

<https://doi.org/10.26512/pl.v10i20.38748>

Artigo recebido em: 30/06/2021

Artigo aprovado em: 25/08/2021

Artigo publicado em: 06/01/2022

WALTER BENJAMIN E O CINEMA

os desafios de uma arte revolucionária na época de sua reprodutibilidade técnica

WALTER BENJAMIN AND CINEMA

the challenges of a revolutionary art in the age of its technical reproduction

Guilherme Balduino Gonzaga¹

(guilhermebg95@hotmail.com)

116

Resumo: Buscamos, no artigo que se segue, apresentar o cinema desenvolvido na URSS, desde o período pré-revolucionário até os anos de 1940, como o modelo da teoria sobre a arte cinematográfica de Walter Benjamin. Em especial, nos guiaremos pelo ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, e apresentaremos algumas de suas influências, como Kracauer e Brecht. Em primeiro lugar, faremos um esboço geral das teses que consideramos mais importantes em *A obra de arte...* para o assunto aqui proposto. Em segundo lugar, nos debruçaremos sobre o uso da arte pelo fascismo e pelo capital, com a finalidade de elucidar os perigos em que uma arte de massas pode incorrer e as dificuldades que uma arte revolucionária deve enfrentar. Na terceira seção do desenvolvimento, passaremos por momentos específicos da obra de Benjamin, tentando elucidar os conceitos-chave, tomando como exemplo a arte cinematográfica soviética. Nesse momento, abordaremos o papel desempenhado pelo ator na arte cinematográfica, contrapondo-o ao do teatro; falaremos do papel do conceito de distanciamento para um engajamento ativo do espectador; por fim, passaremos pela ideia de um inconsciente ótico. À guisa de conclusão, apresentaremos uma consideração acerca das possibilidades emancipatórias de uma arte politicamente engajada.

Palavras-chave: Arte. Cinema. Técnica. Distanciamento. Inconsciente Ótico. Aura.

Abstract: We seek, in the following article, to present the cinema developed in the USSR, from the pre-revolutionary period until the 1940s, as the model for Walter Benjamin's theory of film. In particular, we will be guided by the essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, and present some of its influences, such as Kracauer and Brecht. First, we will make a general outline of the theses that we consider the most important in *The work of art...* for the subject proposed here. Secondly, we will look at the use of art by fascism and the capital to elucidate the dangers that a mass art can incur and the difficulties that a revolutionary art must face. In the third section of the development, we will go through specific moments in Benjamin's work, trying to elucidate the key concepts, taking Soviet film as an example. In this moment, we will address the role played by the actor in cinematic art, contrasting it to the theater; talk about the role of the concept of distancing for an active engagement of the spectator; and go through the idea of an optical unconscious. To conclude, we will present a consideration about the emancipatory possibilities of a politically engaged art.

¹ Graduando em Filosofia pela Universidade de Brasília (UnB).

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4236536550073146>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4070-4892>.



Keywords: Art. Cinema. Technique. Distanciation. Optical Unconscious. Aura.

1 INTRODUÇÃO: A RECEPÇÃO DO CINEMA SOVIÉTICO EM ULTRAMAR

Em 1961, durante o *Festival História do Cinema Russo e Soviético*, o ensaísta Paulo Emílio Sales Gomes – membro do famoso Grupo Clima, ao lado de Antonio Candido e Gilda de Mello e Sousa – teria se impressionado com a recepção do público aos filmes soviéticos, exibidos no Brasil pela primeira vez naquele evento.

No Brasil, a difusão da cultura cinematográfica soviética esteve congelada nos anos de Getúlio Vargas em decorrência da política de alinhamento a partir da polarização entre Estados Unidos e URSS. Paulo Emílio, membro da Juventude Comunista, foi preso após a Intentona de 35; em 1937, segundo dizem, teria cavado um túnel, junto a outros 16 prisioneiros, e fugido da Prisão do Paraíso rumo a Paris. Foi apenas na França que conseguiu acesso pela primeira vez à cultura cinematográfica soviética.

117 Ao voltar para seu país natal, ficou encarregado da Cinemateca Brasileira e da curadoria do *Festival Internacional de São Paulo* – ambos eram parte da estratégia de difusão cultural no país, inspirados nas inúmeras cinematecas e cineclubes de Paris, moda na cidade naquela época. Apesar de a exibição conter 23 filmes de um vigoroso panorama mundial, estava excluída da divulgação cultural qualquer referência à cultura soviética. Foi apenas em 1961, sob o governo de Jânio Quadros e sua política de não alinhamento, que o país se libertou das restrições e a cultura brasileira pôde dar um breve (muito breve) suspiro de alívio. Já no primeiro ano de governo Jânio, ocorre a *VI Bienal de Artes Plásticas*, do MAM-SP; seu catálogo consiste em 162 obras de vários países no qual, pela primeira vez, a URSS – país que compôs o maior número de obras naquela bienal² – estava presente com um vasto catálogo de esculturas e gravuras, expostas sob a curadoria de Mário Pedrosa. A parte cinematográfica da *VI Bienal* foi incumbida à Cinemateca Brasileira, comandada pelo próprio Paulo Emílio (ZANATTO, 2015).

A iniciativa cinematográfica da Bienal contou com o primeiro *Festival de Cinema Russo-Soviético* no Brasil, exibindo filmes como, segundo Zanatto (2015), *Stenka Rasin* (1908) e *Padre Sérgio* (1918), do período czarista, e *A greve* (1925), *Os pequenos diabos*

² Cf. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *VI Bienal*: Boletim n. 11 (março de 1961). *VI Bienal*, Arquivo Histórico Wanda Svevo. As obras, os arquivos, os documentos e o catálogo das Bienais, incluindo a de 1961, podem ser pesquisados e acessados em: <<http://www.bienal.org.br/arquivo>>.



vermelhos (1923), *Duralex* (1926), *A mãe* (1926) e *O Encouraçado Potemkin* (1926), do período revolucionário. Buscando em outras fontes (NOTARI, 2014), encontramos também referência aos filmes *Outubro* (1927), *Alexandre Néovski* (1938) e *A linha geral* (1929), os três dirigidos por Serguei M. Eisenstein (como os já citados *A greve* e *O Encouraçado Potemkin*), e o sucesso de bilheteria na URSS *Tchapaiev* (1934), de Georgi Vasilyev e Sergei Vasilyev. Mais além, em terceira fonte (ESCOREL, 2017), encontramos menção às obras *A sexta parte do mundo* (1926) e *Um homem com uma câmera* (1929), ambos de Dziga Vertov, *Turksib* (1929), de V. Turin, e também uma menção ao nome do diretor Alexander Dovjenko, que teria constado no catálogo do festival junto a outros 55 filmes russos e soviéticos.

Como dissemos no início, Paulo Emílio teria ficado impressionado com a reação do público das cinematecas aos filmes soviéticos. As exposições suscitaram uma série de ovações, inclusive fortes aplausos dirigidos a Lênin, quando o revolucionário faz sua aparição como personagem em *Outubro* (1927). Em *Crítica de cinema no suplemento literário* (1981), no ensaio intitulado *Dos estetas aos sentimentais*, Paulo Emílio Sales Gomes mensurou e dividiu as palmas suscitadas pelas exposições, podendo elas serem estéticas, políticas e sentimentais. Embora a grande maioria dos filmes tenha sido um sucesso e suscitado diversas palmas, foi *Potemkin* o grande triunfo, cujas palmas correspondiam, segundo o autor, à perfeição estética, ao conteúdo político e às emoções provocadas pelo filme – os espectadores, ao final, teriam bradado estrondosos “vivas aos marinheiros do encouraçado” (ZANATTO, 2015). Não por acaso, durante o período de 1961 até o golpe militar, após o sucesso do *Festival História do Cinema Russo e Soviético* de Paulo Emílio, o filme de Eisenstein, *Potemkin*, passou a ser promovido como abertura de diversos festivais ao redor do Brasil, divulgado como “o melhor filme do mundo” (cf. Figura 1).

O que haveria de especial nesses filmes, sobretudo pensando no sucesso extraordinário de *Potemkin* entre os críticos? Como alcançaram tanto prestígio, mesmo em realidades tão distintas e distantes? Por que tais filmes conseguiam dialogar tão bem com as massas e ter uma acolhida tão impressionante fora da URSS? Walter Benjamin, filósofo alemão associado à Teoria Crítica e colaborador do Instituto de Pesquisa Social, foi um dos que viu potencial na nova arte cinematográfica e possivelmente um dos primeiros, no Ocidente, a teorizar sobre o assunto. Seu otimismo, em grande parte, decorre das possibilidades e experiências cinematográficas realizadas no período revolucionário soviético. Nos debruçaremos sobre



seus escritos e considerações sobre o tema, buscando compreender com o autor o que afinal havia de revolucionário no cinema soviético, fazendo jus ao legado bolchevique.

