

## WALTER BENJAMIN E A IMPORTÂNCIA DO CINEMA NA MODERNIDADE

Renata Gonçalves (PIIC-UFSJ)

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Ms. Maria José Netto Andrade – DFIME/UFSJ

**Resumo:** O presente artigo consiste em uma reflexão sobre as transformações significativas que o cinema introduziu no modo de percepção e recepção das obras de arte no público moderno. Walter Benjamin (1892-1940), em *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), considera que as novas técnicas de reprodução da obra de arte inauguraram uma nova sensibilidade no público, e aponta o cinema como o agente eficaz. A discussão sobre as mudanças no modo de percepção humana características da modernidade privilegiam algumas análises teorizadas por Benjamin, como o declínio da “aura” da obra de arte, os “efeitos choque” causados pelas mudanças bruscas das imagens cinematográficas, e o empobrecimento da “experiência” vinculada à tradição.

**Palavras-chave:** Cinema, Aura, Choque.

---

# W

alter Benjamin (1892-1940), em seu ensaio *a Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936, analisa como as novas técnicas de reprodução da obra de arte transformaram a sensibilidade estética na modernidade. As modificações não ocorrem apenas no âmbito das formas da arte, mas o olhar, a percepção e a recepção do homem moderno sofreram modificações.

A partir da segunda metade do século XIX com as novas técnicas de reprodução surgiram novas formas de arte e dentre elas o cinema. Na modernidade a importância do cinema se refere às transformações na experiência estética e na percepção sensorial das coletividades humanas. Transformações também ocasionadas pela vivência do homem moderno nos grandes centros urbanos.

Nessa perspectiva Benjamin se propõe a pensar as mudanças que configuram a modernidade a partir das transformações dos modos de percepção e recepção da experiência social. Para isso, analisou a montagem e a exibição cinematográfica, a multidão no espaço urbano e o trabalho nas fábricas.

Neste estudo sobre a importância do cinema na modernidade privilegiamos algumas análises teorizadas por Benjamin, como as mudanças no modo de percepção e recepção humana, o declínio da *aura* da obra de arte, os *efeitos choque* causados pelas mudanças

bruscas das imagens cinematográficas e as transformações sociais das experiências coletivas.

### **O Declínio da aura e o cinema**

A investigação acerca do declínio da aura é essencial na teoria benjaminiana para esclarecer as transformações sociais que influenciaram as modificações da faculdade perceptiva do homem moderno. Segundo Benjamin, o declínio da aura da obra de arte deriva de duas circunstâncias estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas: de um lado, as massas modernas exigem que as coisas se tornem cada vez mais próximas e humanas, de outro lado, tendem a acolher as reproduções e depreciar o caráter único daquilo que é dado.

Na história, o caráter único da obra de arte insere-se no contexto da tradição. As mais antigas obras de arte nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Havia, em cada um desses objetos “o aqui e agora da obra de arte”, que desdobrava toda a sua história. Enraizado numa tradição, “o aqui e agora da obra de arte” identifica seus objetos como algo único e autêntico. Os seres humanos percebiam na unicidade desses objetos uma espécie de *aura*. Benjamin (1987) define a aura “como uma forma singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (p. 170).

O que acontece na era da reproduzibilidade técnica, é que a arte rompe com a dicotomia distância-proximidade, que lhe regia na antiga tradição, e conquista emancipação da existência parasitária até então imposta pelo seu papel ritualístico. Portanto, as novas técnicas de reprodução limitam ao domínio da tradição a existência única e autêntica da obra de arte. O critério de autenticidade não se aplicava mais à produção artística, toda a função da arte foi subvertida, agora ela não se funda apenas no ritual, mas noutra práxis: a política.

Nas obras cinematográficas “a reproduzibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de reprodução. Esta não apenas permite da forma mais imediata a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória” (BENJAMIN, 1987, p.172). As implicações que tornaram necessárias a difusão do filme estavam vinculadas à economia e a política. A produção de um filme era extremamente cara, e precisava atingir um grande público. O cinema falado inicialmente representou um retrocesso, pois

delimitado pelas fronteiras lingüísticas, restringiu seu espectador. Sobre a ótica de Benjamin (1987) “o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle” (p.180) de modo que o cinema teria que aguardar sua utilização política, como arte democrática controlada pelas massas e para as massas.

