

ARTE PELA ARTE, CINEMA POLÍTICO, E TÉCNICA

Tiago Penna

RESUMO

Neste artigo, buscamos discutir a perspectiva benjaminiana com relação aos dilemas éticos e estéticos de sua época com relação ao papel e ao lugar da arte, e em especial do cinema, e dos filmes enquanto obra de arte, no contexto político e cultural de sua época, bem como no pensamento filosófico contemporâneo. Faremos análise do problema da querela do movimento da *arte pela arte* (*art pour l'art*), colocado por Benjamin e sua tese axiológica de que *não existe obra de arte neutra ideológica ou politicamente*, compreendida a partir da distinção de que a vida pública é aquela que se opõe à vida privada, no sentido de que o foro íntimo e/ou doméstico difere daquilo que vivenciamos em sociedade em locais públicos e que são normatizados por convenções sociais que variam de contexto histórico para contexto histórico. Portanto, a perspectiva política é inerente à função social da obra de arte; e por isso a apropriação fascista da *estetização da política*, se torna capaz de apregoar valores e crenças contradizentes às tendências das massas, mas que devido a um processo crescente de alienação acaba por conseguir a adesão das mesmas para com os ideias nazi-fascistas. Ao analisar o cinema enquanto forma de arte que se funda nas técnicas de reprodução, e que assim, promove a *dissolução da aura*, que irá acarretar fortes mudanças perceptivas a partir do cinema devido à *refuncionalização social* da obra e à abertura do *inconsciente óptico* através da imagem cinematográfica, Benjamin irá criar a sugestão daquilo que ele cunhou como a *politização da arte*; como uma resposta da arte ao fascismo.

Palavras-chave: cinema – arte pela arte – estetização da política – politização da arte – inconsciente óptico.

ART FOR ART, POLITICAL CINEMA, AND TECHNIQUE

ABSTRACT

In this article, we seek to discuss Benjamin's perspective on the ethical and aesthetic dilemmas of the epoch in relation to the role and place of art, and especially the cinema, and films as a work of art, in the political and cultural context of his time, as well as in contemporary philosophical thinking. We will analyze the problem of Benjamin's art-for-art (art pour l'art) quarrel, and his axiological thesis that there is no ideologically or politically neutral work of art, understood from the distinction that public life is the one that opposes to the private life, in the sense that the intimate and/or domestic forum differs from what we experience in society in public places, and that are normatized by social conventions that

Filosofia/UFAL (Universidade Federal de Alagoas), campus Maceió, desde 2008. Sua dissertação data de 2007 e versa sobre a politização da arte em Walter Benjamin; enquanto sua tese sobre a *racionalidade poética* em Aristóteles data de 2017 (ambos – mestrado e doutorado pela UFPB). Realizador audiovisual desde 1995. Brasileiro, residente em Maceió – AL. Email: penna.tiago@gmail.com

vary from historical context to historical context. Therefore, the political perspective is inherent in the social function of the work of art; and therefore the fascist appropriation of the aestheticization of politics, becomes capable of proclaiming values and beliefs contradicting the tendencies of the masses, but which, due to an increasing process of alienation, ends up achieving their adherence to Nazi-fascist ideas. In analyzing cinema as a form of art that is based on reproduction techniques, and thus, promotes the dissolution of the aura, which will lead to strong perceptual changes from the cinema due to the social refunctionalization of the work and the opening of the optical unconscious through cinematographic image, Benjamin will create the suggestion of what he coined as the politicization of art; as an answer of art to fascism.

Keywords: cinema - art for art - aestheticization of politics - politicization of art - optical unconscious.

Introdução

O cinema, por sua própria constituição (audiovisual), exerce enorme fascínio e tem o poder de influenciar sobre os valores e costumes de seus espectadores, ainda mais crucialmente do que as demais formas de arte tradicionais. Benjamin investiga de que forma a ampliação da percepção sensível oriunda do cinema – através daquilo que ele próprio cunhou como *inconsciente óptico*, e da *refuncionalização da arte*, por exemplo – pode modificar, questionar e melhor explicar as alterações da percepção humana e – aliada a estas – às modificações dos modos de vivência da população; e com isso, explicar as convulsões sociais de seu tempo. E de como o cinema, enquanto forma de arte fundada na técnica da reprodução artística, poderá influenciar neste propósito, primeiramente ao exercer a função terapêutica bem como pedagógica, associadas à arte, mas também, a política, de forma peculiar; e ainda – em segundo lugar – de como os avanços tecnológicos aliados ao aparato técnico da produção de filmes, também irá alterar nossa percepção subjetiva e nossa perspectiva político-ideológica perante a realidade social.

