

<sup>4</sup> Theodor W. ADORNO, “Notas sobre o filme”, in *Adorno*, Coleção Grandes Cientistas Sociais, org. Gabriel Cohn, tradução Flavio R.Kothe, São Paulo: Ed. Ática, 1986.

<sup>5</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, tradução Horacio Pons Buenos Aires: Ed Manantial, 2014.

republicana que nenhum sujeito, em teoria, tem o direito de atribuir-se e menos ainda a comprar.”<sup>6</sup>

Tal desejo se insere em um campo democrático e público, colocando-se assim em franca oposição à atual tendência que, provocando um giro ideológico e mercantil nele, o arruína e o degrada, já que o converte em desejo de exposição privada, meramente individual, capaz de anular ou impedir aquilo que Jacques Rancière não cansa de reivindicar: o direito de alguém ter sua imagem incluída na imagem da humanidade, como um cidadão entre outros. A moda atual das “selfies”, por exemplo, pode ser entendida como um vestígio corrompido e monetizado daquele antigo desejo. Outro aspecto dessa questão remete ao modo de o cinema expor os povos, que, conforme anotaram vários críticos, é frequentemente fonte de significados ideológicos complexos, como ocorre em *Falcão Negro em perigo* (Black Hawk Down) de Ridley Scott, filme que produz imagens de povos africanos equiparados à hordas primitivas agindo por impulso e desordenadamente, prestando-se a manipulação de um chefe esclarecido, enquanto os soldados estadunidenses são caracterizados como civilizados, objetivos e conscientes. As imagens de tais filmes sequestram a imagem humana e cidadã desses povos.

O desejo acima apontado é visto positivamente por Benjamin, que o interpreta como sintoma de uma tendência da cultura do período: a des-diferenciação entre produtores culturais e o público. Todavia, com a liberdade do ensaísta sempre atento à exigência da coisa mesma, considera esse desejo no campo da literatura e não no do cinema, constatando que desde o início do século essa relação começou a ser alterada significativamente, em especial na Rússia Revolucionária, por força da intensificação da divisão social do trabalho no contexto revolucionário, a qual teria gerado o aparecimento de muitos especialistas nas mais diferentes áreas. Estes, por sua própria condição, teriam conquistado uma posição social que exigia deles a exposição pública do conhecimento adquirido, de maneira que em pouco tempo seriam alçados à condição de escritores ou de autores. Para ele, a situação vivida pela literatura seria muito semelhante à experimentada pelo cinema que, de fato, como já foi dito, pode abrigar qualquer um como ator. De modo análogo, em *Pequena história da fotografia*<sup>7</sup> Benjamin reconhece que “Pela primeira vez em décadas o cinema russo ofereceu uma oportunidade de aparecer a pessoas que não tinham

<sup>6</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, op. cit., pág. 15

<sup>7</sup> Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, in *Magia e Técnica, Arte e política*. Obras Escolhidas de W Benjamin, Vol. I, tradução de Sergio Paulo Rouanet São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

nenhum interesse em fazer-se fotografar”<sup>8</sup> e argumenta ter a imagem fotográfica grande valor social quando abandona o retrato de personagens sociais destacados - que almejavam um reconhecimento perene de seu poder, como era comum aos “membros da burguesia imperialista”, segundo anota o autor – a fim de se dedicar a fotografar coletividades, como ocorre na produção de August Sander, cujas fotos parecem produzir uma espécie de atlas social. Afirma Benjamin:

Ele “reuniu uma série de rostos que em nada ficam a dever à poderosa galeria fisionômica de um Pudovnikin ou um Eisenstein e realizou esse trabalho em uma perspectiva científica. Trabalhos como o de Sander podem alcançar da noite para o dia uma atualidade insuspeitada. Sob os efeitos de deslocamento de poder, como os que estão hoje iminentes, aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos pode converter-se em uma necessidade vital. (...) Temos de nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, também teremos que olhar os outros. A obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas no qual podemos exercitar-nos.”<sup>9</sup>

Benjamin, porém, reconhece ser esta tendência social mais acentuada e dinâmica na Rússia, enquanto na Europa Ocidental ela estaria contida: a exploração capitalista do cinema impediria sua consumação. Novamente aqui talvez se possa fazer uma analogia: a imagem do indivíduo no seio de uma coletividade ou enquanto parte da massa também sofreu uma corrosão na história do cinema, perdendo aos poucos sua dimensão pública ou, por assim dizer, republicana, para converter-se em imagem meramente privada, imagem-mercadoria de um indivíduo isolado e desprovido de sua inserção na humanidade – tendência resultante da lógica social da coisificação, que atinge também o domínio das imagens.