2 DESENVOLVIMENTO

119 Walter Benjamin, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, foi um dos primeiros autores, mas não o único, a tratar da transformação da percepção e da experiência em relação às mudanças nas formas de arte, tendo em vista a influência das mídias e do progresso técnico. Apoiando-se em outros nomes importantes, que também trataram da influência dos meios técnicos sobre a percepção, a arte e a cultura – como Rudolf Arnheim, Bertolt Brecht e Siegfried Kracauer –, Benjamin, de maneira geral, procura esboçar “uma afirmação da cultura de massas e das novas tecnologias por meio das quais ela é disseminada. Com razão. Benjamin enaltece o potencial cognitivo e, portanto, político da experiência cultural mediada pela tecnologia, privilegiando particularmente o cinema” (BUCK-MORSS, 2012, p. 173). O otimismo de Benjamin vinha, em grande parte, das experiências cinematográficas soviéticas. Embora estivesse ciente das dificuldades ao redor da produção artística na URSS nos anos 30, como esboça em *Sobre a situação da arte cinematográfica russa*, o autor não deixa de reconhecer as possibilidades positivas e o potencial emancipatório do cinema, desde que este lute contra seu uso pelo capital cinematográfico e pela propaganda fascista. Começemos, pois, por um esboço geral de algumas das teses de *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* a fim de, em seguida, nos orientarmos por questões mais específicas acerca da arte fascista e da arte revolucionária.

2.1 Algumas teses sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*

Benjamin, em *A obra de arte...*, de maneira geral, divide a história da arte em dois momentos. Para o autor, seria

[...] possível apresentar a história da arte como um confronto de duas polaridades no interior da própria obra de arte e distinguir a história de seu curso nos deslocamentos alternados do peso de um para outro polo da obra de arte. Esses dois polos são seu valor de culto e seu valor de exposição. (BENJAMIN, 2018, pp. 35-37)



Toda obra de arte se divide entre *valor de culto* e *valor de exposição*. O primeiro momento corresponde à preponderância do valor de culto sobre a obra de arte, caracterizado pela noção de aura, definida pelo autor como um “estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2018, p. 27). Essa aparição única remete à singularidade e unicidade da obra de arte, sua *autenticidade*. Corresponde ao fato de que, antes da possibilidade de reprodução em massa de uma obra pelo uso de procedimentos técnicos (como a imprensa, por exemplo), as obras de arte permaneciam, em grande parte, inigualáveis. Uma cópia era considerada sempre uma falsificação, uma perversão malfeita em relação ao seu original. A obra original possui certa autenticidade, existência única que remete a um aqui e agora, uma presença que não pode ser duplicada – qualquer tentativa de recriação não passa de mera corrupção de seu original. De fato, parece haver certa *aura*, sagrada e distante, irreplicável.

120 A obra de arte, em seus primórdios, dominada pelo valor de culto, possuía uma forma mágica ligada ao ritual religioso. Benjamin nos lembra das madonas, ou estátuas de deuses no interior de um templo, que permaneciam encobertas de maneira que os súditos jamais pudessem vê-las, apenas sentir sua presença no local – o importante era que os espíritos as vissem. O valor de culto não está apenas ligado ao uso ritualístico: ele reaparece, de maneira secularizada, nas formas de culto ao Belo ou nas doutrinas da “arte pela arte”. Benjamin afirma que as formas profanas de culto à beleza e a defesa da “arte pela arte” não passam de uma “teologia da arte”; esta prega a ideia de uma “arte pura”, negando qualquer função social da arte e impedindo que ela se determine por questões objetivas. A forma aurática concebe, portanto, a função social da arte como ritual e culto secularizado. Esse culto estaria ligado à teoria do fascismo, que veremos mais adiante. Benjamin nos dirá que, no “*instante, porém, em que a medida da autenticidade não se aplica mais à produção artística, revolve-se toda a função social da arte. No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em uma outra práxis: na política*” (BENJAMIN, 2018, p. 35, grifo do autor).

O segundo momento da periodização de Benjamin corresponde ao advento da reprodutibilidade técnica, que apaga as ilusões de autonomia da arte e destrói seu aqui e agora, sua autenticidade, e, portanto, põe fim à sua aura. Desvinculada de seu caráter mágico e de sua função ritualística, a arte se encontra no centro de uma crise nas formas de recepção. Agora, o produto artístico pode ser infinitamente reproduzido, e sua exponibilidade também se torna infinita – os métodos de reprodução técnica



trazem a possibilidade de um homem qualquer reproduzir toda uma orquestra, e interpretar uma sinfonia de Beethoven, no conforto de seu quarto. Com efeito, vemos como o aumento quantitativo da exponibilidade de uma obra provocou uma mudança qualitativa em sua natureza. Com o enfraquecimento da aura, o valor da obra de arte enquanto instância única no espaço e no tempo, singular e irreplicável, é destruído; a obra de arte, de agora em diante, passa a encontrar seu fundamento na política.

Em suma, o valor de exposição substitui o valor de culto quando a obra de arte se desprende do seu contexto religioso. A passagem da primazia do valor de culto ao valor de exposição, modificando a função social da arte do ritual para a política, tem por trás de si o advento de uma segunda técnica, que está ligada à brusca transformação da arte. A primeira técnica corresponde à execução mágica, uma técnica que só existia misturada ao ritual. Segundo Benjamin (2018, pp. 41-43), o grande “ato técnico da primeira técnica é, em certa medida, o sacrifício humano”. Para o autor, a primeira técnica consiste num ato de criação em um único lance, diz respeito ao “de-uma-vez-por-todas”. Ela requer uma carga imensa de dispêndio humano, pautada pelos valores eternos; seus produtos são fruto de um movimento único, do qual não se pode mais voltar – uma falta ou um erro cometidos jamais poderiam ser reparados, e, em muitos casos, exigem a morte sacrificial como substituição eterna. A segunda técnica, ao contrário, surge quando o homem começa a se distanciar da natureza, e sua característica principal é o *jogo*, isto é, um certo caráter de experimentação e variação incansável, não sendo refém de nenhuma falta sem retorno, pois sua matéria é infinitamente maleável. O produto da segunda técnica, portanto, não é concebido em um movimento único, mas é fruto de um jogo de experimentação e variação, um vai-e-vem que brinca com a matéria, que representa infinitas possibilidades, até encontrar sua obra.

Toda obra de arte deve ser vista como um entrelaçamento entre a primeira e a segunda técnica, um misto de seriedade e jogo, rigor e desobrigação. Esse caráter entre rigor e jogo, uma “seriedade experimental”, é o aspecto principal da montagem cinematográfica, sendo o cinema o ápice da obra de arte orientada pela experimentação característica da segunda técnica. Embora reconhecesse o papel fundamental do surgimento da fotografia para o enfraquecimento do valor de culto em relação ao valor de exposição, foi o cinema o eleito pelo autor “como a forma artística mais característica do período, uma vez que o seu público era a massa, ao contrário do público da literatura e da pintura: o indivíduo” (LIMA, 2014, p. 45).



O cinema surge quando a própria reprodutibilidade técnica se torna indissociável do processo de produção da obra de arte. O cinema é indissociável de sua reprodutibilidade, renuncia radicalmente o valor de eternidade. O seu processo mais próprio, de acordo com os cineastas soviéticos, é a montagem. Segundo Vsevolod Pudovkin (2018), o filme cinematográfico completo é “dividido em sequências, cada sequência dividida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são construídas a partir de séries de planos, filmados de diversos ângulos”. A montagem é vista, portanto, como o instrumento mais importante para a construção de um filme, pois é a partir dela que se organizam os fragmentos caóticos, resultados do processo de filmagem, segundo uma linha conceitual capaz de guiar o olhar do espectador e conferir coerência ao produto final pela “construção de uma cena a partir de planos, de uma sequência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme [...] a partir de sequências e assim por diante” (PUDOVKIN, 2018, p. 51). Tomando o princípio soviético do papel fundamental da montagem, Benjamin dirá que cada componente individual da montagem é a reprodução de um acontecimento que não é em si mesmo uma obra de arte – esta surge posteriormente em razão da montagem. Ela destaca as partes do todo e as reagrupa de maneira a formar uma espécie de mosaico, compondo um quadro fragmentado segundo uma nova lógica. Para Benjamin, o cinema, a partir da montagem, não modifica apenas o mundo das imagens, mas também nossa percepção.

O foco em detalhes ocultos, a investigação de ambientes comuns, a ampliação do espaço com primeiros planos e a ampliação dos movimentos com a câmera lenta, todos contribuem para a alteração de nossa percepção, destacando coisas que antes passavam despercebidas no fluxo do mundo perceptível. Para Benjamin, assim como Freud alterou nossa consciência da linguagem com as análises dos atos falhos e dos lapsos na fala, as técnicas cinematográficas modificaram nossa percepção do mundo visual. As técnicas do cinema possuem certo efeito fragmentador e destrutivo; elas cortam o tecido da realidade, utilizando a câmera como um instrumento cirúrgico, explorando um espaço permeado pelo inconsciente. O cinema abre uma nova região da consciência, revelando detalhes que antes passavam totalmente despercebidos ao olho nu.

