

CINEMA EM G. LUKÁCS E W. BENJAMIN: UMA ANÁLISE COMPARATIVA.

*Regina Maria Rodrigues Behar**

“A proximidade do cinema em relação à vida significa, de fato tendência a uma vida dada do modo mais imediatamente transparente e dominável que seja possível, essa exigência está sempre presente no homem da cotidianidade sobre seu mundo circundante. Mas, enquanto as demais artes atendem a essa exigência pela via de um afastamento mais ou menos drástico do modo aparente da cotidianidade com a ajuda de uma segunda ‘inmediatez’ baseada nas amplas mediações, o cinema tem que satisfazê-la com a mimesis de uma realidade próxima à vida, uma realidade autêntica.” G. Lukács¹⁷⁹

“O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego; e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.” W. Benjamin¹⁸⁰

Nossa proposta no presente artigo é uma abordagem das idéias de Walter Benjamin e Georg Lukács a propósito do cinema. Tomamos

* Professora do Departamento de História da UFPB/Campus I. Mestre em História pela UNB. Doutoranda pela ECA/USP.

¹⁷⁹ LUKÁCS, G. *Estética*. Vol. 4. Barcelona: Grijalbo, 1965, pp. 183/184.

¹⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In *Obras Escollidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 192.

como referência inicial às questões colocadas por Benjamin, tendo em vista sua anterioridade em relação às de G. Lukács sobre o tema, tanto é assim que algumas são referência para este último que com elas polemiza.

Ainda que uma bibliografia de apoio esteja sendo usada, concentramo-nos em três textos de W. Benjamin, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, *O Autor Como Produtor e Pequena História da Fotografia* e, de G. Lukács, o extenso capítulo sobre o filme, publicado em sua *Estética*; capítulo no qual as idéias fundamentais do autor sobre o tema são expostas. Os textos de W. Benjamin foram consultados em tradução da Brasiliense na coletânea *Magia e Técnica, Arte e Política - Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas - Volume I*, e o de G. Lukács, na versão em espanhol da Grijalbo da *Estética*, Volume 4.¹⁸¹

Consideramos tais indicações necessárias, uma vez que, em se tratando de autores cujas idéias expressam-se numa língua extremamente rica e cheia de sutilezas, o problema das traduções pode levar a equívocos de compreensão cujo risco corremos. No que se refere a W. Benjamin há que referir ao alerta de um estudioso de sua obra, Flávio R. Kothe:

*... há uma tendência de se retomar a irresponsabilidade tão costumeira de se fazer traduções a partir de traduções francesas sem qualquer confronto com o original, que é, então muitas vezes até falsificado*¹⁸²

Não é o caso dos textos usados, pois a tradução da Brasiliense, de Sérgio Paulo Rouanet, é feita a partir do original em alemão. De qualquer forma, a questão da tradução vale para ambos os autores. E, no caso de G. Lukács, cujo texto foi lido do espanhol, pesa o agravante de nossa própria tradução, o que não nos isenta dos erros que possamos ter cometido.

CINEMA: COTIDIANO, ARTE E MODERNIDADE

¹⁸¹ LUKÁCS, G. *Op. cit.*; BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*; BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In *Obras Escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987; BENJAMIN, Walter. *O Autor Como Produtor*. In *Obras Escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹⁸² KOTHE, Flávio R. *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 9.

Antes de mais nada gostaríamos de apontar para as duas perspectivas nas quais se desenvolve o pensamento dos autores a propósito do tema. Uma é a dimensão do cinema enquanto veículo, meio que permite a reprodutibilidade técnica, tornando possível numa escala sem precedentes, a massificação e universalização da arte. A outra é a discussão do filme enquanto “produto” artístico, envolvendo toda uma abordagem a propósito da linguagem fílmica. Em nossa compreensão, ainda que os dois aspectos estejam presentes em ambos os autores, consideramos que W. Benjamin preocupa-se fundamentalmente com o primeiro, enquanto a ênfase de G. Lukács é sobre o segundo aspecto, no qual, certamente, suas reflexões são mais amplas, no sentido da abordagem e do aprofundamento teórico.