Podemos aqui suspender a análise temporariamente a fim de fazermos uma ponderação: qual o destino dessa tendência apontada por Benjamin durante o século XX? Se examinarmos essa questão, ainda que desviando ligeiramente o foco, podemos verificar que as sucessivas transformações dos aparelhos técnicos de filmagem estão quase sempre intimamente relacionadas à expansão da produção cinematográfica. O aparecimento de equipamentos mais baratos ou mesmo de novas bitolas da película certamente facilitou o acesso à produção cinematográfica de setores ou mesmo regiões que, de outro modo, não conseguiriam se expressar cinematograficamente, fato que ajudou a acentuar a tendência apontada por Benjamin

<sup>8</sup> Walter BENJAMIN, op. cit., pág. 109.

<sup>9</sup> Walter BENJAMIN, op. cit., pág. 103.

(ou seja, a da des-diferenciação entre produtores culturais e públicos). Essas inovações técnicas parecem impulsionar a história do cinema, ainda que de modo contraditório. Desde o neorealismo italiano surgiram muitos movimentos cinematográficos significativos, os quais sempre se beneficiaram do barateamento do custo de produção do filme. Não poucas vezes, este fato conferiu uma críspação nervosa à vida cinematográfica, já que muitos deles procuraram conquistar camadas de público a fim de conter a expansão e o poder da indústria cinematográfica consolidada principalmente nos EUA. O próprio cinema-novo brasileiro é disso exemplo adequado. “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” aponta exatamente para a indistinção entre autores e públicos. Contudo, atualmente, as invenções técnicas no cinema parecem mais servir para conter essa tendência do que para alimentá-la. É o caso da câmera digital. Se, por um lado, ela torna parcialmente a produção de filmes mais acessível, por outro barateia enormemente os custos da distribuição, simplificando de modo enorme a logística requerida por esta. A câmera digital permite o armazenamento do filme em um pequeno disco – não mais em rolos e latas – que, inclusive, pode ser virtualmente enviado para as salas de exibição. O equipamento cinematográfico digital tende assim a estar a serviço da intensificação da concentração dos capitais cinematográficos, fato que poderá inviabilizar a produção autônoma, inclusive pelo fechamento das possibilidades de distribuí-las.

Voltemos, porém, ao movimento das ideias de Benjamin: como já foi dito, ele considera o cinema como capaz de ser apropriado e enredado pelo capital, pelos “capitalistas do cinema”, de modo que é forçado a indagar como estes procedem a fim de lograr impedir a concretização de tal tendência ou de conter suas potencialidades emancipatórias; responde afirmando que estes produzem filmes a fim de estimular a atenção das massas para representações “ilusórias e espetáculos equívocos”, reconhecendo o alcance dos efeitos perniciosos da apropriação do novo meio pelo capital. Na primeira versão do ensaio,<sup>10</sup> Benjamin afirma:

“Não se deve (...) esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte das algemas de sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter antirrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes ao seu controle. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito re-

---

<sup>10</sup> Walter BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1ª vers., in *Magia e Técnica, Arte e política*. Obras Escolhidas de W Benjamin, Vol. I, tradução Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

duzida ao clarão putrefato que emana de seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta por no lugar de sua consciência de classe”.<sup>11</sup>

Essa passagem também é esclarecedora (constante da primeira versão, suprimida nas versões posteriores):

“Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais.”<sup>12</sup>

Com suas potencialidades contidas, ele é direcionado a uma planejada desorientação das massas: em outros termos, ele as ilude. Lembremos que “desorientar” as massas é o escopo da indústria cultural, segundo Th. W. Adorno e M. Horkheimer. Tal conceito parece encontrar aqui uma pré-formulação.