Benjamin estava ciente do forte poder de persuasão e convencimento que o totalitarismo gerara sobre a população alemã a partir de sua prática da *estetização da política* aliada ao cinema. E ainda, segundo a análise benjaminiana, ao espelhar a massa através do aparelho de filmagem, e permitir que ela – assim – pudesse expressar sua natureza, sem, no entanto, admitir – efetivamente – que a massa expressasse seus direitos. O fato de o fascismo assim permitir que a massa exija mudanças nas relações no aparelho

Filosofia/UFAL (Universidade Federal de Alagoas), campus Maceió, desde 2008. Sua dissertação data de 2007 e versa sobre a politização da arte em Walter Benjamin; enquanto sua tese sobre a *racionalidade poética* em Aristóteles data de 2017 (ambos – mestrado e doutorado pela UFPB). Realizador audiovisual desde 1995. Brasileiro, residente em Maceió – AL. Email: penna.tiago@gmail.com

produtivo, sem de fato alterar tais relações, desemboca na estetização da vida pública: seu cúmulo é a guerra. Influenciados pelo futurismo – cujo manifesto, assinado por Marinetti, é datado de 1910 –, e a partir da estetização da política, os fascistas culminam para o ponto da guerra.

A resposta alternativa a esta conjuntura, segundo Benjamin, é a *politização da arte*, como uma *práxis* inversa a apregoada pela estetização da política. Neste sentido, apenas a arte politizada poderia conscientizar a massa a se mobilizar e enfrentar o imperialismo (seja ele alicerçado pela total administração do capitalismo avançado ou pelo nazifascismo). A partir desta nova prática, as massas poderiam fazer valer seus anseios, desejos e direitos oprimidos de outrora. Modificando a relação entre produtores, autores e partícipes do cinema, eles poderiam de fato propiciar uma espécie de “revolução” no processo produtivo ao qual o cinema estava inserido. Tal aspecto “revolucionário”, no entanto, deveria ser libertário – e, portanto, igualitário – inclusive em seu processo, e não apenas em sua finalidade, que poderia ser exemplificada em um filme político, ou seja, dadaísta, surrealista, experimental, enfim, em uma obra fílmica cujo teor de fundo coincida com o contexto (concreto e/ou subjetivo) em sua inovação no âmbito da linguagem audiovisual; mas que não perca de vista os papéis ou funções sociais associadas aos filmes enquanto obra de arte com tal: os efeitos pedagógicos, terapêuticos e políticos da linguagem artística.

1 Arte pela arte versus politização da arte a partir do cinema

Para Rochlitz (1992, 39), o artista da doutrina da arte pela arte – que exclui qualquer função social de sua representação – descarta, no momento de sua criação, o fato de que sua obra irá ter um receptor, já que: “O papel da obra de arte não é o de estabelecer uma relação de comunicação do tipo daquela que prevalece na vida cotidiana [...]” (ROCHLITZ, 1992, 39). Assim, o artista de tal doutrina estaria livre o suficiente para executar suas obras independentemente de suas possíveis aplicações na vida prática. De fato, Benjamin (2000, 22) corrobora a crítica do poeta Baudelaire¹ de que a doutrina da arte pela arte implica em uma amoralidade e falta de paixão associadas a suas obras, tornando-as estéreis. Segundo

¹ Para quem, segundo Benjamin, além de ser um dos fundadores da poesia moderna, também esboçara uma teoria da arte e uma teoria da modernidade conjugadas à sua poesia.

Benjamin (2000, 23), Baudelarie teria uma atitude dúbia diante da polaridade política presente em seu tempo, que o poeta encarava como insinuações que tentavam seduzir-lhe; enquanto acreditava ter superado a arte pela arte e por isso ficado acima do meio literário que o circundava.

A análise benjaminiana, no entanto, atribui a esta doutrina o poder de estetizar a vida pública, e, logicamente, de impetrar valores e ações no mundo psíquico dos espectadores através dos grandes atos políticos, como também das obras cinematográficas posicionadas na vertente de difusão e apoio à implementação do sistema totalitário de sua época. Benjamin, por sua vez, ao escrever seu ensaio sobre o cinema, preocupava-se com o uso que esta nova forma de arte poderia ter nas mãos do imperialismo e principalmente nas do fascismo. Por isso analisara a forma como o nazismo usara o cinema para ludibriar a consciência nacional, a partir da estetização da política, espelhando as massas pelo aparelho, e assim expressando sua natureza, ao mesmo tempo que impedia alterações nas relações subalternas às quais as mesmas teriam a tendência em buscar autonomia.

Assim, Benjamin, como forma de reação a esta manipulação e ao sistema totalitário que estava no poder – que manipulava as massas através da atividade política estetizada –, sugeriu a politização da arte como inversão dessa prática, e como caminho de conduzir a massa para a sociedade sem classes, que para Benjamin coincidiria com a redenção da humanidade. Esta nova prática artística deveria estar alicerçada em todos os aspectos revolucionários do cinema enquanto forma de arte que carrega consigo toda uma singularidade, como, por exemplo, sua nova *práxis* de manifestação pública: a política (como superação do viés estritamente artístico das manifestações estéticas anteriores), acarretada como consequência do abandono do ritual aliado ao culto já dissolvido pela *perda da aura*.