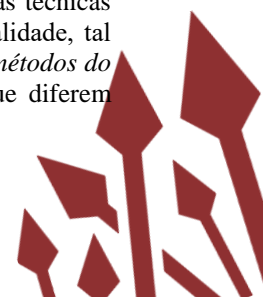
Tal possibilidade diz respeito à metáfora do inconsciente ótico. Pelo uso correto da objetiva, pode-se retirar a emanção do objeto de um contexto aurático decadente, revelando a realidade distorcida pelas fantasmagorias sociais por meio das distorções cinematográficas. Ora, basta enumerar aqui o uso da grande quantidade de técnicas usadas por Dziga Vertov em seus filmes, como os movimentos da câmera, as variações de



velocidade de filmagem, as sobreposições e fusões, as animações e, sobretudo, a montagem. Vertov queria tornar visível o invisível, explicitar, usando os meios cinematográficos, a estrutura da sociedade. Uma “distorção da distorção”, portanto. Um rompimento com os modos de percepção tradicionais anestesiados pela reificação social, restabelecendo uma nova sensibilidade em relação ao corpo humano e ao mundo das coisas. A visão humana, enquanto mediada pela câmera, permite que o homem devaneie por mundos de imagem, antes encobertos ao olho humano. Para Vertov, captar a realidade tal como ela é, desvelando a verdade oculta, não significa renunciar à manipulação das imagens – isso transformaria a câmera em uma mera cópia do olho humano. Ao contrário, Vertov sobrepunha as imagens umas às outras; elas eram invertidas e distorcidas durante o processo de montagem, e só assim era possível explicitar a verdade, invisível por trás daquilo que é acessível ao olho humano. Seu método construtivista forçava o espectador a procurar significados diferentes e mais complexos do que aqueles que nossa visão convencional e imediata proporciona acerca do mundo. A câmera não era apenas a extensão do olho humano, mas sua forma aperfeiçoada.

123 Vale ressaltar uma diferença fundamental entre Pudovkin, Vertov e Eisenstein. Para Pudovkin, a “lente da câmera substitui o olho do observador”, e, por esse motivo, as técnicas cinematográficas e a montagem conferem coerência ao todo “ao se sujeitar[em] a condições idênticas às dos olhos do observador” (PUDOVKIN, 2018, p. 53). Assim, a função do técnico de cinema é orientar o olhar do espectador imitando o movimento dos olhos de um “observador atento”. A partir dessa imitação³, Pudovkin (2018, p. 57) afirmava que o papel fundamental da montagem não era “juntar as cenas ou os planos separados”, mas sim controlar a “‘direção psicológica’ do espectador” a partir de uma série de técnicas (contraste, paralelismo, simbolismo, simultaneidade, repetição etc.). Vertov, ao contrário, repudiava ardentemente qualquer noção de que a arte cinematográfica devesse adequar-se à realidade e se prestar a meramente reproduzi-la e imitá-la, desqualificando tais filmes como meras “cópias”. Embora, aqui, Vertov esteja se referindo especificamente aos romances americanos, o cineasta afirmava que os filmes psicológicos “têm lepra” (VERTOV, 2018, p. 201). Como dissemos, Vertov acredita que a câmera não é mera imitação do olho; ela é superior ao olho. Nesse sentido, os aspectos psicológicos prendiam o homem à limitação de seus sentidos

³ Embora o próprio Pudovkin, em seu texto sobre a montagem estrutural, constantemente se refira às técnicas cinematográficas como “imitação”, “réplica” e, também, “sujeição” aos aspectos e condições da realidade, tal noção de que o cinema consiste em “imitar” a realidade deve ser relativizada; na seção intitulada *Os métodos do cinema*, o artista se dedica a uma discussão acerca da criação do *espaço e do tempo fílmicos*, que diferem substancialmente do espaço e do tempo reais. Sobre esse aspecto, cf. PUDOVKIN, 2018, pp. 59-62.



naturais, sendo papel dos documentaristas-kinoks fugir “do veneno do romance psicológico” para educar “os novos homens”.

Eisenstein se opunha igualmente a Pudovkin. Enquanto Pudovkin afirmava que a montagem deve reconstruir uma linearidade de acordo com o fluxo dos eventos para que o filme seja compreendido pelo espectador, Eisenstein contrapunha a essa ideia sua “montagem figurativa”. Esta “interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia” (XAVIER, 2008, p. 130). Nesse sentido, os filmes de Eisenstein não se propõem a ser mera apresentação de fatos segundo uma causalidade linear: ele “prefere falar em ‘justaposição de planos’, ao invés de encadeamento” (XAVIER, 2008, p. 130). Eisenstein não quer representar fatos, mas sim significar fatos. Para ele, a imagem artística não é uma referência direta a um objeto na realidade, mas uma “unidade complexa” que apresenta significações implícitas não contidas na representação dos objetos. Assim, a montagem é, além de “figurativa”, também “disjuntiva”, pois seu método consiste em abrir brechas no encadeamento linear dos fatos e inserir construções metafóricas.

124

Tal visão vê o método de Pudovkin como profundamente mecanicista, e lhe opõe a montagem discursiva, que constrói suas imagens pelos conflitos e contradições das representações, criando uma unidade complexa imagética que expõe um processo mental conceitual e simbólico. A montagem de Eisenstein expõe o próprio pensamento dialético em processo.

Benjamin reconhecia os filmes russos e soviéticos como representantes de um rompimento com as formas tradicionais de percepção – a preocupação principal desse cinema revolucionário era ir além da alienação social. O cinema soviético estava preocupado com um método que demonstrasse o inconsciente ótico não apenas nos rostos das pessoas destituídas de imortalidade, mas também no próprio semblante do ambiente e da paisagem. São os rostos desamparados e raquíticos dos trabalhadores em *A mãe* (1926), de Pudovkin (cf. Figura 4), os interiores frenéticos das fábricas altamente mecanizadas de Vertov em *Cinema olho* (1924) e, sobretudo, as imagens dialéticas da montagem figurativa em *Outubro* (1927) que são capazes de nos revelar o oculto na imagem e transformar nosso olhar e nossa percepção, de maneira a enxergarmos o mundo a partir de outra perspectiva, assumirmos um outro olhar e adentrarmos no interior de uma realidade nunca vista antes, mas sempre presente.



Feito o panorama geral daquilo que nos será importante em *A obra de arte...* para nosso argumento posterior, daqui em diante daremos início a nossa incursão pelo uso do aparato técnico e da arte cinematográfica por parte daquilo que Benjamin considera como “as forças contrárias à emancipação humana”: a propaganda fascista e o chamado “capital cinematográfico”. Após, adentraremos em alguns aspectos específicos pelos quais o cinema revolucionário da URSS superou as dificuldades de seu tempo e ainda hoje nos são inovadores.

2.2 Propaganda fascista e capital cinematográfico

Benjamin, no contexto de *A obra de arte...*, caracteriza o fascismo como uma maneira de “organizar as massas proletarizadas” sem modificar as “relações de propriedade”. A organização fascista das massas dá expressão à insatisfação popular sem que isso incorra em qualquer transformação substancial das relações de exploração, mas sim na conservação dessas relações. Assim, o “*fascismo resulta, conseqüentemente, em uma estetização da vida política*” (BENJAMIN, 2018, p. 117, *grifo do autor*). A *estetização da política* sobrevive ao fascismo e persiste hoje como regra: a política assume ares de espetáculo e torna-se lugar-comum no mundo televisual e no capital cinematográfico.

O ponto máximo da *estetização da política* é a guerra, a única maneira de dar forma e conteúdo ao movimento de massas mantendo as relações de propriedade tradicionais intocadas. A guerra transforma-se em um espetáculo a ser vislumbrado, tal como articulou pela primeira vez o manifesto futurista de Marinetti, no qual se lê um clamor por uma nova poesia, pautada pela beleza estética da guerra, exaltando a sinfonia do fogo dos fuzis, o perfume da decomposição dos corpos, a arquitetura das aspirais de fumaça das vilas em chamas etc.

No contexto da discussão proposta aqui, uma das características do fascismo consiste numa perspectiva pela qual o indivíduo possa se reconhecer por inteiro, dando voz coletiva a sua insatisfação; porém, essa dinâmica é perpassada por uma fantasmagoria do indivíduo como parte de uma multidão que forma, ela própria, um todo integrado. Esse todo não passa de um “ornamento da massa”, para utilizar a teoria de Kracauer, autor muito caro a Benjamin. Essas multidões são “complexos indissolúveis [...] cujos movimentos são demonstrações matemáticas” (KRACAUER, 2009, p. 92), isto é, unidades massificadas de indivíduos esvaziados de sua substancialidade; produzem um movimento linear e



automático, como as marchas dos soldados nas paradas patrióticas (cf. Figura 2). Essa singularização sem substância tem sempre como objeto as massas, nunca “o povo [Volk], pois, sempre que este forma figuras, elas não estão soltas no ar, mas surgem do seio da comunidade” (KRACAUER, 2009, p. 92). Trata-se, portanto, da construção de um quadro cênico sobre o qual os atores que o realizam não possuem a menor influência, dado que o ornamento nunca é realmente pensado pelas massas que o constituem. As massas apropriadas pelo fascismo, que agradam como estética da superfície, um padrão desindividualizado, formal e regular, destroem a “comunidade popular e a personalidade” pelo princípio da calculabilidade e da técnica, pois “tão-somente como partícula da massa é que o indivíduo pode, sem atrito, escalar tabelas e servir máquinas” (KRACAUER, 2009, p. 94). Nesse sentido, as massas jamais são autônomas e jamais pensam o seu próprio movimento – não são os indivíduos que operam as máquinas nas fábricas, mas são as máquinas que operam os indivíduos; estes apenas obedecem a forças externas, sejam elas personificadas na figura do líder, sejam elas forças impessoais e abstratas do capital.