## II

Interromper o pensamento pode propiciar a ocasião para o aparecimento de uma constelação dialética, ou seja, de uma configuração de ideias saturada de tensões, nos diz o autor: assim, se praticarmos aqui sua recomendação, podemos esclarecer o que ele sugere sem desenvolver: ou seja, que “o cinema é um campo de luta e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar esse ocultamento e fazer aparecer quem fala”, como afirma Jean Claude Bernadet<sup>13</sup>. Didi-Huberman, em outro registro, salienta que “As imagens, como as palavras, se empunham como armas e se colocam como campos de conflito”<sup>14</sup>, enquanto o cineasta alemão Harun Farocki<sup>15</sup> pergunta de que maneira a produção de imagens participa da destruição de seres humanos? Três formulações que não deixam dúvidas: refletir sobre cinema ou imagens implica previamente o reconhecimento do caráter político de um ou de outro; implica em pensar em uma política. Como sugere Didi-Huberman, reconhecer isso, criticar tal caráter ou tentar conhecer tal realidade em profundidade talvez seja a primeira responsabilidade política cujos riscos devem ser assumidos pelos historiadores, críticos culturais, filósofos e produtores culturais esclarecidos. Um dos méritos maiores de Benjamin foi exatamente esse: ele enten-

<sup>11</sup> Walter BENJAMIN, op. cit., pág. 195.

<sup>12</sup> Walter BENJAMIN, op. cit., pág. 200.

deu o caráter político das imagens na modernidade, estabelecendo assim uma crítica política delas. Em certo sentido, ele produziu uma teoria crítica das imagens.

Se pensarmos na direção indicada pelo filósofo entenderemos que o “cinema dos capitalistas” implicou a construção de indústrias cinematográficas e a consequente concentração de técnica e de capital, assim como um período de concorrência entre elas, que por fim cedeu à hegemonia da organização industrial do cinema nos EUA, especialmente em Hollywood, que Fredric Jameson considera “a revolução cultural do capitalismo tardio”. Implicou também a construção de um tipo de linguagem cinematográfica que, após o período heroico – o do cinema mudo –, ficou subordinada a um projeto ou concepção de como o cinema deveria ser, como deveria se expressar e sobre o que deveria abordar: desde então, ele busca narrar histórias, preferencialmente de indivíduos, personagens privados. A história do cinema começa com a filmagem de uma cena coletiva em 1895 em *A saída dos operários da fábrica* pelos irmãos Lumiere, porém, em seu desenvolvimento, ele aos poucos abandonou a produção de imagens que remetem ao universo da produção ou a personagens coletivas, como grupos ou classes. Os filmes que abordam esse assunto são minoritários: o cinema prefere narrar a aventura privada dos indivíduos após a jornada de trabalho, a não ser que eles ocupem cargos de comando ou de destaque social.

A linguagem cinematográfica predominante, assim como sua gramática, resulta de uma convenção determinada pela necessidade de lucro, de agradar e agregar o maior número possível de espectadores, inclusive de nacionalidades diferentes: dos “8 aos 80”, como quer um executivo da indústria cinematográfica. Ela subordina e limita os cineastas, além de criar hábitos no público, dificultando assim a criação ou inovação. Como porém o cinema precisa dela, o chamado cine independente serve de laboratório criativo e experimental testando para ela novas soluções e indicando caminhos para sua produção e planejamento industrial. A linguagem requerida pelo cinema industrialmente produzido normalmente deve ser transparente, ou seja, naturalizada, não chamar a atenção sobre si mesma. Deve dar a ilusão de realidade, não podendo ser percebida. Para narrar a história deve ter transições suaves, sem solavancos, sem que se perceba a mudança de planos, de cortes ou os

<sup>13</sup> Jean Claude BERNADET, *O Que é o cinema?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983, pág. 20.

<sup>14</sup> George DIDI-HUBERMAN, op. cit., pág. 19. (Minha tradução)

<sup>15</sup> Harun FAROCKI, *Desconfiar de las imágenes*, tradução Julia Giser, Buenos Aires: Ed Caja Negra, 2013.

ângulos de filmagem. O narrador deve ser onisciente, assumindo “o ponto de vista de Deus”, como afirma Bernadet.