Um outro ponto de reflexão importante desta discussão é o da inserção do tema no conjunto da obra desses autores. Desse modo, as idéias de Lukács sobre o cinema e o filme harmonizam-se com o conjunto de elementos teóricos e categorias com as quais trabalha. Por exemplo, há em seu texto sobre o filme, referência permanente à cotidianidade, ao realismo, à impressão de realidade do filme, à questão do reflexo e mesmo à tipicidade, categoria importante em sua teoria do romance. No caso de W. Benjamin, a discussão sobre o cinema está em perfeita harmonia com sua preocupação acerca da modernidade, da fragmentação, da compreensão da relação do homem com um universo marcado por transformações profundas que fundam, a partir de novas experiências, novas formas de percepção do mundo.

Não foi por acaso que escolhemos as citações acima como epígrafe inicial deste texto. Elas foram escolhidas por serem consideradas representativas das colocações acima.

Os textos de W. Benjamin, utilizados nesse trabalho, foram escritos entre 1931 e 1936. A questão da reprodutibilidade técnica já se encontra no primeiro deles, *A Pequena História da Fotografia*, e uma das questões levantadas pelo autor é a do fascínio do homem contemporâneo pela posse dos objetos (e de sua imagem) que a reprodução torna possível:

“Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é

oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas e a imagem".¹⁸³

O autor aponta, aqui, para a dimensão da perda da aura, tese que aprofunda no texto *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, quando vê a fotografia como agente da perda da aura fazendo recuar o "valor de culto" frente ao "valor de exposição".¹⁸⁴

A aura surge, dessa forma, como conceito associado ao caráter único da obra de arte, conceito que aparece revestido dos elementos religiosos que cercam a obra de W. Benjamin (o que se evidencia também na categoria "valor de culto" ao qual o autor associa a obra de arte), aura essa associada à unicidade e à autenticidade, carregando em si a "autoridade da coisa, seu peso tradicional".¹⁸⁵

A perda da aura, instituída irreversivelmente pelo surgimento da fotografia, é vista, pelo autor, como fato positivo no sentido do rompimento da tradição e no da democratização do acesso, pelas massas, à cultura e às artes :

"E na medida em que essa técnica permite a reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade".¹⁸⁶

Para W. Benjamin o cinema seria o agente mais poderoso dessa renovação, fundamentalmente associado ao movimento das massas, pois, instituindo no lugar da aura e da unidade a reprodução e nessa, simultaneamente, "a transitoriedade e a repetibilidade", inaugura possibilidades novas para a orientação das massas frente à realidade.¹⁸⁷ Com a reprodutibilidade técnica a obra de arte destaca-se do ritual e do culto. Vive-se, então, um momento em que a própria

¹⁸³ BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In: *Obras Escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 101.

¹⁸⁴ Idem. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Op. Cit., p.174.

¹⁸⁵ Idem, p. 174.

¹⁸⁶ Idem, p.168.

¹⁸⁷ Idem, p. 169.

obra de arte é criada em função da reprodutibilidade e o valor de autenticidade passa a não mais fazer sentido.

Com certeza, o cinema corresponde à tese de W. Benjamin a propósito de seu papel como destruidor da aura uma vez que a condição da existência do cinema, enquanto obra de arte, é a reprodutibilidade e a grande audiência.

A discussão a propósito desta questão encontra em G. Lukács uma oposição quanto à necessária destuição da aura pela reprodutibilidade técnica. Para ele, W. Benjamin, em virtude de “*sua atitude anticapitalista romântica*” acaba obscurecendo os problemas. A idéia do desaparecimento da aura em consequência da reprodutibilidade técnica é, para ele, Lukács, um equívoco; ainda que compreenda que ocorre no bojo de

“...uma polêmica justificada em muitos pontos com as tendências anti-artísticas do capitalismo, W. Benjamin realiza uma deformação do problema pois as gravações de Rembrandt ou as litogravuras de Daumier possuem a aura de seu caráter único e o irradiam com completa independência do número de exemplares que existam”.¹⁸⁸

De acordo com Lukács, tal atitude romântica deformadora teria levado Benjamin a equívocos de compreensão a propósito do cinema.