126 Uma leitura de *A obra de arte...* a partir de Kracauer nos permite enxergar, no contexto daquilo que tange à discussão acerca do cinema, a proximidade entre o capital cinematográfico hollywoodiano e a apropriação fascista do aparato técnico. Segundo Benjamin, as massas têm o direito de serem filmadas, de serem espectadoras e ao mesmo tempo produtoras da arte cinematográfica. Essa arte “não se funda mais na formação especializada, mas na politécnica, e, assim, torna-se bem comum” (BENJAMIN, 2018, p. 81).⁴ No Ocidente, ao contrário, o capital cinematográfico exclui as massas da produção do cinema e as envolve em toda uma espécie de especulações ambíguas, como o interesse pela vida romântica dos astros, concursos de beleza e o culto ao estrelato, tudo isso “para falsificar, por um caminho corrupto, o interesse originário e justificado das massas pelo cinema – um interesse de autoconhecimento e, com isso, de conhecimento de classe” (BENJAMIN, 2018, p. 83). Nesse sentido, a “desapropriação do capital cinematográfico [...] é uma exigência urgente do proletariado” (BENJAMIN, 2018, p. 83). O culto ao estrelato tenta conservar uma certa “magia da personalidade”, há muito tempo perdida junto ao valor de culto da obra de arte por um “encanto podre” de seu caráter mercantil.

Benjamin estabelece associações entre o culto ao estrelato, no capital cinematográfico, e o culto ao líder, nas práticas fascistas, de maneira que podemos compreender a distinção

⁴ Mais adiante, veremos como as experiências cinematográficas na URSS estavam preocupadas na produção de um “cinema sem atores”, em que trabalhadores representavam a si mesmos nas telas.



entre as realidades sociais do fascismo e do capitalismo não como uma diferença qualitativa, mas como entrelaçadas. O culto ao líder do nacional-socialismo nada mais é do que a mesma tentativa de renovar a aura por meio das mídias de massa, cuja consequência é a estetização da política. A afinidade entre as duas formas de utilização do aparato técnico das mídias de massa (pelo complexo de estúdios hollywoodiano e as produções da propaganda fascista) demonstra que ambos não são opostos um ao outro, mas andam juntos.

Ora, já vimos como o processo de “ornamentação” das massas, cooptadas por uma lógica da política como forma de expressão dessubstancializada, alcança as insatisfações coletivas apenas em sua superfície estética, tornando o inconformismo social mero mecanismo de manutenção das relações de propriedade. No entanto, essa mesma dinâmica social opera, também, como função do mecanismo de reprodução da lógica de autovalorização do capital, não sendo exclusiva do fascismo, mas presente em qualquer sociedade em que reina o modo de produção capitalista, cuja riqueza aparece como uma enorme coleção de mercadorias. Nesse sentido, Kracauer dirá que o

127

[...] processo de produção capitalista é fim em si mesmo tal como o ornamento da massa. As mercadorias que produz não são, na verdade, produtos para serem possuídos, mas somente para ampliarem o lucro, que se quer ilimitado. O seu crescimento está ligado àquele da empresa. O produtor não trabalha para um ganho pessoal, do qual pode usufruir só em escala mínima [...] o produtor trabalha para engrandecer a empresa. (KRACAUER, 2009, p. 94)

Esse processo de produção busca o apagamento de todas as particularidades a fim de fabricar uma massa operária a ser empregada de modo uniforme. Cada indivíduo exerce sua função parcial na esteira de montagem sem conhecer o processo em sua totalidade – a figura total permanece subtraída do campo de visão das massas. Esse processo de racionalização fragmentadora do homem não é, na verdade, um produto da razão, mas, antes, um pensamento que “se opõe à realização da razão, que fala a partir do fundamento do homem” (KRACAUER, 2009, p. 97). O fundamento do homem, para Kracauer, é a razão; o processo massificador, desintegrador da comunidade, produzido pelo sistema capitalista e pelo fascismo, é uma razão turva, cujo efeito, na verdade, impede o acesso do homem à própria razão. A abstratividade dessa racionalidade instrumental, que busca desmitologizar as forças da natureza e dominá-la, acaba por, na verdade, conduzir de volta à submissão do homem pelo domínio dessas mesmas forças naturais. Nesse sentido, o *ornamento da massa*, quando visto enquanto parte da racionalidade capitalista, “se revela



então como *culto mitológico*” (KRACAUER, 2009, p. 100), daí a continuidade entre as diferentes formas de culto a figuras estetizadas e superficiais nos processos sociais organizados em torno do capitalismo, seja este culto aos astros de Hollywood, seja ao líder no nacional-socialismo.

Dada a dinâmica conjunta desse processo de apropriação das massas, talvez o seu elemento comum possa ser entendido como a transformação da realidade objetiva em uma *fantasmagoria*, conceito elaborado por Walter Benjamin. Segundo Susan Buck-Morss, a própria realidade é transformada em narcótico: o termo *fantasmagoria* descreve “uma aparência de realidade que engana os sentidos, mediante a manipulação técnica” (BUCK-MORSS, 2012, p. 191). A multiplicação das novas tecnologias multiplica, ao mesmo tempo, a possibilidade dos efeitos fantasmagóricos; não por acaso, a autora afirma que as fantasmagorias são uma *tecnoestética*. Embora a tecnologia forneça percepções reais – ela expande nossa percepção, obrigando o universo a se abrir diante de nosso aparelho sensorial, que jamais poderia vivenciar determinados fenômenos sem o aparato técnico como extensão dos órgãos sensórios –, sua função social é manipular o sistema cognitivo pelo controle dos estímulos externos, anestesiando o organismo pela “inundação dos sentidos”.

128

As ilusões fantasmagóricas se diferenciam dos efeitos de alucinógenos pela posição social que assumem. Enquanto os alucinógenos produzem alucinações individuais, a fantasmagoria distorce a percepção no nível coletivo e assume o lugar da realidade objetiva. Mediante a distração sensorial, todos “veem o mesmo mundo alterado, vivenciam o mesmo ambiente total” (BUCK-MORSS, 2012, p. 192). O embriagado encontra uma sociedade que questiona a realidade de suas percepções, enquanto a fantasmagoria opera como uma embriaguez que se torna norma social. “O vício sensorial numa realidade compensatória converte-se num meio de controle social” (BUCK-MORSS, 2012, p. 192). A fantasmagoria constitui um certo estado de espírito onírico, uma embriaguez dos sentidos; pode ser descrita como uma pseudototalização que cria um efeito ilusório encobridor da realidade objetiva. Podemos pensar, por exemplo, nas passagens de Paris e suas lojas com vitrines abarrotadas de mercadorias expostas, nos interiores das casas burguesas com móveis estofados, nos shoppings, nos parques temáticos, nos fliperamas etc., e sobretudo no teatro de ópera wagneriano. Todos eles (sobretudo as óperas de Richard Wagner) utilizam todos os recursos técnicos disponíveis para criar um efeito inebriante, uma ilusão de uma totalidade que ofusca, que maravilha e embriaga os sentidos.



Não por acaso, a autora nos dirá que a contrapartida dessas ilusões é a fábrica. Marx, citado pela autora, dirá:

Todo órgão dos sentidos é igualmente lesado pela elevação artificial da temperatura, pela atmosfera empoeirada, pelo barulho ensurdecedor, para não falar no perigo existente para a vida e os membros em meio à maquinaria densamente compacta, que, com a regularidade das estações, divulga suas listas de mortos e feridos na batalha industrial. (MARX *apud* BUCK-MORSS, 2012, p. 196)

Mais adiante, a autora afirma que os “corpos ameaçados, os membros destroçados, a catástrofe física – essas realidades da modernidade eram o lado avesso da estética técnica das fantasmagorias como ambientes totais de conforto corporal” (BUCK-MORSS, 2012, p. 197). A realidade das fábricas é aquilo que se esconde por trás das fantasmagorias produzidas pela modernidade. Aqui, a função da imagem é remeter a uma visão da superfície que faz desaparecer a matéria por trás que a constitui (o que não deixa de nos lembrar o ornamento da massa). A fantasmagoria é tal como o fetichismo da mercadoria de Marx, em que a mera presença visível da mercadoria oculta todos os vestígios do trabalho que a produziu. Ela encobre o processo de produção e incentiva os que a fitam a identificá-la com fantasias subjetivas e sonhos. O fetichismo da mercadoria apaga o trabalho investido nela e reflete sua mera imagem ao sujeito, que confronta a mercadoria como fantasia subjetiva onírica. A fantasmagoria é esse mesmo fetichismo ampliado a todo e cada aspecto do existente e da vida social, em que a própria realidade objetiva como um todo é absorvida pela imagética ilusória.