Para Khalili (2005), a argumentação benjaminiana é emblemática por atribuir ao cinema o papel de mudar as reações das massas em relação às obras de arte; e de – a partir da constatação da perda da autonomia da obra a partir do ocaso da autenticidade ocasionada pela dissolução da aura –, conferir poderes políticos para a arte que a reprodução mecânica irá garantir às massas, mediante a inevitável emancipação da obra de arte do ritual. Geoffrey Hartman (1999) corrobora a tese benjaminiana de que a distração

Filosofia/UFAL (Universidade Federal de Alagoas), campus Maceió, desde 2008. Sua dissertação data de 2007 e versa sobre a politização da arte em Walter Benjamin; enquanto sua tese sobre a *racionalidade poética* em Aristóteles data de 2017 (ambos – mestrado e doutorado pela UFPB). Realizador audiovisual desde 1995. Brasileiro, residente em Maceió – AL. Email: penna.tiago@gmail.com

e a concentração passaram a ter, no cinema, uma nova forma de relacionamento, diferente daquela das artes tradicionais (plásticas ou verbais); para o autor, o filme ajuda-nos a ter uma nova forma de consciência e inconsciência, além daquelas proporcionadas pela óptica da intensa contemplação individual que marca a crítica de arte tradicional, pois a intimidade e a distância – típicas da forma de apreciação contemplativa – seriam destronadas pelos choques audiovisuais e pela diversão. Para o autor, enquanto Benjamin valora positivamente esta nova relação, o fascismo passou a explorar os espetáculos de massa – atribuindo uma relação de prazer entre o público e o prospecto da guerra e da destruição em massa difundidos como que a partir dos filtros das lentes da antiga estética contemplativa. Por isso, Benjamin respondera, em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, que a contraposição a este estado de coisas que sustenta o totalitarismo se dá através da politização da arte, ou seja, da arte politizada, alicerçada na atitude ao mesmo tempo crítica e distraída, oriunda da recepção tátil acarretada pelo cinema.

Para Hansen (1999), Benjamin não atribui um para além da tecnologia, nem na prática política imanente, nem mesmo em suas visões de reconstituição messiânica. Para ela, o filósofo não concebe uma restauração do poder instintivo das sensações, e sua integridade não pode ser encarada como uma extensão do aparato tecnológico que passou a fazer parte da subjetividade humana, além de que não haveria uma estratégia para interromper ou prevenir a autodestruição humanitária através da técnica que passa a não exercer um papel originário. Por isso a necessidade histórica de Benjamin de reconhecer claramente a irreversibilidade do processo histórico e sua segunda queda, que seria a modernidade, para proclamar a politização da arte – segundo a autora – em termos de uma inervação coletiva da tecnologia, mais do que uma restauração da percepção sensível a um estado natural e instintivamente intacto. “A saída não é como reverter o processo histórico, mas como mobilizar, recircular e recanalizar seus efeitos” (HANSEN, 1999). Assim, diante da constatação benjaminiana da irreversibilidade da história, o cinema (como mecanismo de inervação da tecnologia pelo público), teria o papel de compor imagens dialéticas, nas quais a massa de espectadores poderia contrapor seu passado subjugado com a esperança do presente no surgimento messiânico – e, por isso, revolucionário – compondo uma tensão entre os tempos a partir da *agoriedade* do presente ao qual tal choque entre a rememoração do passado que passa a ser reinterpretado e as exigências revolucionárias daquele presente em que as projeções utópicas da realidade social ousam

Filosofia/UFAL (Universidade Federal de Alagoas), campus Maceió, desde 2008. Sua dissertação data de 2007 e versa sobre a politização da arte em Walter Benjamin; enquanto sua tese sobre a *racionalidade poética* em Aristóteles data de 2017 (ambos – mestrado e doutorado pela UFPB). Realizador audiovisual desde 1995. Brasileiro, residente em Maceió – AL. Email: penna.tiago@gmail.com

refletir raios de luz, na qual os mortos seriam acordados, e seus sonhos subjugados poderiam ser realizados.

Rochlitz (1992, 216) irá precisar que a nova práxis que Benjamin atribui ao cinema é uma política que pretende criticar o presente ao qual está inserido. A distinção entre valor de culto e de exibição ocasiona uma refuncionalização social da obra de arte – no sentido de permitir sua difusão em massa, e assim colaborar para a massificação do público, aumentando tanto o número de espectadores como também o de obras fílmicas. Portanto, a valoração do culto não seria, segundo o autor, interpretada por Benjamin como uma oposição entre o caráter religioso e o político da obra de arte, mas sim de sua capacidade em aumentar quantitativamente o acesso à obra, de forma a – ao democratizar o acesso aos bens culturais imateriais, tais como os filmes – permitir questionamentos e alterações qualitativas nas formas de percepção dos espectadores e nas funções práticas das novas formas de arte.