Obviamente, muitos cineastas inovam procurando modos de expressão que ela não tolera ou admite, em espécie de rebeldia contra ela. *A condessa descalça* (The Barefoot Contessa) de J. Mankiewicz, de 1954, brinca com a ilusão de realidade “por meio de um problema de continuidade”: Ava Gardner entra com um maiô amarelo na piscina e sai dela com um maiô verde. Depois da surpresa e indignação do público, mostra que o maiô tinha duas cores. Em *Mónica e o desejo* (Sommarén med Monika), de 1952, Bergman incentiva a atriz a romper o eixo que vigora nas situações dialógicas, ou seja, o eixo que rege o plano/contra plano, propondo que ela deliberadamente olhe diretamente para a câmera e não para o personagem com quem dialoga, rompendo desse modo a ilusão de realidade e surpreendendo o espectador (recurso hoje muito usado pelo cine pornô). Robert Bresson se recusa a usar grandes planos, que normalmente dão uma ideia do ambiente ou do espaço, servindo também para contextualizar a ação historicamente: em vez disso, subverte seu uso para mostrar que em seus filmes o histórico não deve ser destacado; em outras ocasiões, prefere introduzir seus personagens praticando uma espécie de metonímia, começando a sequência com o close de uma mão e só aos poucos oferece um plano médio do personagem. Usa também com intensidade os primeiros planos a fim de acompanhá-los de perto, além de usar abusivamente do plano-contra plano a fim de questioná-lo ou criticá-lo por saturação. Ou coloca a câmera no eixo do plano /contra plano, que é exigido por um cinema dialógico, a fim de destacar de modo inesperado um dos personagens no diálogo. Wim Wenders concebe um filme composto apenas por grandes planos: seu propósito é mostrar como esse plano é monstruoso. Godard em *Nossa Música* reflete claramente sobre o papel e importância do plano/contra plano e em *Acosado* usa um tipo de montagem plenamente descontínua, aos saltos, que mostra ao espectador a operação da montagem, a intervenção do autor, já que os cortes ficam evidentes. Esta linguagem nervosa resulta no chamado cinema de autor, que é muito mais frequente na Europa do que nos EUA porque nesse país o diretor não é proprietário do filme, não podendo realizar nele nada do que esteja previamente estipulado, enquanto que na Europa o filme é propriedade do diretor, que pode intervir nele com relativa liberdade. Além disso, o produtor não pode realizar nele qualquer mudança ou alteração sem o consentimento do diretor. Por esse motivo, Bergman jamais quis filmar nos EUA.

## III

Retornemos outra vez ao movimento da argumentação desenvolvida por Benjamin no ensaio referido: até o final ele não abandona o exame do confronto do cinema com o teatro e a pintura: ao contrário, para melhor determinar o alcance, a natureza e importância dele, radicaliza ainda mais a oposição entre essas diferentes formas de expressão. Nessa perspectiva, mostra que no teatro (o autor se refere obviamente ao teatro tradicional não brechetiano) é fundamental a produção de uma forma ampla e consistente de ilusão, enquanto no cinema esta resulta da montagem, não das cenas ou sequências mesmas. Ela é, por isso, derivada, uma espécie de “ilusão de segundo grau”. Esse aspecto também resultaria do fato de ele depender inteiramente do aparelho técnico. Segundo ele, a câmera penetra na estrutura do real, desvendando sua composição íntima. Para levar adiante a demonstração dessa tese, Benjamin deixa de lado o confronto com o teatro e recorre à pintura, estabelecendo um raciocínio analógico, que pretende esclarecedor. Ele afirma ser o operador da câmera semelhante ao cirurgião, já que este intervém no corpo do paciente e por essa razão seria superior ao pintor —que jamais lograria penetrar na estrutura da realidade ou intervir nela. Em contrapartida, o cineasta, com as possibilidades abertas pela aparelhagem técnica, penetraria em seu âmago, tal como o cirurgião ao intervir no paciente. O cineasta superaria a limitação imposta ao pintor, que é sempre forçado a respeitar a distância natural para com o objeto representado. Obviamente, Benjamin concede assim outra vez enorme significação para o cinema em termos de conhecimento, já que ele se aproximaria inclusive da ciência.