Todas as questões levantadas aqui remontam ao alerta de Benjamin para os perigos do uso do aparato técnico, das mídias de massas, da arte cinematográfica etc. em sentido contrário à emancipação humana; a apropriação indevida desses elementos leva, em última análise, à estetização da política, cujo ponto máximo é o culto à guerra perpetrado pelo fascismo. Lembremo-nos apenas mais uma vez do manifesto de Marinetti, em que se lê:

Há vinte e sete anos, nós, futuristas, nos levantamos contra o fato de a guerra ser caracterizada como antiestética [...]. De acordo com isso, afirmamos: [...] a guerra é bela, pois, graças às máscaras de gás, dos megafones assustadores, dos lança-chamas e dos pequenos tanques, funda o domínio do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque unifica o fogo dos fuzis, dos canhões, o cessar-fogo, os perfumes e os odores de decomposição, em uma sinfonia. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes



tanques, das esquadras aéreas geométricas, as espirais de fumaça de vilas em chamas, e muito mais [...]. Poetas e artistas do Futurismo [...], lembrai-vos destes princípios de uma estética da guerra, a fim de que vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura [...] seja iluminada por eles! (MARINETTI *apud* BENJAMIN, 2018, pp. 119-121)

A maneira como Benjamin conclui *A obra de arte...*, respondendo a essa estetização da política, consta como um dos momentos mais emblemáticos da história da teoria crítica. Eis sua famosa conclusão:

“Faça-se arte, pereça o mundo”, diz o fascismo, e espera a satisfação artística da percepção sensorial transformada pela técnica, tal como Marinetti confessa, da guerra. Isso é evidentemente a consumação da *arte pela arte*. A humanidade, que outrora, em Homero, foi um objeto de espetáculo para os deuses olímpicos, tornou-se agora objeto de espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu um grau que lhe permite vivenciar sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem. *Essa é a situação da estetização da política que o fascismo pratica. O comunismo responde-lhe com a politização da arte.* (BENJAMIN, 2018, p. 123, grifo do autor)

130

Segundo Susan Buck-Morss (2012), a *estetização da política* tem origem na alienação sensorial. A única resposta à altura deve ser a *politização da arte*, que, segundo a autora, significa “desfazer a alienação do sensorio corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas perpassando-as” (BUCK-MORSS, 2012, p. 174). Mas, afinal, a pergunta persiste: como de fato fazê-lo? É aqui, finalmente, que o cinema soviético entra em cena e mostra sua força revolucionária artística e política.

2.3 As possibilidades do cinema como arte revolucionária

O cinema russo, mesmo no período pré-revolucionário, parece desde sempre um meio de canalização da insatisfação das massas e um modo de representação das disfunções sociais e econômicas vivenciadas, dando voz aos sentimentos populares da época, mas, ainda nos seus primórdios pré-revolucionários, sem dar ênfase ao aspecto subversivo dessas insatisfações. Os filmes pré-revolucionários são melancólicos, tristes e mórbidos. Todos os filmes pré-revolucionários (pelo menos todos os que foram preservados) aludem a mortes e a cadáveres. O tempo diegético das narrativas são um tempo mórbido; a lentidão da ação e a imobilidade dos personagens “sugerem um confronto entre a paralisia do



social hierarquizado e a velocidade das mudanças que as novas tecnologias, como o cinema, veiculavam” (BO, 2019, p. 24). No período pré-revolucionário, a arte era dominada pelos simbolistas, como o famoso poeta Aleksandr Blok, cuja obra se baseia no conflito entre o ideal platônico do Belo e a realidade conturbada da Rússia imperial. O poeta caracterizou a humanidade como “uma pessoa parada ao lado de uma bomba” (BO, 2019, p. 24), e a vida na Rússia parecia ser apenas a constante espera por uma grande catástrofe iminente. Os filmes carregavam uma forte contemplação melancólica, o que marca acentuado contraste com o que seria produzido posteriormente pelo fervor construtivista.

O público se afeiçoava fortemente aos melodramas trágicos, e o cinema os entregava com celeridade. Vale lembrar o conteúdo dos filmes de um dos diretores mais aclamados do período, Evgeni Bauer, especialista em tragédias mórbidas e personagens obsessivos:

Depois da morte [...], de 1915, [...], segue um tipo perturbado por uma atriz que comete suicídio em plena performance; em *Vida na morte* [...], um ano antes, o protagonista é tão obcecado pela esposa que a mata e embalsama o corpo. *Devaneios* [...], de 1915, retrata um recém-viúvo que assiste a uma ópera e é enfeitiçado pela cantora, de traços semelhantes aos da esposa. Casa-se com ela, mas seu culto à antiga esposa é tamanho que acaba provocando ciúmes na cantora, estrangulada no final com o cabelo sagrado da defunta. A protagonista de *Asas queimadas*, de 1915 e não preservado, deixa-se arrastar pela embriaguez e se mata. Também perdido, *O selo do velho lutador*, de 1916, termina com o lutador, paraplégico, enforcando a nora infiel. Em *A morte do cisne*, de 1916, a bailarina muda se encanta com o (mórbido) artista que a utiliza para ilustrar o tema da morte. (BO, 2019, p. 28)

131

Os filmes de Bauer, mas não apenas os dele, contrapunham-se à mescla de ação, cortes e montagem dos filmes hollywoodianos. Os filmes russos apresentavam a morbidez fazendo uso de forte iluminação e efeitos expressionistas, confluindo em um estilo visual pausado e lento.

Foi, no entanto, o diretor Yakov Protazanov quem deu ao público a obra cinematográfica que pareceu representar as emoções mais fortes daqueles tempos, sendo um grande sucesso entre o público na época. O filme foi *Padre Sérgio* (1918, cf. Figura 3), adaptação da novela de Liev Tólstoi, novela esta que conseguiu canalizar os sentimentos contraditórios e conturbados da vida sob o regime czarista. O personagem principal, Stiépan Kassátski, interpretado pelo famoso ator Ivan Mojúkhin, descobre que sua noiva estava tendo um caso com o czar; o golpe emocional é tamanho que o personagem se retira do convívio social e torna-se monge recluso, ficando conhecido como



Padre Sérgio. É seduzido pela tentadora Mákovkina, o diabo em pessoa; para resistir à tentação, corta o próprio dedo com um machado. Foge, torna-se mendigo cego, posteriormente trabalha como instrutor de crianças, mas termina preso e é enviado para a Sibéria. A estética expressionista do filme fica sublinhada pelos contrastes fortes do branco da neve e do escuro da floresta em volta do mosteiro. Segundo João Lanari Bo, *Padre Sérgio* é um drama que

[...] sinaliza, pelas reviravoltas que transtornam o personagem, o sentimento latente reverberado pela audiência naquele momento histórico. Como se a sofreguidão das expectativas e a incerteza dos destinos de alguma forma se transladasse para a narrativa, constituindo uma camada latente que subjaz aos acontecimentos que se sucedem. Até nas passagens espaço-temporais que o personagem experimenta parece inscrever-se a radicalidade das mudanças vivenciadas pela sociedade. Do luxo irresponsável da corte à penitência do claustro, da miséria urbana ao exílio na Sibéria. (BO, 2019, p. 32)

132

Após a Revolução de Outubro, os filmes russos, agora filmes soviéticos, se radicalizarão ainda mais. A lentidão da ação, os quadros contínuos e lentos, a morbidez geral dos temas serão substituídos pela montagem frenética e pelo êxtase revolucionário da época. Pela primeira vez, o cinema se assume abertamente como uma arma política, estimado pelo próprio Lênin, que declarou, em conversa com Anatóli Lunatchárski, que “o cinema é a arte mais importante” (cf. BO, 2019).

O sucesso dos filmes soviéticos em grande parte se deu pelas bem-sucedidas políticas educacionais inovadoras que, por causa de Lênin e Lunatchárski, tinham o cinema como um de seus elementos principais. Num país imenso como a URSS, um dos principais desafios era levar a educação e a cultura artística às grandes distâncias rurais do país. Uma das primeiras políticas de sucesso foram os “trens de agitação” [*agitprops*], grandes locomotivas equipadas com 16 a 18 vagões, todos pintados com arte vanguardista. Percorriam os trilhos do país inteiro, sobretudo em direção às regiões distantes e rurais, levando livros, grupos teatrais, oradores, professores e filmes a serem projetados. Um *agitprop*, num período de 2 meses, conseguia organizar mais de 97 sessões de filmes e mobilizar um público estimado de 100 mil espectadores. Os *agitprops* projetavam cinejornais e curtas didáticos sobre a realidade política vivida pela população, levando ao público a história do país, além das outras funções de alfabetização, encenação de peças teatrais etc.



No ensaio intitulado *Sobre a situação da arte cinematográfica russa*, escrito entre 1926 e 1927, início do período stalinista, Walter Benjamin afirma que, mesmo nessa época, os camponeses eram o público mais importante para os soviéticos. Segundo o autor, os bolcheviques buscam

[...] levar até eles, através do cinema, conhecimentos históricos, políticos, técnicos e de higiene. [...] O projeto de levar até essas comunidades o cinema e o rádio é uma das mais grandiosas experiências [...] que agora está em curso [...]. É claro que nesses cinemas de província são os filmes de esclarecimento político que ocupam o primeiro lugar. Em primeiro plano encontram-se filmes sobre práticas como o combate às pragas de gafanhotos, o uso de tratores, a cura do alcoolismo. (BENJAMIN, 2017, p. 122)

Os vagões dos *agitprops*, no período anterior (sob o domínio de Lênin como secretário geral), estavam repletos de artistas de vanguarda, muitos dos quais viriam a ser os mais aclamados cineastas soviéticos. Grandes nomes começaram nos *agitprops*, como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Lev Kulechov. Vemos como, desde seus primeiros tateares, a arte soviética já estava politicamente engajada.