Estas novas formas de percepção não seriam utilizadas apenas para enxergar e dar novas interpretações à arte, já dessacralizada pela perda da aura. “De maneira singular, sua teoria sociológica de arte o leva a quase não se interessar pelas obras de arte, apenas pelas funções sociais que a obra de arte, enquanto tal, preenche na ‘era de sua reprodutibilidade técnica’” (ROCHLITZ, 1992, 217). Para o autor (1992, 233), a autonomia da arte não implicaria, segundo Benjamin, em um engajamento político, de forma que estes dois conceitos entrariam em um embate de forças.

Benjamin procura, portanto, demonstrar que o intelectual da era burguesa é vítima complacente da falsa consciência. Esse intelectual está convencido da autonomia de seu percurso, ao passo que o único meio de escapar aos mecanismos da sociedade burguesa seria renunciar à autonomia para visar reconquistá-la por meio de sua consciência política (ROCHLITZ, 1992, 217).

O autor parece radicalizar a tese benjaminiana, em um sentido de tomar a perda da aura como uma dessacralização da obra de arte e de sua linguagem, de forma que a mera autonomia faria com que o intelectual de esquerda fosse levado a corroborar as vitórias da sociedade burguesa, de modo que ele deveria renunciar a esta autonomia promovida pela estética, e buscar conquistá-la por si só, através do engajamento político. Em relação ao espectador, o autor acredita que este deve exercitar uma recepção anticonformista em

Filosofia/UFAL (Universidade Federal de Alagoas), campus Maceió, desde 2008. Sua dissertação data de 2007 e versa sobre a politização da arte em Walter Benjamin; enquanto sua tese sobre a *racionalidade poética* em Aristóteles data de 2017 (ambos – mestrado e doutorado pela UFPB). Realizador audiovisual desde 1995. Brasileiro, residente em Maceió – AL. Email: penna.tiago@gmail.com

relação à obra de arte. “Do ponto de vista da ‘recepção’, precisamente, trata-se, para Benjamin, de romper [...] com o conformismo das visões transmitidas e com a falsa continuidade das tradições” (ROCHLITZ, 1992, 274). Assim, segundo a análise benjaminiana do cinema, esta nova forma de arte, fundada na reprodução técnica, irá permitir e até exigir um tipo de recepção crítica; pois, como Benjamin mesmo aponta, o principal aspecto revolucionário do cinema era, em seu tempo, o de proporcionar uma crítica das formas de arte tradicionais, enquanto sua forma de recepção peculiar tornara o espectador um crítico distraído (simultaneamente).

Admitindo que a sala de cinema pode ser encarada como um espaço público e a exibição de um filme como atividade política, Matos (2007) diz que o filme é uma saturação de imagens, e que, por isso, certas imagens podem readquirir uma aura (mesmo que dessacralizada), e assim possuírem um caráter transformador, como constituintes de imagens dialéticas. Ernani Chaves (2007), por sua vez, diz que o processo de geração de psicose – que, em última instância leva à guerra – seria desencadeado pela relação da população com a técnica. E não só o filme politizado, mas também o Mickey ou o Chaplin exerceriam papel terapêutico em relação às neuroses de guerra, às psicoses coletivas, e às fantasias sadomasoquistas – para que estes pensamentos não se repitam em atos; por isso o papel catártico de vivenciar as alucinações na arte a fim de curá-las. Gagnebin (2007) irá dizer que as novas técnicas de reprodução ajudam a adestrar a sensibilidade da população, sem a qual esta não poderia gozar das novas formas de arte fundadas em tais técnicas. Para ela, retirar a aura das fotografias é como tirar a maquiagem das imagens, ou, em outros termos, negar-se a torná-las mais “bonitinhas”. Assim, a aura não remeteria apenas ao sagrado, mas também ao que ela chamou de moldura da obra de arte – como extensão do atributo aurático; admitindo ainda que as imagens da memória involuntária seriam auráticas.