O capital estimulou o caráter de mercadoria do conteúdo cinematográfico, incentivou a consciência corrupta das massas e favoreceu a utilização de suas técnicas por sistemas reacionários como o fascismo e o comunismo. Ao promover a “estetização política” o fascismo ofereceu às multidões sua própria destruição por um prazer estético. Em contrapartida, o comunismo respondeu com a “politização da arte” visando levar as massas a romperem com a auto-alienação. Esses seriam exemplos de como a apropriação dessa moderna forma de percepção que foi o cinema, satisfazia aos interesses de movimentos reacionários, que materializavam na tela seus ideais.

O cinema inaugurou uma nova relação da arte com as multidões. Na modernidade, o valor de objeto de culto que a obra de arte trazia da antiguidade foi substituído pelo valor de exposição. Benjamin acreditava que a democratização da produção e da recepção da arte eram tendências intrínsecas ao meio, e as considerava progressistas.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p.174).

Nessa perspectiva Benjamin elege o cinema como a forma de arte que corresponde mais adequadamente ao homem moderno, precisamente porque afeta os homens em uma sensibilidade já transformada pelos cotidianos da vida moderna.

Para o homem moderno as imagens cinematográficas são infinitamente significativas. O cinema ao utilizar aparelhos capazes de penetrar o âmago da realidade, expande o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no campo visual, como sensorial, aprofundando a percepção humana. A câmera para Benjamin nos abre pela primeira vez a experiência do inconsciente ótico. A natureza que fala à câmera é diversa da que fala aos olhos, principalmente porque substitui o espaço onde o homem age conscientemente por um outro, onde sua ação é inconsciente. “Muitas deformações e

estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos” (BENJAMIN, 1987, p.190).

O cinema ampliou a capacidade perceptiva e onírica humana, mobilizando não apenas o olhar do espectador, mas o corpo em sua totalidade. Além disso, a fórmula básica da percepção onírica descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. A recepção do espectador de cinema também é de ordem tátil, e atua pelo hábito. No âmbito da recepção tátil a *distração* é fundamental, com base em uma superfície perceptiva, ela é capaz de evitar um acontecimento traumático ao espectador. Benjamin (1987) mostra como

(...) a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo (p. 194).

Ao oferecer uma nova sensibilidade que se configura no mundo moderno, o cinema, com suas mudanças bruscas de imagens, interrompe a associação de idéias do espectador e o bombardeia com fragmentos narrativos, como uma seqüência de *choque*.

Através da *distração* com base na percepção, a sensibilidade recebe continuamente os estímulos do mundo externo e produz uma forma de seleção desses estímulos com o objetivo de proteger-se dos *choques* provocados pelo cinema.

### **Cinema e o efeito choque**

*Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939) Benjamin analisa, através da obra do poeta, como a experiência do *choque* que já estava onipresente na vida cotidiana do homem moderno, expandiu-se com as artes.

Em meados do século XIX, o cidadão das grandes metrópoles era permanentemente confrontado com a multidão. Seu modo de perceber o mundo e de ser afetado por ele transformava-se juntamente com a cidade moderna. Na vida moderna, a percepção humana orientou sua construção para o amortecimento dos constantes *choques* resultantes da fragmentação das relações. Com as inovações da técnica, a experiência

de *choque* teria se expandido, ocasionada por uma série de invenções dentre as quais destacamos o cinema.

O filme e outras invenções aplicaram sobre as experiências óticas elementos de uma experiência tátil. Pelo engajamento corporal da percepção tátil, o cinema produziu sobre o espectador um efeito de *distração*. Na avaliação de Benjamin, o público do cinema era capaz de se distrair sem deixar de examinar aquilo que estava diante da tela. O caráter crítico distraído, assumido pelo espectador de cinema, demonstra uma consciência perceptiva voltada para o amortecimento dos *choques*.

Benjamin considera que a percepção consciente tem a função de agir como proteção de estímulos, e na busca de uma definição reporta-se a Freud. Segundo a teoria freudiana “quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático” (BENJAMIN, 1997, p.109). Freud indica que o consciente desperto amortece os choques, transformando o evento em vivência.

Na teoria estética de Benjamin, a vivência corresponde a um constante exercício de interceptações de choques. O homem moderno está sujeito a situações cotidianas que o levam a proteger-se dos choques, desde o simples caminhar entre as multidões, até operar uma máquina ou assistir a um filme.

A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme (BENJAMIN, 1997, p.125).