Para Lukács, o cinema como arte que só se tornou possível com o desenvolvimento do capitalismo, tem uma especificidade que o torna diferente de qualquer outra manifestação artística, o fato de que superou a forma “tecnológica primária” cuja origem é a fotografia, que em si própria não consistia senão no “reflexo visível da realidade”, e transformou, “...mediante a situação continuamente vivenciável, a refiguração fotográfica em uma antropomorfização e a cerca das formas aparentes da cotidianidade”. Desta forma é que o cinema, através da dupla *mimesis*, encontra sua linguagem artística com David Griffith, o iniciador da representação artística no cinema.¹⁸⁹

¹⁸⁸ LUKÁCS, G. p. 174.

¹⁸⁹ Idem, p.177.

Lukács vê a grande importância do cinema enquanto arte justamente no fato de aproximar-se dos fatos da vida cotidiana, tornando a realidade um referencial inerente ao fazer artístico cinematográfico e fazendo dessa realidade a fonte de autenticidade da arte cinematográfica. Enxerga, pois, na fotografia e no cinema, uma relação fundamental com a realidade, diferente da que marca as outras artes visuais pois, nestas últimas “...a autenticidade não se consegue senão como resultado final do processo mimético-artístico de transformação na refiguração da realidade” e depende de princípios estéticos e de seu domínio pelo artista numa aproximação que permite ou não obter “autenticidade”, enquanto “a pior fotografia” possui uma autenticidade que não pode ser ignorada.¹⁹⁰

Finalmente, a relação entre o filme e a vida cotidiana associa-se, inevitavelmente, ao caráter móvel dessa arte visual, uma proximidade que tem a ver com a relação entre a visualidade e a mobilidade das coisas e o decurso real do tempo. Ou seja, o fato visual ocupa um lapso de tempo real para ocorrer, tal qual acontece, objetivamente, no cotidiano dos homens (desprezando-se aqui, obviamente, os recursos de corte e montagem).¹⁹¹ Lukács associa ao cinema uma possibilidade de envolvimento do homem em relação à arte superior às outras formas de manifestação artísticas e afirma que

“...a transformação do homem inteiro da cotidianidade no homem inteiramente tomado, orientado ao mundo próprio do meio homogêneo, é aqui muito menos violenta e repentina que nas demais artes. Sem dúvida segue existindo um choque, pois a falta dele o cinema não poderia ser arte e temos mostrado com exemplos que a ‘linguagem’ do cinema tem que apreender-se como a de qualquer outra arte”.¹⁹²

G. Lukács, assim como W. Benjamin, vê no cinema grandes possibilidades e potencialidades pois, ao mesmo tempo em que se aproxima mais facilmente do homem através da “refiguração” da realidade, pode tornar possível a transição do homem “inteiro da cotidianidade” no homem “inteiramente tomado pela receptividade

¹⁹⁰ Idem, p. 181.

¹⁹¹ Idem, p. 181.

¹⁹² Idem, p.184.

filmica”.¹⁹³ E, para o autor, ainda que o filme esteja tão próximo do cotidiano que correria o risco de transformar-se numa forma de naturalismo estéril, isso não chega a acontecer pois,

“...o meio homogêneo do filme não só é lábil, como consegue ser elástico, e a transição do homem inteiro ao homem inteiramente tomado contém, apesar de tudo, em si um salto por cima da vida cotidiana simples e média”.¹⁹⁴

O filme carrega, para G.Lukács, a possibilidade de chegar a ser uma arte popular de importância, podendo *“...converter-se em expressão avassaladora e compreensível para amplas massas, de sentimentos populares, profundos e gerais”*.¹⁹⁵ Seus exemplos são os filmes de Eisenstein, Pudovkin, Chaplin. Ao mesmo tempo, reconhece que os filmes que exploram esse potencial em favor da expressão de valores e idéias fundamentais para a ampliação da consciência das massas são exceção e não regra e, reconhece ainda, a dificuldade na criação artística do filme que tenha como objetivo a fuga da trivialidade e que pode, muitas vezes por problemas na elaboração formal ou de conteúdo, distanciar-se das massas.¹⁹⁶

De qualquer modo, ainda que valorize o cinema reconhecendo suas potencialidades, o autor não lhe confere o mesmo estatuto da literatura observando que em sua *“...multiplicidade ilimitada, essa sensibilidade tão próxima da vida, essa universalidade extensiva do cinema constituem ao mesmo tempo o limite de suas possibilidades expressivas”*.¹⁹⁷

Nessa perspectiva, o cinema passa a ser, em nossa compreensão, uma arte menor para o autor, senão vejamos:

“Como arte da visualidade móvel acompanhada por um complexo também móvel, de natureza auditiva, o cinema não é capaz de expressar a vida espiritual mais alta do homem, a que a literatura expressa diretamente mediante a palavra poeticamente fundida e as artes plásticas e a música – cada uma a sua

¹⁹³ Idem, p. 189.