Ao questionarmos que tipo de filme poderia proceder no processo de “reauratização” das imagens, não teremos uma resposta cabal, pois, segundo os autores, qualquer filme poderia proporcionar tal experiência. Assim, embora possamos argumentar que Benjamin estava a pensar nos filmes históricos de Eisenstein, ele não os cita explicitamente neste sentido, mas sim aos filmes cômicos de Chaplin ou aos desenhos animados que libertariam a imaginação dos espectadores, como os de Mickey. Os filmes surrealistas, por sua vez,

também tentam exercitar a imaginação e provocar choques físicos e questionamentos

Filosofia/UFAL (Universidade Federal de Alagoas), campus Maceió, desde 2008. Sua dissertação data de 2007 e versa sobre a politização da arte em Walter Benjamin; enquanto sua tese sobre a *racionalidade poética* em Aristóteles data de 2017 (ambos – mestrado e doutorado pela UFPB). Realizador audiovisual desde 1995. Brasileiro, residente em Maceió – AL. Email: penna.tiago@gmail.com

morais e políticos, enfatizando o mundo onírico e os estados alucinatórios da realidade subjetiva.

O conceito de choque da montagem cinematográfica exposto por Benjamin parece dialogar com a teoria da montagem de Eisenstein, em especial seu método de montagem intelectual (chamada às vezes de montagem por aproximação), no qual a justaposição de imagens e sons irá compor o sentido e a significação da cena montada. “O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual” (EISENSTEIN, 2002, 87). Com isso, a atribuição de significado será concluída, segundo Eisenstein (2002, 36), como no caso dos hieróglifos, na qual a combinação de dois signos simples irá resultar não em sua soma, mas em seu produto, “[...] como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*” (EISENSTEIN, 2002, 36 – grifos no original). Assim, cada espectador irá interpretar o filme de acordo com seu arcabouço intelectual, e, assim, compor uma leitura particular da linguagem artística expressa através da obra, que remeteria à intenção do autor.

Finalmente, segundo Gagnebin (2007), a politização da arte seria uma alteração da percepção estética e política através da arte, e não uma mera inclusão de conteúdos políticos em uma obra de arte, pois sabemos, a partir de *O Autor como Produtor*, que a tendência deve ser tanto artística quanto política, e deve, portanto, propor uma refuncionalização da arte através de uma modificação do aparelho produtivo, em vez de simplesmente abastecê-lo (o que pode levar ao questionamento de que tipo de filme, afinal, poderia exercer tal papel, já que o cinema é uma forma de arte industrial, embora coletiva). Portanto, a autora aponta que a politização da arte não implicaria em uma mera dicotomia entre forma e conteúdo, mas sim na relação de autonomia que o autor (ou, no caso do cinema, os autores e partícipes), pode(m) adquirir através da modificação do aparelho produtivo e consequente democratização dos meios de produção audiovisual.

2 Linguagem audiovisual, política, esperança

No caso do cinema, esta nova forma de arte, por sua própria natureza, já institui uma refuncionalização social da obra, destacando-a do ritual, e implantando a política como nova práxis associada à manifestação artística. Além disso, todos os aspectos

Filosofia/UFAL (Universidade Federal de Alagoas), campus Maceió, desde 2008. Sua dissertação data de 2007 e versa sobre a politização da arte em Walter Benjamin; enquanto sua tese sobre a *racionalidade poética* em Aristóteles data de 2017 (ambos – mestrado e doutorado pela UFPB). Realizador audiovisual desde 1995. Brasileiro, residente em Maceió – AL. Email: penna.tiago@gmail.com

revolucionários do cinema – como a ampliação da percepção sensível (por meio do inconsciente óptico desvelado pelo cinema, por exemplo), o papel terapêutico (através dos “choques” entre as imagens propiciadas pela montagem, como uma espécie de apreensão adaptativa aos choques da vida moderna), e o modo de exibição em massa – constituem aspectos políticos de transformação da relação entre o público e a obra, como também dos espectadores entre si e diante da sociedade afetada pela técnica, colaborando para a modificação de valores e costumes e para a modificação da esfera sociopolítica através de aspectos constitutivos dos filmes, através da criação de uma “fórmula” original para a relação forma e conteúdo; ou o inevitável “olhar” político-ideológico, ou seja, pela perspectiva subjetiva constituída através da objetiva da câmera, difundidos pelas obras e interpretados pelos espectadores², pois Benjamin salienta que não há uma obra neutra política ou ideologicamente, como prega a doutrina da arte pela arte (em nome de uma suposta autonomia da arte) e que, por isso, poderia ser interpretada como uma autêntica alienação do fazer artístico; pois ignorar as funções sociais da obra de arte seria mais do que negar seus aspectos ou papéis (pedagógico, terapêutico e político), mas significa excluir de sua “significação estética”, justamente a relação entre a obra de arte e o espectador.

Através da estetização da política, o fascismo “embelezava sua ideologia política” ainda mais, e com isso ganhava mais poder de persuasão e de adesão da população aos propósitos fascistas, permitindo finalmente transformar sua ideologia em realidade, alterando as esferas sociais, políticas, e até mesmo éticas da população e da Alemanha nazista. No entanto, as massas tinham a tendência em questionar e propor rupturas em relação às relações estabelecidas para com os meios de produção (entre eles, os meios de produção artísticos). E apenas a politização da arte permitiria que elas alcançassem seus objetivos genuínos através da atividade estética.