O operário submetido à linha de produção em série, tem que adequar o seu ritmo de trabalho ao ritmo da máquina, o que lhe impõe uma resposta reflexa repetida a cada minuto. O homem que trafega na multidão deve estar atento e evitar o choque com o outro. No caso do espectador de cinema, os *choques* são amortecidos pela *distração*. Em ambas as situações a proteção do homem quanto ao efeito dos choques custa-lhe de um comportamento reflexo em que a vivência é privilegiada em detrimento da experiência.

### **A decadência da experiência**

Para compreender o cinema na modernidade, é necessário explicar como a experiência se transformou em vivência de choque. Walter Benjamin recorre a dois conceitos fundamentais criados por Marcel Proust para esclarecer a destruição da experiência: *memória voluntária* e *memória involuntária*.

Segundo Proust a *memória voluntária* é aquela lembrança que temos acesso por meio da ação do intelecto, algo somente capaz de captar recordações, não as dimensões essenciais do passado. A *memória involuntária* por outro lado seria o reservatório das impressões mais significativas do homem, trancafiadas no inconsciente. Diante desses dois conceitos Benjamin circunscreve ao domínio da *memória voluntária* a vivência, enquanto que a *memória involuntária* seria a única capaz de mergulhar na experiência.

Traduzindo em termos proustianos: “Só pode se tornar componente da memória involuntária aquilo que não foi expresso e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu o sujeito como vivência” (BENJAMIN, 1997, p.108). O que equivale a dizer que, quanto maior for o êxito do consciente na proteção do homem contra os estímulos externos, tanto menos essas expressões externas serão incorporadas à experiência, correspondendo apenas à vivência.

Benjamin afirma que Baudelaire admite a impossibilidade de uma experiência compartilhada no mundo moderno. Conforme o verso do poeta, “perdeu a doce primavera o seu odor”, odor que Benjamin define como sendo o “refúgio inacessível da memória involuntária” (BENJAMIN, 1997, p.135). Essa memória ainda guardaria uma relação com a experiência, que as condições modernas de existência substituem pela vivência, promovendo a *memória voluntária*. O conceito de *memória involuntária* “pertence ao inventário do indivíduo. Onde há experiência, entram em conjunção, na memória certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1997, p.107).

Na figura do narrador, Benjamin relata a perda da experiência na vida moderna, marcada pelo esgotamento de uma forma de comunicação compartilhada pela coletividade e transmitida pela narrativa de geração em geração. Com a decadência da experiência, o que se perde é a possibilidade de conexão entre os indivíduos e a memória cultural. A dinâmica do *choque* nas grandes cidades, no trabalho e nas artes, perturbou os padrões familiares de percepção e transformou radicalmente a estrutura da experiência, desencadeando a fragmentação da comunicação do homem moderno.

A decadência da *memória involuntária*, ao mesmo tempo em que levou a ruína a experiência, conduziu o declínio da aura.

Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na memória involuntária, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde a própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício. Os dispositivos com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da memória voluntária; por meio dessa aparelhagem eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia (BENJAMIN, 1997, p. 137).

Walter Benjamin identifica que o cinema e certos elementos da existência moderna conduziram a uma ruptura da memória em *voluntária* e *involuntária*. O tempo da grande indústria teria reforçado o predomínio da *memória voluntária*, restringindo as lembranças trazidas pela *memória involuntária* e progressivamente atrofiando a experiência individual e coletiva.

### Considerações finais

Enfim, sob os olhos de Benjamin, o cinema na era da reprodutibilidade técnica, ao inaugurar uma nova função social da arte, contribuiu de forma positiva para o aprofundamento da percepção do homem moderno, que já vinha sendo construído pelo ritmo frenético das grandes cidades e da industrialização. O declínio da aura da obra de arte foi conduzido pelos mesmos fatores reprodutivos e perceptivos. O modo de analisar esse fenômeno no pensamento de Benjamin é ambíguo. O desaparecimento da aura pode levar a um empobrecimento da experiência cultural se não dá lugar a novas expressões. Todavia, a aura não está desaparecendo por acaso. As novas condições criadas na estrutura da sociedade moderna mudaram a arte, a comunicação e as formas de expressão do homem, que são diferentes daquelas que existiam antes.

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v.1)

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Obras Escolhidas v.2)

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campos, 1988.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

TOMAM, Cássio dos Santos. Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade. *Estudos de sociologia*. Araraquara, n.16, p.101-122, 2004.