¹⁹⁴ Idem, p. 189.

¹⁹⁵ Idem, p. 189.

¹⁹⁶ Idem, p.190.

¹⁹⁷ Idem, p. 191.

maneira- indiretamente, como objetividade indeterminada".¹⁹⁸

Para Lukács, falta ao filme um sentido poético fundado na indeterminação que os outros gêneros artísticos carregam, tanto a literatura como as artes plásticas e a música, que tornam possível a suspensão do cotidiano (num sentido que o filme não alcança) e da objetividade imediata da qual a imagem filmica não se pode separar. Os outros gêneros artísticos dependem de mediações de uma subjetividade cuja essência é a abstração. O cinema, com sua dupla mimese, aparece como objetivação. Daí que, na maioria das vezes, grandes obras literárias em suas adaptações cinematográficas vêem seus diálogos perderem profundidade e sentido quando associados à imagem filmica, perdendo força poética e eficácia estética.¹⁹⁹

Em nossa compreensão, as idéias de W. Benjamin sobre o cinema e suas potencialidades libertadoras, mais ainda que o caso da discussão da aura, são marcadas por uma perspectiva um tanto quanto idealista, que se apresenta também no texto **O Autor Como Produtor**; nele W. Benjamin coloca sua questão fundamental em relação aos intelectuais e ao seu papel como agentes da transformação do aparelho burguês de produção intelectual. Para ele é necessário tendência do escritor e, além disso, um "*comportamento prescritivo*". Vejamos:

"Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. Já possuímos um modelo desse gênero, o qual só posso falar aqui rapidamente. É o teatro épico de Brecht".²⁰⁰

¹⁹⁸ Idem, p. 191.

¹⁹⁹ Idem, pp. 192/193.

²⁰⁰ BENJAMIN, Walter. *O Autor Como Produtor*. In BENJAMIN, Walter. *Obras Escollidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 132.

W. Benjamin associa as técnicas de interrupção e da continuidade presentes na ópera e nas tragédias, e rompidas por Brecht, com as técnicas do cinema, que permitem a interrupção do tempo e da continuidade da ação através dos cortes e da montagem. Isto levaria ao questionamento da ilusão de realidade do teatro tradicional e permitiria a retomada da consciência da realidade pelas massas.²⁰¹

Essa discussão se coloca aqui porque nos parece que W. Benjamin está muito mais preocupado com a questão da transformação dos veículos do que com a discussão das obras em si mesmas. Daí a importância de que se reveste, o avanço das técnicas de reprodução, pois elas carregam, na concepção do autor, a potencialidade do acesso à palavra (à imagem, no caso da fotografia e do cinema) pelas massas. O jornal é fundamental nesse sentido, impondo transformações no universo da produção literária que tornaria possível a fusão entre o público e autor. Reconhecendo que a dominação burguesa inviabiliza o alcance amplo dessa meta, usa como exemplo de superação o da imprensa soviética que representaria uma situação em que "...o próprio mundo do trabalho toma a palavra".²⁰²

Em relação ao cinema, acaba por antecipar uma situação que hoje, com a existência das câmeras de vídeo, tornou-se absolutamente comum: "*Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado. Esse fenômeno pode ser ilustrado pela situação histórica dos escritores em nossos dias*".²⁰³ Fato que, em si mesmo, não abalou a ordem burguesa, pelo contrário, abriu um lucrativo campo à indústria capitalista. É, portanto, pertinente em muitos momentos a crítica de G. Lukács ao "*romantismo anticapitalista*" de Benjamin. Seu otimismo, em certas passagens, quase sugere que o avanço técnico em si mesmo é revolucionário, deixando de observar as condições objetivas de transformação social.

Remete a partir daí para revolução causada pela imprensa no mundo literário e a transformação cada vez maior de leitores em escritores, temática já indicada no parágrafo supra. Novamente associa a superação do controle sobre a imagem à transformação revolucionária:

²⁰¹ Idem, pp. 131/133.

²⁰² Idem, pp. 124/1125.