A proposta benjaminiana de politização da arte seria exatamente o oposto da prática fascista de estetização da política, dotando as obras de arte, em especial as cinematográficas, de um poder de expressão das aspirações genuínas das massas pela superação das desigualdades sociais acarretadas pelo modo de produção vigente. A

² Benjamin estava ciente e corroborava a teoria da montagem intelectual, cara a Eisenstein, na qual a apreensão e interpretação das imagens teria o aspecto *logopático*, ou sensitivo e intelectual entrelaçados, e estariam condicionadas pelo *arcabouço intelectual* dos espectadores.

Filosofia/UFAL (Universidade Federal de Alagoas), campus Maceió, desde 2008. Sua dissertação data de 2007 e versa sobre a politização da arte em Walter Benjamin; enquanto sua tese sobre a *racionalidade poética* em Aristóteles data de 2017 (ambos – mestrado e doutorado pela UFPB). Realizador audiovisual desde 1995. Brasileiro, residente em Maceió – AL. Email: penna.tiago@gmail.com

política da arte deveria, portanto, propor modificações nas relações entre as massas e os meios de produção, ou, em outras palavras, transformar o aparelho produtivo (inclusive o cinematográfico), questionando por fim as relações de propriedade intelectual, em vez de meramente abastecer tal aparelho. A política da arte é de fato a política a serviço da arte, uma superação da atividade envolta na manifestação meramente estética, que deixa de ser estritamente artística, para se transformar em uma *práxis* crucialmente política; em oposição à suposta *autonomia* da arte pela arte, cujo cúmulo é, de fato, a estetização da vida política.

Benjamin era considerado um melancólico; entretanto, sua nostalgia em relação ao passado – no qual os valores comunitários prevaleciam – não impedia sua pretensão de formular uma prática transformadora que pudesse interferir na formulação de um futuro revolucionário, redentor e conciliador entre as exigências da conjuntura de seu tempo, e a *esperança* em um futuro vindouro e redimido para toda a humanidade. Porém, seu sentimento de dívida com o passado da humanidade fazia com que suas reflexões tendessem em direção a uma esquivo de qualquer relativismo da razão, ao passo que o filósofo buscava um referencial absoluto em sua teologia, que pudesse servir de lastro ontológico para suas reflexões estético-políticas, de modo que seu interesse insistente pela teologia não afetava ou desviava de modo algum sua paixão pela política revolucionária.

Como explicitado em *Sobre o Conceito de História*, Benjamin propõe que o materialismo histórico alie-se à teologia para que a humanidade alcance sua redenção através da revolução. Por isso que, para Benjamin, o valor de uma obra de arte é mensurado também pelo seu caráter extra-estético, embora “Qualquer que seja o interesse dos compromissos extra-estéticos de uma obra, estes devem ser interrogados *esteticamente* para que a obra seja percebida como tal e não como o pretexto de uma ‘mensagem’ estranha à arte” (ROCHLITZ, 2003, 103 – grifo no original). Assim, segundo o autor, a obra de arte não deveria servir de mero instrumento de transmissão de uma mensagem política, pois seu teor artístico deveria prevalecer sobre seu valor político. A política da arte seria uma superação da velha dicotomia entre forma e conteúdo, e deveria questionar a relação entre a técnica, o autor e o público espectador.

Para Benjamin, as exigências das massas justificam o abandono da aura, além de que as técnicas de reprodução permitiriam uma emancipação das obras de arte do ritual e uma maior autonomia por parte de seus realizadores. Pode-se dizer que as teses sociológicas de Benjamin têm caráter histórico, e têm sua autoridade relacionada à cultura de sua época.

A redenção, enquanto foco das investigações benjaminianas, não seria alcançada a não ser que a revolução, ocasionada pela paralisação messiânica dos tempos em mônadas, e o agora do tempo seja cristalizado, de modo que as massas alcancem suas aspirações por uma sociedade sem classes. Atualmente, no entanto, “A ideia de uma classe operária ‘redentora’, em nome da tradição dos oprimidos, parece estar definitivamente descartada” (ROCHLITZ, 2003, 336). No entanto, a reivindicação de justiça e de realização de princípios democráticos ainda não deve ser descartada, pois as conquistas de nossas sociedades ocidentais são ilhotas isoladas em um mar de miséria e opressão, regimentadas pela colonização de países hegemônicos que impuseram a troca vantajosa entre saberes tecnológicos e matéria-prima; e que, portanto, são responsáveis – tanto no passado quanto no presente – pelo quadro de desigualdade socioeconômica que ainda perpassa nossa sociedade como um todo.