133

A *politização da arte*, resposta comunista à *estetização da política*, não significa fazer da cultura um veículo da propaganda política. Significa um forte engajamento da arte em desfazer a alienação da população utilizando as novas tecnologias e mídias de massa. Dziga Vertov defendia que os “dramas artísticos” compusessem no máximo 25% das salas de cinema, e o restante fosse dedicado aos filmes que refletiam a “atualidade soviética” e os ideais comunistas. A função social do cinema era essencial para a construção do “novo homem”, livre dos processos de alienação social e, portanto, autônomo. Vertov queria ajudar o oprimido e o proletariado a “ver claramente os fenômenos vivos que nos cercam” (VERTOV, 2018, p. 247). Seu primeiro princípio era educar o povo. Acreditava que a percepção do homem era limitada, o que o impedia de apreender os processos naturais e sociais; sua solução era o uso correto da câmera, libertar a câmera da escravidão e dos métodos tradicionais de filmagem, para, assim, ir do “cidadão desajeitado ao homem elétrico perfeito” (VERTOV, 2018, p. 247).

Apesar das fortes tensões entre Vertov⁵ e Eisenstein, este, de maneira análoga, dava forte ênfase ao *parti-pris*, isto é, à parcialidade, de seu fazer artístico, afirmando que o cinema é um discurso ideológico. Assumir o viés político de uma obra tem um grande

⁵ Este teria acusado *A greve* de ser um plágio descarado de seu filme *Kino Glaz*; Eisenstein teria respondido afirmando que Vertov era “menchevique” (cf. BO, 2018).



potencial artístico. O verdadeiro crime é ignorar esse viés, produzindo um filme como mero entretenimento “sedativo e hipnótico”, como a ideologia maniqueísta e consolativa do melodrama burguês, que se apresenta com a pretensão de imparcialidade – essa visão apaziguadora, sim, deve ser interpretada como “enviesada”. Tal ideia está em consonância com a tese de Eisenstein que se opõe à mera construção da unidade dos fatos, e que segue “as modalidades do pensamento” assumindo “aquilo que ele é: discurso” (XAVIER, 2008, p. 132).

Benjamin visitou a URSS num momento em que Lênin já havia morrido e o período de Stálin se havia iniciado. Começavam, desde já, as dificuldades que as produções artísticas encontrariam em tempos posteriores, como a dificuldade em escolher temas a ser retratados pela produção cinematográfica, em decorrência da forte censura. Segundo Benjamin (2017, p. 120), que escrevia de Moscou, em 1927, não “é fácil conseguir cenários adequados, porque a escolha dos assuntos está sujeita a um controle apertado. A literatura desfruta na Rússia de maior liberdade em relação à censura. Já o teatro é observado com muito mais atenção, e o cinema ainda com maior rigor. Essa escala é proporcional à escala das respectivas massas de espectadores” (BENJAMIN, 2017, p. 122). No entanto, o autor continua:

Apesar de tudo, as imagens caracterizam bem a intenção de fazer filmes sem qualquer aparato decorativo ou teatral, baseando-os simplesmente na própria vida. [...] em nenhum outro lugar a importância da estrela de cinema é tão diminuta. Não se procuram atores que sirvam para sempre, mas os tipos exigidos caso a caso. Vai-se mesmo mais longe. Eisenstein, o diretor do *Potemkin*, prepara um filme sobre a vida dos camponeses no qual não haverá um único ator. (BENJAMIN, 2017, p. 122)

O princípio dos construtivistas de um “cinema sem atores” estaria engajado na criação de uma arte destruidora da fantasmagoria social, além de trabalhar para representar a realidade sem as ilusões fantasmagóricas do capital cinematográfico, efetuado, nesse sentido, a partir das estrelas do cinema e de seu culto. Benjamin declarava que um dos domínios desconhecidos pelo público soviético

[...] são os assuntos e problemas da vida burguesa, ou seja, acima de tudo: não se suportam os dramas amorosos no cinema. A ênfase dramática, ou trágica, posta nas coisas do amor é vista com desprezo em toda vida da Rússia de hoje. Os suicídios provocados por amores traídos ou infelizes são tratados pela opinião pública comunista como se dos mais grosseiros excessos se tratasse. (BENJAMIN, 2017, p. 123)



O desprezo aos filmes românticos burgueses e às especulações acerca da vida amorosa dos astros se relacionava com um outro aspecto mais profundo: a tentativa de quebrar as ilusões sociais e conceder às massas o seu direito de ser não apenas espectadora, mas também produtora da arte. O papel desempenhado pelo ator (ou pela ausência de ator) não é em nenhum sentido secundário diante da importância do diretor.

Dziga Vertov queria registrar a vida como ela é, o que, para ele, só era possível sem a interferência no curso normal dos acontecimentos, capturando um registro totalmente espontâneo e puro da vida. Segundo o cineasta, o objetivo era capturar “a vida de improviso”. A ideia era evitar qualquer tipo de dramatização: atores, encenação e roteiros (que Vertov chamava de peças literárias anticinematográficas) eram abominados pelos *kinoks*⁶; só assim se poderiam alcançar os fatos vivos.

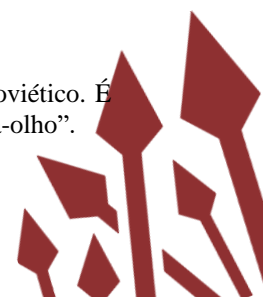
Para Benjamin, o papel do ator cinematográfico era radicalmente diferente daquele do ator teatral. Ao contrário do ator teatral, o

[...] intérprete cinematográfico não representa o seu papel diante de um público qualquer. No estúdio cinematográfico, o ator representa diante de um grêmio de especialistas (diretor, produtor, operador de câmera etc.) que tem o direito de intervir a qualquer momento. Tal característica aproxima o trabalho da execução de um teste. (UCHOA, 2015, p. 389)

135

O cinema, enquanto forma de exposição da arte em grande escala para as massas, torna a reprodutibilidade técnica mecanismo central da produção cinematográfica; nesse sentido, pode-se dizer que o cinema aparece quando a própria reprodutibilidade técnica se torna arte. Isso modifica substancialmente a natureza do papel do ator, visto que seu desempenho não acontece diante de um público, mas diante do aparato – as exigências que cumpre são aquelas das câmeras, dos microfones, dos refletores, dos tripés, das lentes e dos especialistas que o avaliam, como o operador de câmera, o engenheiro de som, o diretor etc. Esse grêmio de especialistas pode intervir na atuação a qualquer momento. A “intervenção de um grêmio técnico em um desempenho artístico é característica no desempenho esportivo e, num sentido mais amplo, em todo desempenho de teste” (BENJAMIN, 2018, p. 61). Todo o processo de produção cinematográfica é determinado pelo desempenho de teste. Como se sabe, muitos trechos dos filmes são filmados com infinitas variantes, as ações de um personagem são registradas diversas vezes; cabe ao montador escolher apenas uma delas para

⁶ Nome do movimento, criado em 1919, que lutava pela predominância das atualidades no cinema soviético. É uma abreviação do termo de Vertov – e nome de um de seus filmes – *Kino Glaz*, que significa “cinema-olho”.



entrar no produto final, como se se tratasse de um “recorde”. O desempenho de teste cinematográfico possui uma natureza diferente do desempenho de teste convencional; ele ultrapassa um certo valor social e os limites naturais. Benjamin dirá que o

[...] esportista conhece de certa forma somente o teste natural. Mede-se em tarefas que a natureza lhe oferece, não naquelas de um aparato. [...] Nesse ínterim, o processo de trabalho, principalmente depois de normatizado pela cadeia de montagem, ocasiona, diariamente, inumeráveis provas de teste mecanizado. Tais provas ocorrem secretamente: quem não passar nelas é desligado do processo de trabalho. (BENJAMIN, 2018, pp. 63-65)

O diretor de cinema ocupa a posição de um examinador de provas de aptidão. O ator deve satisfazer às exigências de um especialista tanto quanto às exigências da máquina. Para o ator cinematográfico, representar significa conservar sua humanidade diante da máquina e do aparato. Eis o principal desafio do ator e o interesse maior por sua atuação. O desempenho do ator consiste em fazer sua humanidade transbordar diante das exigências da máquina. O interesse das massas por esse desempenho é, portanto, o interesse pela revanche do ator, que conserva sua humanidade e a exhibe como triunfo. A vingança da humanidade diante da máquina traz a possibilidade de libertação:

136

[...] é diante de um aparato que a preponderante maioria dos cidadãos, nos escritórios e nas fábricas, durante seu dia de trabalho, precisa se alienar de sua humanidade. À noite, as mesmas massas enchem as salas de cinema para vivenciar a revanche que o ator de cinema leva a cabo por elas. (BENJAMIN, 2018, pp. 65-67)

Nesse sentido, o cinema ganha nova força, pois maior será o seu efeito produzido quanto menos o ator interpretar. Aqui, Benjamin estaria completamente de acordo com Dziga Vertov. Um dos aspectos revolucionários do cinema, segundo ambos, é que pouco importa se o ator interpreta um outro personagem ou se ele representa a si mesmo, pois o “ator que age no palco transpõe-se para o interior de um papel. Ao ator de cinema essa possibilidade é muito frequentemente negada. Seu desempenho não é em nada unitário, mas composto a partir de muitos desempenhos individuais” (BENJAMIN, 2018, p. 71). Benjamin defende que o bom ator cinematográfico é aquele que interpreta um papel o menos possível. Tal como um acessório cênico, o ator deve ser escolhido por suas características particulares e colocado no lugar certo, como parte da composição de um quadro. O ator não deve incorporar um papel, dado que a unidade de tal desempenho é impossível: o ator deve



representar a si mesmo. O ator como acessório cênico foi primeiro teorizado por Rudolf Arnheim em *O cinema como arte*, obra que influenciou fortemente Walter Benjamin. Segundo Arnheim, em um “cinema baseado na simples presença dos atores, são utilizados menos intérpretes e mais pessoas encontradas por sorte, cujas fisionomias adéquam-se ao tipo procurado. Os atores e corpos são escolhidos tais como outros objetos de cena, de acordo com sua adequação física ao efeito desejado” (UCHOA, 2015, p. 392).