²⁰³ Idem, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Op. Cit., p. 184.

"Pois essa evolução já se completou em grande parte na prática do cinema, sobretudo do cinema russo. Muitos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se auto-representam, principalmente no processo de trabalho".²⁰⁴

Num sentido geral, Benjamin afirma, nessa passagem, seu vínculo com o Marx dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* para quem, a auto-realização do homem dependia das possibilidades de vir a poder desenvolver todas as suas potencialidades, embotadas pela dominação burguesa que o reduzia a mero vendedor de força de trabalho.²⁰⁵

O CINEMA E A NOVA RELAÇÃO DO ATOR COM A REPRESENTAÇÃO

"Para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho". W. Benjamin²⁰⁶

A avaliação que W. Benjamin faz a propósito da atuação do ator cinematográfico, leva em consideração a relação deste com novas condições da representação, que ao mesmo tempo exclui o contato direto com o público, rompe com a continuidade da representação teatral e com a necessidade de "incorporação" do personagem pelo ator. Para W. Benjamin, ao representar diante da câmera, o ator apresenta-se para um "...grêmio de especialistas – produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc. – que a todo momento tem o direito de intervir".²⁰⁷ Para ele, então, o que ocorre é uma série de testes frente a uma máquina. As cenas podem ser gravadas em múltiplas variantes; rompe-se com a continuidade da história e só na montagem, da qual o ator não participa, emerge o produto de sua representação. Mas este representar frente a uma câmera é interpretado também, como uma afirmação da humanidade

²⁰⁴ Idem, p.184.

²⁰⁵ MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. In Eric Fromm. *O Conceito Marxista do Homem*. Rio de Janeiro: Zahar.

²⁰⁶ Idem, p.179.

²⁰⁷ Idem, p.178.

frente à máquina. Máquina que, sob outras formas, impõe ao homem a alienação no processo de trabalho.

Mas, se o ator não representa diante de um público, ele só existe em função das massas e de sua exposição necessária frente a ela. Ele deve, pois, atender aos anseios dessas massas, cuja manipulação pelo capital é parte de um negócio lucrativo e atende a objetivos contra-revolucionários.

O autor não deixa de levar em consideração, em certos momentos, os elementos que anulam o potencial revolucionário do cinema, potencial este que se revela, para Benjamin, nas possibilidades de acesso do grande público, na incorporação de um sem número de profissionais, tornando o cinema a mais coletiva das artes; nas possibilidades da técnica que por não exigir do ator cinematográfico que represente tanto o personagem como a si próprio, *"...parece abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de fazer cinema"*.²⁰⁸

Percebendo a importância política do uso da imagem e da revolução provocada pelas técnicas de reprodução, antecipa certas afirmações que só contemporaneamente se confirmam plenamente, reafirmando a atualidade de suas considerações:

"As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O Parlamento é seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro".²⁰⁹

Regis Debray em seu livro **O Estado Sedutor**, trabalha justamente sobre essa dimensão da mídia na atualidade que transforma o espaço do vídeo na via privilegiada do fazer político contemporâneo.²¹⁰

O cinema também torna possível uma aproximação com a realidade que, na analogia proposta por W. Benjamin, colocaria o

²⁰⁸ Idem, p. 182.

²⁰⁹ Idem, p. 183.

²¹⁰ DEBRAY, Régis. **O Estado Sedutor**. As Revoluções Midiológicas do Poder. Petrópolis: Vozes, 1994.

cinematografista na posição do cirurgião, em contraposição ao pintor na posição de mágico. Enquanto estes últimos preservam a distancia para apreender seu objeto, os primeiros penetram com seus instrumentos no próprio objeto:

"Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos 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".²¹¹

Em relação ao potencial de penetração da realidade pela arte cinematográfica, esta afirmação de W. Benjamin encontra em G. Lukács sua correspondência na ênfase dada, por este, à proximidade do cinema em relação à realidade cotidiana e à discussão do realismo como algo inseparável da reprodução técnica da imagem.

Entretanto, no que se refere ao ator de cinema, Lukács polemiza fortemente com W. Benjamin, discordando tanto da tese a propósito de sua atuação como "teste", quanto ao que parece ser uma desvalorização da interpretação do ator cinematográfico em relação ao ator de teatro que, Benjamin, acabaria por fazer, de acordo com o autor.