Para Matos, por sua vez, a conciliação do homem com o homem deveria passar pela conciliação do mesmo com a natureza. Na filosofia do passado haveria um reflexo da verdade futura que testemunharia o estado de coisas presente. Além disso, haveria uma importância crucial na imaginação e suas criações estéticas, pois seriam nelas que se espelhariam suas utopias.

A força crítica e revolucionária do ideal mantém despertas, em virtude de sua irrealdade, as maiores aspirações do homem em meio a uma realidade hostil. Eis a importância da imaginação estética e da fantasia como a instância em que são depositadas as mais genuínas aspirações do indivíduo (MATOS, 1989, 288).

Podemos assim considerar o projeto benjaminiano de politização da arte como um ideal em que eram depositadas as esperanças em um modelo utópico de sociedade de seu

tempo. No mesmo sentido, posiciona-se Hartman (1999), que aponta a esperança como uma “virtude revolucionária”.³

Para Matos, a revolução da razão crítica não se fundamenta nem no Espírito Absoluto, nem na luta de classes propriamente dita, mas sim no indivíduo: “A revolução não é mais concebida como realização coletiva e consciente de uma necessidade histórica objetivável” (MATOS, 1989, 321). Para a autora, revolução seria mais uma “*reiluminação da razão iluminista*” em relação à natureza, do que uma mera liberação histórica dos homens; assim, apenas uma razão reconciliada com a natureza estaria isenta deste ímpeto cego que engendrara as mais diversas revoluções históricas, carregadas de barbárie, assim como o incitamento de guerras civis ou militares e mundiais. A busca de felicidade e da verdade, em meio a um contexto de miserabilidade, levaria a incertezas diante do mundo administrado, e tal busca, por si só, já era considerada como um ato de rebeldia. A Teoria Crítica, ao se defrontar com o sofrimento, não abre mão de suas esperanças, e sua maior arma é a autocrítica, na qual o pessimismo é crucial.

A politização da arte não deve refletir apenas uma obra cujo conteúdo tenha caráter político, mas à qual também sua forma deve revelar um teor estético dotado de expressividade relacionada à *síntese* dos efeitos manifestos através dos filmes (compreendidos como obra de arte), mas crucialmente o *conteúdo precipitado* em uma relação com a forma fílmica de caráter *revolucionário*, isto é, que propicie além da fruição estética por si mesma, dotada de uma compreensão, do questionamento crítico da realidade, em especial ao relacionado o *establishment* do *status quo* – como é o caso do cinema surrealista, por exemplo –, e não só seu objetivo deve ser o de colaborar para o questionamento e crítica do estado de coisas vigente, mas também o próprio processo (técnico, criativo e artístico) envolto no fazer cinematográfico deve ser libertário, comunitário e politizado.

Por isso, mais uma vez, o cinema político de Eisenstein serve como paradigma para a tese benjaminiana, pois seus filmes, mesmo durante o processo de filmagem, tinham o

³ Para o autor, Benjamin se recusa a situar a esperança apenas no futuro, como se, deste modo, o passado fosse transcendido. “Ele fala menos de fé ou amor do que da virtude mais revolucionária, a esperança, que se recusa em deixar até mesmo os mortos em paz” (HARTMAN, 1999).

caráter político de rememoração para a população que revivia seus grandes feitos coletivos, e que fazia vir à tona, mais uma vez, seus ideais. Neste caso, trata-se de instaurar “[...] a tentativa [que] evolui da síntese plástica para a síntese temática [...] a composição e estrutura do filme como um conjunto adquire efeito e a sensação de unidade ininterrupta entre o coletivo e o meio que cria o coletivo” (EISENSTEIN, 2002, 23). Assim, a estrutura geral da composição garante a unidade orgânica entre os personagens e os demais objeto-personagens. O cinema soviético foi inovador por se caracterizar por seus novos métodos de compreensão teórica, pelo seu novo conteúdo e suas novas formas de personificação deste conteúdo.

Segundo Rochlitz, o caráter teológico atribuído por Benjamin à rememoração se dá pela capacidade da mesma em se destinar à morte e ao sofrimento passado. “A rememoração é teológica por meio da função de transmitir uma força ‘messiânica’ [...] Ora, as injustiças do passado que não foram resgatadas nos assombram e nos envenenam quanto mais elas sejam esquecidas: elas podem, então, reproduzir-se impunemente” (ROCHLITZ, 1992, 340). Para o autor, a arte é a manifestação privilegiada dessa memória, por salvar do anonimato experiências que a sociedade tenta esquecer, e por permitir contar a história dos vencidos, pois suas obras, ao mesmo tempo em que tornam públicas tais experiências, conservam as possibilidades da humanidade, suas esperanças e suas derrocadas. “A arte é, por excelência, a cristalização simbólica destes sonhos abortados da humanidade que não podem ou não puderam traduzir-se em ação ou instituição, nem deixar outro traço na história” (ROCHLITZ, 1992, 341). Por isso, para o autor, a crítica tem um papel ético (antes mesmo de se considerar os valores éticos de cada obra), por fazer destacar experiências exemplares – arrancando-as do esquecimento –, e permitindo, desta forma, contar a história dos vencidos.