O cinema requer uma forma de exibição coletiva, a qual suscita, por sua vez, determinadas maneiras concretas de reação do público, as quais acabam por orientar e por se sobrepôr às formas de reação de cada espectador. Além disso, a produção da reação coletiva acarretaria ainda a possibilidade de esse meio expressivo despertar, em cada membro do público, tanto prazer e distração quanto certo grau crítico de apreciação do filme. O fenômeno também demarcaria de modo fundamental a relação do cinema com as massas, visto que isso não ocorreria com a pintura. Desse modo, Benjamin conclui estar esta historicamente superada na era das massas, tanto por seu modo arcaico de produção, o qual não requer aparato técnico, quanto por não ser destinada ao consumo massivo. Assim, a análise da recep-

ção de tais meios expressivos desemboca na afirmação de que as massas são progressistas em relação ao cinema, mas reacionárias quanto à pintura; “[...] retrógradas diante de um Picasso, elas se tornam progressistas diante de um Chaplin”<sup>16</sup>. Acrescenta ainda que “[...] o mesmo público, que em presença de um filme cômico reage de forma progressista, viria a acolher o surrealismo com espírito reacionário”<sup>17</sup> registrando desse modo o fracasso das vanguardas, que procuraram dar uma solução ao distanciamento da arte em relação às massas.

Após a análise da recepção do cinema e da pintura pelas massas ele retoma a tese da superioridade do cinema, dado o fato de ele expandir consideravelmente nosso campo cognitivo. Suas possibilidades estariam assentadas em sua aparelhagem técnica, já que “[...] a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olho”. Ou seja, a câmera substitui o espaço no qual o homem age conscientemente por outro, do qual ele não possui consciência alguma. Como se pode perceber, este aspecto do cinema acarreta inúmeros efeitos: não é o menor deles desvendar aspectos até então desconhecidos pelo homem. Benjamin conclui que o cinema desvelaria o *inconsciente ótico*.

O cinema aparece assim, para o autor, como uma forma superior de expressão em relação às artes tradicionais. Talvez, com essa tese, Benjamin almeje manter a exigência estética referente ao desenvolvimento das técnicas artísticas com a intenção de opor radicalmente a estética materialista àquela propagada pelo fascismo, que usa o cinema com finalidades auráticas, já que privilegia a monumentalidade, as formas tradicionais consagradas e o culto ao ditador. O fascismo, como já foi dito, aprisiona a nova técnica nas malhas do arcaico, tolhendo as potencialidades dela.

Nessa perspectiva, Benjamin postula a relação do cinema com as formas artísticas que o precederam a partir da configuração de uma capacidade específica de arte: “Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre gerar uma demanda cuja satisfação plena ainda teria de aguardar tempos futuros”<sup>18</sup>. Para desenvolver o argumento, recorre à concepção de arte elaborada pelo poeta surrealista André Breton, exposta em nota de rodapé no ensaio. As formas artísticas, segundo esse concepção, se articulam – não sem atrito, porém – tanto com o passado quanto com o futuro. A articulação ocorre em níveis diversos: em um primeiro momento,

<sup>16</sup> Walter BENJAMIN, in *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*, org. Detlev Schöttker, tradução Marijane Lisboa, Rio de Janeiro: Ed Contraponto, 2012, pág. 25.

<sup>17</sup> Walter BENJAMIN, op. cit., p. 26.

<sup>18</sup> Walter BENJAMIN, op. cit., p. 28

o desenvolvimento técnico trabalharia a favor do nascimento de nova forma de arte. Para Benjamin, esse é exatamente o caso que permitiu o aparecimento do cinema, já que ele teria sido antecipado, em menor grau pela fotografia e de forma decisiva pelos panoramas. Num outro plano, pode-se constatar que a arte do presente – isto é, do presente de Benjamin e do desenvolvimento do cinema – busca efeitos que, entretanto, não logrará obter de forma satisfatória. Seria o caso do dadaísmo, que almejou produzir certos efeitos capazes, contudo, de só serem efetivamente concretizados com o cinema: dentre estes, destaca-se a tentativa de extinguir a fruição contemplativa da arte e também a de chocar o espectador. Esses efeitos, porém, só poderiam ser obtidos com profunda transformação tanto das formas da percepção como da recepção estética.