Para Lukács, a verdade é que ocorre uma adaptação do trabalho do ator a um novo tipo de totalidade. Nela, tanto o papel deste, como do diretor, não incorporam nada de essencialmente novo em relação ao teatro. E, assim como o diretor é importante no cinema, também o é no teatro, onde, do mesmo modo, tem um papel de intervenção intelectual. Afirma Lukács:

"Precisamente porque o cinema não é nenhuma reprodução fotográfica do teatro, mas uma peculiar conformação da realidade, a dupla mimese que aqui se produz (o reflexo da realidade refletida pelo ator) não é uma série de 'testes ópticos' e sim uma nova formação,

²¹¹ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Op. Cit., p.187.

*uma nova fixação mimética dos momentos adequados para fazer oticamente sensível o conteúdo fílmico concreto”.*²¹²

O cinema, inclusive, possibilitaria ao ator, vir a ser um criador de tipos. E, quando estes atores ou atrizes são capazes de intervir socialmente por meio das possibilidades colocadas pela tipicidade, atingem o grande público criando modelos ideais:

*“...assim aparecem ideais populares de beleza em Greta Garbo, da tragédia da condição feminina em Asta Nielsen, do valor e da agilidade moral em Gerard Philippe, do humor que tudo abarca em Buster Keaton; o papel que têm em cada filme não é mais que uma ocasião, a miúdo só um pretexto, para fazer intuitivo uma tal tipicidade próxima do povo. De acordo com o que temos dito até agora parecerá óbvio que vejamos em Chaplin a culminação suprema desta tendência”.*²¹³

Parece-nos que, enquanto W. Benjamin preocupa-se fundamentalmente com as mudanças que as novas experiências da modernidade, e nela o cinema, inauguram, seus efeitos sobre as outras artes e sobre a percepção dos homens, buscando, sem dúvida a positividade e o potencial libertador dessas técnicas, buscando saídas para a crise da modernidade já presente aí, Lukács se detém dentro de sua opção pelo realismo, à análise objetiva do cinema como possibilidade artística. Como não comete as ousadias de W. Benjamin, em suas projeções até certo ponto proféticas, não corre riscos, por outro lado, não acompanha a genial originalidade de W. Benjamin, certamente permeada dos problemas decorrentes da complexidade seu pensamento e de suas opções teóricas.

O PÚBLICO E A EXPERIÊNCIA DO CINEMA

“É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato

²¹² LUKÁCS, G. Op. Cit., p.178.

²¹³ Idem, p. 197.

de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços nada sabemos, em comparação sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo”²¹⁴.

A preocupação com a relação da imagem com o inconsciente já estava presente no ensaio sobre a fotografia quando W. Benjamin faz referência à diferença entre a imagem que chega ao olhar diretamente e aquela mediada pela câmara:

“A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”²¹⁵.

O autor passa a referir-se tanto à fotografia como ao cinema como ativadores de um “inconsciente ótico”, semelhante ao “inconsciente pulsional” da psicanálise.

A influência teórica das idéias de Freud sobre os intelectuais de esquerda nesse momento, em especial pelos que se opunham claramente ao dogmatismo stalinista, não foi incomum. Em relação à Escola de Frankfurt à qual W. Benjamin vinculava-se, tal influência foi, pode-se dizer, generalizada. Sérgio Paulo Rouanet na obra **Teoria Crítica e Psicanálise**, verifica a relação Marx/Freud no âmbito da Escola, abordando a produção de seu núcleo central de teóricos: Adorno, Horkheimer, Marcuse e Habermas.²¹⁶

W. Benjamin chega a apontar o grotesco e o violento e seu sucesso cinematográfico como elementos confirmadores das tensões do mundo moderno e suas conseqüências sobre os homens. Daí o efeito catártico do cinema.

Para o autor, o cinema ainda realiza o que o dadaísmo tentou ao transformar a pintura em “escândalo” atingindo o espectador pelo

²¹⁴ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Op. Cit., p.189.