O exemplo de Benjamin para o ator como acessório cênico vem do filme de Carl Theodor Dreyer, *A paixão de Joana D’Arc* (1928); o diretor precisou de meses para encontrar 40 atores para compor o Tribunal da Inquisição, atores que foram escolhidos a partir de traços físicos específicos, levando-se em conta a idade, a estatura e a fisionomia, de forma que os traços peculiares desses atores, seus adereços particulares, se tornassem o ator. No entanto, na época, a autorrepresentação já era teorizada e posta em prática nas primeiras experiências dos construtivistas russos como forma de inserir o próprio público espectador no interior da produção cinematográfica, esfumando as distinções entre espectador e produtor. Exemplo disso é o primeiro filme de Serguei Eisenstein, *A greve* (1925), cujos atores interpretaram apenas a classe capitalista, enquanto todos os demais trabalhadores interpretaram a si mesmos enquanto trabalhadores – no entanto, tal prática não seria nenhuma surpresa para os filmes soviéticos da época, pois se trata de um recurso empregado de maneira geral –, ou Vertov, que entregava a câmera diretamente aos trabalhadores para que eles mesmos filmassem os interiores da fábrica com total autonomia.

Como falamos atrás, acerca das modificações na percepção pelo progresso técnico e de como a experiência cultural mediada pela tecnologia pode produzir uma série de fantasmagorias, vemos como a tecnologia, muito mais do que libertar a humanidade das forças da natureza e do mito, confronta-a como uma força esmagadora da segunda natureza. Para Miriam Hansen (2012, p. 247), “esse confronto se repete, no campo da arte, toda vez que um ator representa diante de uma câmera e não da plateia virtualmente presente na sala de cinema”. O ator sabe que o olhar não humano da câmera substitui um outro olhar fisicamente ausente, mas intencionalmente presente, que é o olhar de uma plateia de massas. O interesse da plateia é anterior ao filme, à história contada na tela ou ao personagem retratado, por isso “o ator torna-se um substituto, um representante da batalha cotidiana do público com uma tecnologia alienante” (HANSEN, 2012, p. 247). A autora enfatiza as diferenças argumentativas nas diferentes versões de *A obra de arte...* de Benjamin. A segunda versão do ensaio (aquela em que nos estamos baseando aqui) dá maior ênfase não



ao aspecto da vingança da humanidade sobre o aparato, mas à posição da plateia semelhante à da câmera em oposição ao ator; argumenta que a identificação da plateia com o ator perpassa uma atitude crítica, exigente e impessoal do aparelho, assemelhando-se ao conceito brechtiano de *distanciamento*. Benjamin teria dado menor ênfase ao aspecto do interesse do espectador no ator por desconfiar que esse interesse tivesse sua origem no culto hollywoodiano ao estrelato, mas ainda vê na “vitória da humanidade” do ator um poder de comover a plateia devido à experiência social e histórica de alienação.

A politização da arte, sobretudo a partir do potencial emancipador do cinema, deve ser um veículo para a conscientização. O ornamento da massa só pode ser quebrado pela consciência de classe. Benjamin é fortemente influenciado por Brecht nesse sentido. Para este, o teatro tradicional (e podemos estender essa crítica igualmente ao cinema tradicional), cujos fenômenos sociais são apresentados de forma naturalizada, isto é, eterna e a-histórica, atingirá maior sucesso quanto mais conseguir a identificação com seu público. A forma dramática orientada pela identificação, de acordo com Brecht, é uma forma que produz a alienação do espectador, pois seu objetivo é seduzir, encantar, distrair e iludir o público. O teatro épico brechtiano renuncia à forma dramática e busca um fundamento profundamente anti-ilusionista a partir do conceito de *distanciamento*. A finalidade é mostrar o homem não só como um ser mutável em si, mas como alguém capaz de transformar a realidade ao seu redor. Nesse sentido, o teatro deve ser capaz de alcançar uma forma artística que não seja meramente contemplativa (como no caso do teatro tradicional), e mostrar ao espectador que sua experiência estética pode ir além da mera contemplação. Os personagens do teatro brechtiano são sempre homens comuns (nunca grandes heróis), e sua ação nunca é encenada, mas narrada (a fim de produzir estranhamento). A narrativa procura reproduzir a desarticulação e a fragmentação da realidade alienada na própria forma teatral, sem aludir à unidade da forma pela dramática tradicional: o tempo é repartido em partes recortadas, independentes do todo, fragmentando a unidade da forma e quebrando a ilusão de uma unicidade natural, acabada e fechada, da atividade humana, o que corresponde à “própria desarticulação produzida na sociedade (e nas obras) pelo processo de reificação” (LIMA, 2014, p. 41). Esse aspecto formal do teatro épico nos faz notar certa semelhança ao processo de montagem, muito valorizado por Benjamin como o elemento principal do cinema. Bruna Lima nos diz que

[...] o princípio da montagem, ao fazer surgir uma síntese intuitiva de uma imagem, inclui o espectador no processo de criação, impele-o a tomar decisões e a refletir não somente sobre os temas propostos por uma peça, mas por seu próprio



desenvolvimento, rompendo com uma postura meramente contemplativa. (LIMA, 2014, p. 41)

Esse procedimento visa a quebrar a alienação cotidiana produzida pelas fantasmagorias sociais das relações mercadológicas entre os indivíduos. Sua finalidade é tornar o familiar estranho, quebrar a carapaça ilusória, vista como natural, dos fenômenos sociais e mostrá-los tal como são: contraditórios e fragmentados. Brecht quer transportar o conhecimento da não naturalidade e da fragmentação da experiência social para o plano da consciência, retirar os fenômenos do plano inconsciente que habitam, por meio do estranhamento, o que faz o espectador se distanciar da encenação dramática; a identificação produz no espectador um engajamento (ou, na verdade, uma falta de engajamento) meramente contemplativo, pois a unidade de ação, fechada e bem-acabada, cria a ilusão de que não haveria outras possibilidades de escolha. O distanciamento quer mostrar aos espectadores que não se trata de um sistema fechado, mas sim que a realidade pode ser transformada. O artista precisa tomar uma série de escolhas e decisões ao se deparar com o material. No entanto, ao finalizar a obra, essas escolhas possíveis desaparecem completamente, tornando difícil imaginar os rumos diversos que a obra poderia ter tomado. O conceito brechtiano de distanciamento procura deixar às vistas e à mostra todas as escolhas tomadas pelo artista como opções conscientes. Ora, como deixar o espectador mais consciente das possibilidades de elaboração de uma obra senão o introduzindo no cerne do processo de criação, tornando-o, ao mesmo tempo, produtor? Esse efeito visa a transcender o campo da obra artística e incidir sobre a própria história e o mundo social, mostrar que existem outras saídas a um mundo reificado e doloroso. Assim, “a alternativa ao espelhamento e à administração de formas reificadas de identidade propiciadas pelo cinema não é uma simples representação positiva das massas, mas, antes, uma prática cinematográfica que dê expressão estética às cicatrizes da autoalienação humana.” (HANSEN, 2012, p. 248)

139

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Benjamin tinha grande entusiasmo e otimismo em relação ao cinema soviético de sua época. O período dos primórdios do construtivismo buscava levar a prática cinematográfica às suas últimas consequências, buscando extrair das novas técnicas, surgidas com o advento do cinema, todo o seu potencial revolucionário.



Uma das missões principais do início do período bolchevista era usar a arte como instrumento de politização e conscientização das comunidades rurais na recém-formada URSS. Acreditamos que, em nossos tempos, um projeto que teria agradado profundamente a Walter Benjamin, e que corresponde aos elogios e às esperanças em relação ao cinema soviético, seria o da filмотeca *Vídeo nas Aldeias*, projeto que se dedica à formação de cineastas indígenas tanto quanto à produção e à divulgação de seus filmes. Os cineastas indígenas que compõem o projeto nas aldeias são verdadeiros “historiadores materialistas” (BENJAMIN, 2016), isto é, preocupam-se com uma leitura histórica que resgate do esquecimento e do apagamento os povos marginalizados pela história dos vencedores. Dessa maneira, a câmera se torna abertamente instrumento da luta política. Tal como os historiadores materialistas de Benjamin, a produção audiovisual indígena retira da história tradicional aquilo que foi esquecido e recalcado, transportando esses povos para fora do inconsciente histórico e tornando-os produtores e protagonistas da própria história, reivindicando seus direitos culturais e territoriais.