Com semelhante concepção, Benjamin encontrou o fundamento sólido para desenvolver reflexão mais detalhada sobre as relações entre as artes pictóricas contemporâneas, da qual o dadaísmo seria a expressão mais radical, e o cinema. Para ele, o dadaísmo, com sua rebeldia em relação à condição social das artes, procede por meio da busca de sistemático rebaixamento do material plástico<sup>19</sup>: utiliza, em seus quadros, materiais de origens diversas, muitos deles resultantes do trabalho industrial massivo – como pedaços de cigarros, bilhetes de trem, pedaços de jornais – os quais eram colocados nas obras. Se esse procedimento servia, por um lado, para desconstruir a valorização do artista aurático, por outro, fazia explodir a forma-quadro, impossibilitando-a de se destinar a contemplação, que havia então se consolidado como modo privilegiado de o burguês egocêntrico, isolado, se relacionar com a arte. O quadro *Dadá*, por sua natureza inacabada e provisória, por incorporar material pronto socialmente produzido, não se presta à afirmação de qualquer tipo de aura. O procedimento dadaísta, que se quer como antiartístico, provoca curto circuito nesse tipo de recepção, tida por Benjamin como nova forma de comportamento associal. O choque e o escândalo eram seus instrumentos adequados.

Ao proceder desse modo, o dadaísmo logrou possibilitar o aparecimento de outra forma de recepção dos produtos artísticos, na qual o choque produzia também uma espécie de descontração, de distensão psíquica, muito aparentada a uma forma de distração divertida. O choque e o escândalo também fazem rir. O conjunto desses aspectos envolvidos na recepção implicava o aparecimento de novo tipo de

---

<sup>19</sup> De modo semelhante, esse procedimento também é adotado na elaboração dos poemas Dadaístas. O material linguístico é rebaixado, de modo que seus poemas são “saladas de palavras”, às vezes compostos aleatoriamente com o material verbal retirado “do instrumento no qual a palavra é mais degradada, o jornal”.

comportamento perante a arte — muito mais coletivo, socializado e ativo. Segundo Benjamin, a diversão tornou-se um exercício de comportamento social. Os efeitos do choque, porém, são nele necessariamente limitados, só se realizando plenamente no cinema. Este é forma expressiva sustentada pelo aparecimento brevíssimo da imagem em um fluxo contínuo delas, fato que exige do espectador reação semelhante àquela requerida do transeunte na metrópole, ou a do trabalhador da grande indústria a operar com as máquinas. Benjamin, ao equiparar o espectador a essas figuras sociais, afirma a atualidade do cinema e, sobretudo, seu valor pedagógico, pois ele ensinaria às massas a se comportarem nos ambientes modernos.

“O cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje. A necessidade de se submeter aos efeitos do choque constitui uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam. O cinema equivale a modificações profundas no aparelho perceptivo, aquelas mesmas que vive atualmente, no curso da existência privada, o [...] transeunte na rua [...] e, no curso da história, qualquer cidadão do Estado contemporâneo.”<sup>20</sup>

Antes de concluir, o ensaio foca a condição do espectador cinematográfico: Benjamin salienta que ele de modo algum é passivo. Saturado de estímulos, provenientes do ritmo das imagens no fluxo do filme, ele se vê forçado a reagir, relacionando as imagens projetadas. Isso jamais poderia ocorrer com alguém que contempla um quadro. A contemplação é ato subjetivo e, enquanto tal, flui no tempo psíquico permitindo uma espécie de devaneio por parte de quem contempla, espécie de livre associação de ideias. O cinema, ao contrário, inibe e impede esse processo. Benjamin cita Duhamel: “[...] já não posso meditar no que vejo. As imagens em movimento substituem meus próprios pensamentos”<sup>21</sup>. A rapidez do fluxo de imagens e do movimento no filme impede de fato aquilo que Adorno chamaria de a aventura autônoma da subjetividade. Por isso, ao contrário de Benjamin, ele veria no cinema, assim como em todo meio expressivo fundado na técnica de reprodução, a concretização de um reforço à tendência social predominante, que busca tanto minar a autonomia dos indivíduos quanto hostilizar a reflexão. Para ele e para Horkheimer, a proliferação de imagens, como conhecemos atualmente, não redundaria automaticamente em um avanço de nossa capacidade de conhecimento e de expressão ou um fortalecimento de nossa imaginação. Como sugeriu um crítico, esse fenômeno pode significar um aumento considerável do processo social de *em-*

<sup>20</sup> Walter BENJAMIN, op. cit., nota 29, pág. 39.

<sup>21</sup> Walter BENJAMIN, op. cit., pág. 29-30.