²¹⁵ Idem. *Pequena História da Fotografia*. Op. Cit., p.94

²¹⁶ ROUANET, Sérgio Paulo. *Teoria Crítica e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1986.

choque, pela agressividade das imagens e, nesse caso, o cinema é mais eficiente que a pintura dadaísta:

"O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção unívoca, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso favorecer a demanda pelo cinema cujo valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. O dadaísmo mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; em suas obras mais progressistas, especialmente nos filmes de Chaplin, ele unificou os dois efeitos de choque num nível mais alto".²¹⁷

Essa transformação da percepção ótica em percepção tátil é importante para o autor, porque quebra o mecanismo da contemplação inerente à percepção ótica, estabelecendo uma relação com o hábito e, no caso do cinema, com o hábito da "distração" que, Benjamin, ao contrário de Adorno, valoriza em suas possibilidades de facilitar a execução de novas tarefas por meio desse mecanismo:

"Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas

²¹⁷ Idem. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Op. Cit., p. 192.

perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado”.²¹⁸

Esta proposição de W. Benjamin se contrapõe, essencialmente, ao pensamento dos frankfurtianos explicitado no texto “A Indústria Cultural” em que Adorno recusa a arte que não leva à reflexão e afirma o caráter alienador da “distração”. A arte de massas e, no âmbito desta, o cinema são alvo dessa crítica, que associa a diversão, da forma como a impõe a indústria cultural, como símbolo da aceitação e da capitulação frente a dominação, uma forma de alienação extremamente funcional para o sistema. Indo na contramão do pensamento, a diversão (e o riso) é anti-revolucionária:

“Divertir-se significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga da realidade, mas não como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação”.²¹⁹

Em relação a essa questão, consideramos que Adorno analisa objetivamente as condições, em que o cinema, arte industrial, submetida em sua própria elaboração às regras do mercado capitalista, pode existir enquanto tal. E, no que se refere à distração e ao esquecimento como fixadores da impotência, ainda que seja uma idéia pessimista, temos que concordar com o mesmo, Adorno, por seu pessimismo, deixa de incorrer no idealismo de W. Benjamin quanto a possibilidades que só seriam possíveis num mundo completamente liberto da dominação do capital, o que, por seu turno, não depende do avanço do técnico em si mesmo.

G. Lukács tem uma outra abordagem da relação entre o cinema e seus efeitos sobre a consciência do espectador. Esta abordagem passa pela discussão da importância e da utilização do filme como veículo de ideologia. A força da repetição, o alcance do cinema como veículo de comunicação de massas e sua força de impacto sobre os órgãos sensoriais. A impressão de realidade

²¹⁸ Idem, p. 194

²¹⁹ ADORNO/HORKHEIMEER. *Dialética do Esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1986, p. 134.

constitutiva da imagem cinematográfica, potencializa as possibilidades de convencimento sobre o grande público:

*"A autenticidade da reprodução, tantas vezes por nós comentada, dá à ideologia representada no filme uma matriz particular: os pedaços de realidade agrupados tonalmente e organizados entre elas parecem produzir a ideologia a partir das coisas mesmas, da realidade mesma, e lhe dão assim uma força de convicção imediata que opera, inconscientemente muitas vezes, por vias emocionais".*²²⁰

Vê-se que a discussão de G. Lukács não envereda pela teoria psicanalista como em Benjamin e Adorno. Sua preocupação é sobre os efeitos ideológicos do cinema sobre a consciência, inclusive indicando o subterfúgio do apelo emocional como elemento de convencimento ideológico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo foram levantadas algumas questões a propósito do cinema e do filme que nos pareceram importantes nas obras citadas dos referidos autores. Para finalizá-lo, gostaríamos de fazer referência a alguns comentadores que das obras de Benjamin e de Lukács que abordam esta temática buscando interpretá-la no âmbito do pensamento mais amplo dos autores aqui comparados.

Tanto W. Benjamin como G. Lukács permaneceram fieis à busca de uma síntese no sentido da dialética marxista, à qual renunciariam Adorno/Horkheimer. Manter o otimismo passava, no que se refere a Benjamin, pelo caráter messiânico de esperança na "salvação" que constituiu um traço de suas idéias. Essa idéia de salvação possível encontra-se presente, de acordo com Klaus Gabeer, numa perspectiva que exige dos homens, e dos homens de esquerda mais ainda, uma ação efetiva frente à problemática e hostil realidade de seu tempo:

²²⁰ LUKÁCS, G. Op. Cit., p. 201.