140

Acreditamos que o projeto possa ser interpretado como em conformidade com a metáfora do inconsciente ótico, de trazer ao papel principal o elemento marginalizado e esquecido de nosso tecido social. O inconsciente ótico se articula na incapacidade que o ser humano tem de apreender determinadas realidades a olho nu. O olho, transformado pelo advento das técnicas cinematográficas, vai em direção ao mais-além – ultrapassa seus próprios limites e alcança o antes inalcançável. Pelo desvelar do inconsciente ótico a partir do olhar mecânico da câmera, o detalhe se transforma em personagem principal. O cinema é capaz de reescrever as virtudes do olhar, permitindo ao homem acessar artificial e mecanicamente um mundo interno da vida psicótica, onírica e alucinatória. Se usado corretamente, esse mundo de imagens veladas, agora acessado pela objetiva, pode nos revelar os fragmentos e as fraturas de uma realidade esquecida, apagada pelo fluxo contínuo da vida cotidiana permeada pelas fantasmagorias sociais.

Segundo nossa leitura, a tarefa do cinema revolucionário deve estar de acordo com aquela do historiador materialista, descrito em *Sobre o conceito de história* (2016). Tal cinema deve quebrar o continuum de imagens difusas e estilhaçadas que se amontoam sobre nossa percepção, imagens que anestesiavam nossa consciência por meio de fantasmagorias. O cinema revolucionário deve ser capaz de regular esses fragmentos segundo uma outra lógica, de tal maneira que registre e revele o que foi apagado por trás do fluxo contínuo de imagens e percepções; revelar o esquecido e recalcado, aquilo que passou



despercebido, oprimido pelas ilusões de uma realidade pretensamente unitária e acabada. O cinema revolucionário deve, portanto, parar o fluxo contínuo de imagens e nos revelar os detalhes contraditórios que permeiam o tecido social, as experiências dos oprimidos e esquecidos pelo continuum da história, retirar do fundo à figura as rupturas e as brechas para a transformação social.

O olho capaz de enxergar esses detalhes escondidos é o cine-olho.



REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BENJAMIN, W. Sobre a situação da arte cinematográfica russa. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (segunda versão). Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.
- BO, J. L. *Cinema para russos, cinema para soviéticos*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- BUCK-MORSS, S. Estética e anestésica: uma reconsideração de “A obra de arte” de Walter Benjamin. In: CAPISTRANO, T. (Org.). *Benjamin e a obra de arte técnica, imagem, percepção*. Coleção ArteFíssil. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SCOREL, E. É tudo verdade – No centenário das revoluções (I). *Revista Piauí*, 2017. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/e-tudo-verdade-no-centenario-das-revolucoes-i/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.
- GOMES, P. E. S. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981.
- HANSEN, M. Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia. In: CAPISTRANO, T. (Org.). *Benjamin e a obra de arte técnica, imagem, percepção*. Coleção ArteFíssil. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009.
- LIMA, B. Benjamin leitor de Brecht: cinema e distanciamento. *Pandaemonium Germanicum*, v. 17, n. 24, pp. 37-52, dez. 2014.
- NOTARI, F. B. A recepção do cinema de Serguei M. Eisenstein no Brasil: um estudo de caso, a VI Bienal de São Paulo (1961). Escrita, circulação, leituras e recepções. *Anais... In: VII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL*. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2014.
- OLANO MORGANTTI SALUSTIANO BOTELHO, L. WALTER BENJAMIN E AS IMAGENS DA HISTÓRIA: possibilidades de uma crítica social a partir da arte. *PÓLE MOS – Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 104–122, 2012. DOI: <https://doi.org/10.26512/pl.v1i1.11485>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material. In: XAVIER, I. (Ed.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.
- UCHOA, F. R. A questão do ator no cinema: diálogos entre Benjamin, Arnheim e Kracauer. In: MACHADO, C. E. J.; MACHADO, R.; VEDDA, M. (Eds.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- VERTOV, D. NÓS. In: XAVIER, I. (Ed.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz & Terra, 2008.
- ZANATTO, R. M. O Brasil ao convés de Potemkin: Paulo Emílio, Benjamin, Kracauer e a cultura cinematográfica soviética. In: MACHADO, C. E. J.; MACHADO, R. (Eds.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.



ANEXOS

Figura 01



143

Figura 1 lambe-lambe



Figura 02

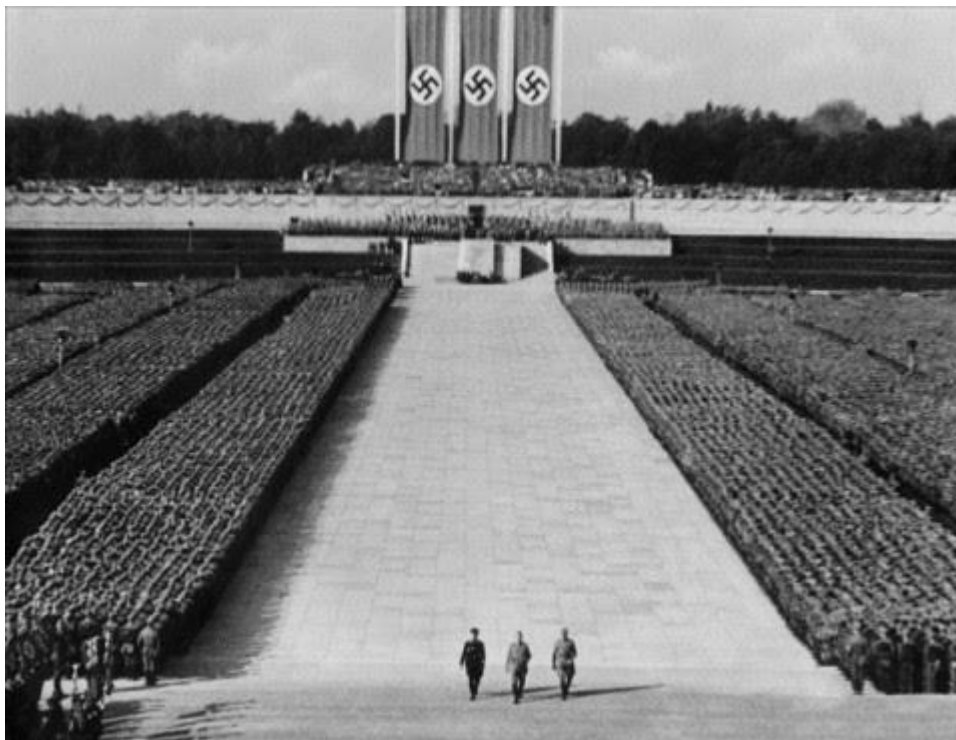


Figura 2 Trecho do filme 'O Triunfo da Vontade' (1935), da diretora Leni Riefenstahl

144

Figura 03



Figura 3 Padre Sérgio (1918), de Yakov Protazanov.



Figura 04



Figura 4 A mãe (1926), de Pudóvkin

145

Figura 05

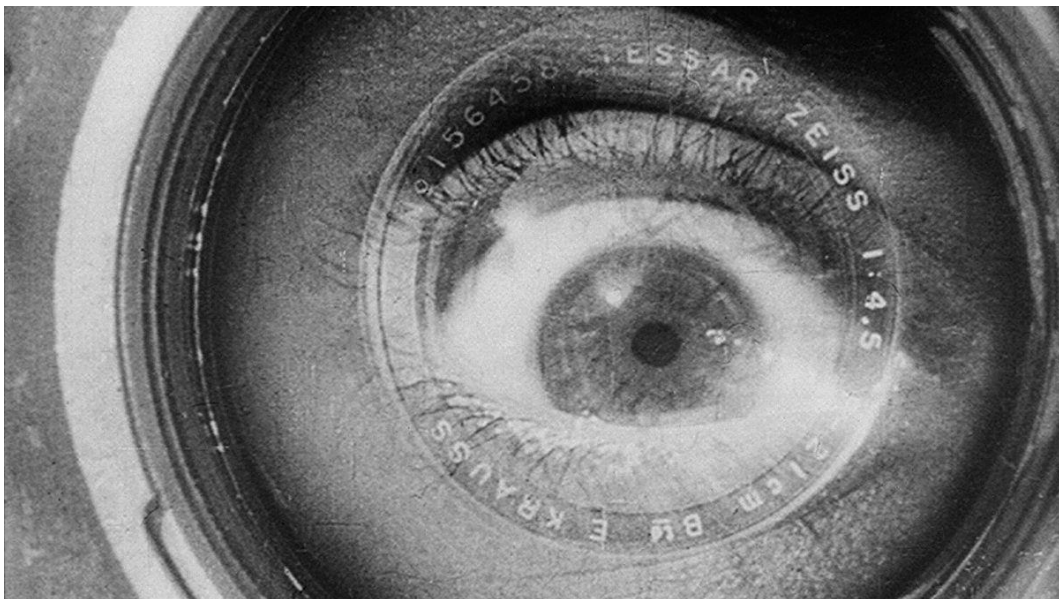


Figura 5 Um homem com uma câmera (1929), de Dziga Vertov. Figura do cine-olho.