*pobrecimento do pensamento e da experiência, um ofuscamento da realidade e uma inibição da autonomia dos indivíduos. A proliferação delas estaria diretamente determinada pela lógica tanto da indústria cultural quanto da moderna tecnologia de comunicação, ou seja, pela lógica de expansão ampliada do capital, representando não só uma recaída num contexto mítico, cuja linguagem é justamente imagética, mas também uma radicalização do próprio mito, como um crítico salientou.*

Adorno, por isso mesmo, defende um modelo de arte e de recepção relacionado à concentração reflexiva, enquanto Benjamin defende a forma de recepção baseada na distração ou dispersão por ela ser coletiva, ter valor pedagógico e auxiliar o penoso processo de adaptação individual a uma sociedade marcada pela aceleração contínua dos processos produtivos e, conseqüentemente, aos estímulos exteriores que agem sobre nossa percepção.

#### IV

A estrutura do ensaio de Benjamin apresenta natureza dialética. Desta maneira, a tradição cultural burguesa aparece como antitética em relação às formas artísticas ou culturais do passado remoto, enquanto as tendências da arte no capitalismo do século XX, por ele apontadas, parecem ser uma espécie de solução dialética delas. Nessa perspectiva, a arte e a cultura devem se reaproximar do processo de trabalho e da possibilidade da experiência, notadamente a coletiva. Essa visão parece informar tanto o processo de desdiferenciação entre autor e público que, segundo Benjamin, constitui uma das tendências principais da época, quanto o fato de o cinema exigir formas de recepção coletiva. Se, ainda segundo esse raciocínio, a contemplação aparece como a antítese da recepção coletiva, então, na atualidade, a solução dessa contradição seria dada pelo novo tipo de recepção requerida pelo cinema. Este intrincado raciocínio parece sustentar o desenvolvimento de um aspecto surpreendente no final do ensaio, referente à forma de recepção requerida pela arquitetura. Ainda conforme Benjamin, dentre todas as artes, a arquitetura seria a única que perpassa todos os períodos históricos. Isto ocorreria porque ela não corresponde à necessidade de uma única classe social nem tampouco de único período histórico. Ao contrário, ela corresponderia a uma necessidade material concreta dos homens de todas as épocas. Essa concepção parece suficiente para fundar as bases materiais sólidas da estética materialista, na visão de Benjamin.

Sua argumentação objetiva defender o cinema dos críticos amparados por valores estéticos fornecidos pela tradição cultural, que tendem a encará-lo como “arte rebaixada” ou “uma diversão destinada aos párias e aos miseráveis”, exatamente por não exigir concentração intelectual. Benjamin concluiu ser a recepção verificada historicamente na arquitetura a única adequada à época em que predomina a experiência de choque, afirmando que todas as artes hoje tentam alcançar semelhante recepção. Esta, na atualidade, apresenta nova qualidade histórica, por ser coletiva, não-ritualística, e por permitir a junção entre diversão e aprendizado social. Só a arte capaz de requerê-la teria validade.

Na conclusão do ensaio, Benjamin realça a natureza do fenômeno social mais decisivo do século, em sua perspectiva: “a importância cada vez maior das massas”, inseparável da tendência à “proletarização crescente do homem contemporâneo”. Em nota (nº 31) de rodapé, conecta esse fenômeno com a capacidade e as possibilidades da aparelhagem técnica exigida pelo cinema:

“[...] o aparelho capta os movimentos de massa melhor que o olho humano [...].

Os movimentos de massa [...] representam uma forma de comportamento humano que corresponde, de forma totalmente especial, a técnica dos aparelhos”<sup>22</sup>

Tal adequação fundamenta sociologicamente o cinema, conferindo-lhe significação política. Com essa tese, Benjamin pretende atingir seu objetivo: desmascarar a natureza da estética fascista que, diante de tal fenômeno, tende a forjar uma suposta forma de expressão para a massa. Benjamin denomina tal intento de “estetização da política”. Esta tolhe o amadurecimento social da massa, dirigindo-a para aquilo que efetivamente não mantém relação com o seu interesse (embora o conceito de massa seja política e socialmente inespecífico, não esqueçamos que Benjamin relaciona ‘massa’ com ‘proletarização’). Por outro lado, reprime o próprio desenvolvimento da técnica, dirigindo-a para a violência e para a guerra imperialista. Na arte, o fascismo saúda os movimentos estéticos que, como o futurismo, buscam glorificar estas duas formas de violência.

---

<sup>22</sup> Walter BENJAMIN, op. cit., nota 32, pág. 40.