*"Nada no mundo, nem as catástrofes do passado nem o horizonte obscurecido do presente, desculpam a acídia, o abatimento do coração enquanto resignação, enquanto desespero diante da intervenção sempre possível. Há brechas e nichos nos aparelhos, mínimos, porém desocupados, que é necessário conhecer e aproveitar no sentido da via de mão única".*²²¹

A análise de Norbert Bolz por seu turno, aponta para as reflexões estéticas associadas à modernidade, à tecnologia, tendo o cinema como síntese dos questionamentos estéticos de W. Benjamin, que por sua vez não se separavam dos seus questionamentos políticos, propondo mesmo *"a politização da arte"* como forma de enfrentamento da *"estetização da política"* pelo facismo.²²² Sendo uma de suas preocupações centrais a compreensão de como a modernidade passa a estruturar *"através da tecnologia, as funções da percepção"* e de como tal percepção passa pelos *"aparelhos e construções"*. Em síntese, o autor propõe a seguinte tese:

*"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. Todos nós nos excitamos nesta forma de perceber o tempo toda vez que vamos ao cinema".*²²³

Em relação a G. Lukács, Tom Levin lamenta a pouca atenção que se dá ao tema aqui discutido, neste autor e lembra que *"...o interesse de Lukács pelo cinema esteve continuamente presente em sua vida inteira"*.²²⁴ Para comprová-lo cita uma série de artigos, escritos a partir de 1913; ao mesmo tempo afirma que seu interesse era

²²¹ GABER, Klaus. *Porque os Herdeiros de Walter Benjamin Ficaram Ricos com o Espólio?* In *Revista USP* no. 15. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, set/out/nov/1992, p.18.

²²² BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reproduzibilidade Técnica*. *Op. Cit.*, p. 196.

²²³ BOLZ, Norbert. *Onde Encontrar a Diferença Entre uma Obra de Arte e uma Mercadoria?* In *Revista USP* no. 15. *Op. Cit.* p. 95.

²²⁴ LEVIN, Tom. *From Dialectic to Normative Specificity: Reading Lukács on Film*. In *New German Critique* no. 40, 1987, p. 35/36.

*"Nada no mundo, nem as catástrofes do passado nem o horizonte obscurecido do presente, desculpam a acídia, o abatimento do coração enquanto resignação, enquanto desespero diante da intervenção sempre possível. Há brechas e nichos nos aparelhos, mínimos, porém desocupados, que é necessário conhecer e aproveitar no sentido da via de mão única".*²²¹

A análise de Norbert Bolz por seu turno, aponta para as reflexões estéticas associadas à modernidade, à tecnologia, tendo o cinema como síntese dos questionamentos estéticos de W. Benjamin, que por sua vez não se separavam dos seus questionamentos políticos, propondo mesmo *"a politização da arte"* como forma de enfrentamento da *"estetização da política"* pelo facismo.²²² Sendo uma de suas preocupações centrais a compreensão de como a modernidade passa a estruturar *"através da tecnologia, as funções da percepção"* e de como tal percepção passa pelos *"aparelhos e construções"*. Em síntese, o autor propõe a seguinte tese:

*"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. Todos nós nos excitamos nesta forma de perceber o tempo toda vez que vamos ao cinema".*²²³

Em relação a G. Lukács, Tom Levin lamenta a pouca atenção que se dá ao tema aqui discutido, neste autor e lembra que *"...o interesse de Lukács pelo cinema esteve continuamente presente em sua vida inteira"*.²²⁴ Para comprová-lo cita uma série de artigos, escritos a partir de 1913; ao mesmo tempo afirma que seu interesse era

²²¹ GABER, Klaus. *Porque os Herdeiros de Walter Benjamin Ficaram Ricos com o Espólio?* In *Revista USP* no. 15. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, set/out/nov/1992, p.18.

²²² BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. *Op. Cit.*, p. 196.

²²³ BOLZ, Norbert. *Onde Encontrar a Diferença Entre uma Obra de Arte e uma Mercadoria?* In *Revista USP* no. 15. *Op. Cit.* p. 95.

²²⁴ LEVIN, Tom. *From Dialectic to Normative Specificity: Reading Lukács on Film*. In *New German Critique* no. 40, 1987, p. 35/36.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico Filosóficos*. In Eric FROMM. **O Conceito Marxista do Homem**. Rio de Janeiro: Zahar.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Teoria Crítica e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.