A tradição dos oprimidos conserva a memória das injustiças cometidas e dos sofrimentos aguentados, mas ela transmite também as *deformações* e as patologias da opressão: o ódio acumulado, o desejo de vingança e de compensação, a sede de dominar aqueles por quem foi oprimido (ROCHLITZ, 1992, 341 – grifo no original).

Assim, o autor não deixa de alertar para os perigos do sentimento de vingança contra a dominação instituída, e para as possíveis patologias que o ódio acumulado através do ressentimento pode gerar naqueles que o alimentam – como neuroses e psicoses. Há, na ideia de rememoração benjaminiana, uma solidariedade entre os antepassados e a

Filosofia/UFAL (Universidade Federal de Alagoas), campus Maceió, desde 2008. Sua dissertação data de 2007 e versa sobre a politização da arte em Walter Benjamin; enquanto sua tese sobre a *racionalidade poética* em Aristóteles data de 2017 (ambos – mestrado e doutorado pela UFPB). Realizador audiovisual desde 1995. Brasileiro, residente em Maceió – AL. Email: penna.tiago@gmail.com

posteridade, mas não uma reconciliação entre os dominadores e os povos oprimidos. Por isso, a politização da arte, enquanto forma de expressão de uma representação política da realidade, poderia colaborar para fortalecer a luta, ao mesmo tempo em que conscientizaria a massa da necessidade de se interromper o ciclo de violência, já que se acreditava que o modelo de um sistema político em que os ideais de fraternidade, solidariedade e liberdade viriam a prevalecer efetivamente na sociedade sem classes, como exigência das massas no tempo de Benjamin.

A cristalização do tempo em mônadas, proposta por Benjamin, pode ser encarada como uma resposta a uma agressão sofrida, ou por uma reação a um momento de perigo iminente, que refletiria a personalidade do próprio Benjamin. No entanto, parece que Benjamin expandiu sua reação pessoal para uma filosofia histórico-política que vê na cristalização dos tempos em mônadas, ou seja, na composição de imagens dialéticas, a possibilidade de operar diante da tensão entre passado e presente, e fulgurar um futuro inovador e, portanto, revolucionário.

Segundo Benjamin, o primeiro aspecto revolucionário do cinema, associado à perda da aura, é a modificação social no processo de apreciação da obra de arte; pois este não se funda mais no ritual – no qual apenas algumas poucas pessoas (ou mesmo uma só), tinham acesso à obra – mas sim na exibição em massa – na qual um número bem mais considerável de espectadores pode simultaneamente ter acesso à obra. A dissolução da aura confere, assim, uma crítica das formas de arte tradicionais, ainda fundadas no valor de culto, enquanto a preponderância do valor de exibição outorga uma refuncionalização social da arte que se mostra irreversível, e que Benjamin avalia de forma otimista. Além disso, as reações de cada espectador individual também são influenciadas pelas reações coletivas da massa, modificando as relações entre o público espectador e as obras de arte, e ainda, desta forma, o cinema leva a uma modificação no modo de percepção coletiva do ser humano, em conjunto com o seu modo de existência. Assim, Benjamin considera o cinema como uma forma de arte revolucionária, por possibilitar uma crítica das concepções de arte tradicionais e do modo tradicional de apreciação artística (ainda fundamentado na contemplação, conferida pelo recolhimento, e conseqüente associação de ideias), e por permitir compreender as convulsões sociais de seu tempo (embasado na tese de que as artes influenciam o modo de vivência dos homens).

Outro aspecto revolucionário do cinema é, segundo Benjamin, a possibilidade de se conciliar os usos artístico e científico proporcionados pelas manipulações das imagens em movimento e sua conseqüente ampliação da percepção sensível. A partir de técnicas inéditas até então e que permitem tais manipulações, foi desvelado o que Benjamin chamou de inconsciente óptico, assumindo um paralelo com o inconsciente pulsional, descoberto pouco antes pela psicanálise. Aspectos da realidade visual, até então inacessíveis a olho nu, puderam ser desvendados, permitindo ao homem moderno conhecer mais profundamente o ambiente cotidiano que o cerca, e sua relação com o mesmo. No mesmo sentido, Hansen (1999) dedica grande parte de seu artigo à questão do inconsciente óptico, definido por ele como “[...] a capacidade do aparato e particularmente de técnicas fotográficas de registrar aspectos da realidade material que são invisíveis para o olho humano desarmado – a micro-textura das plantas, o modo como as pessoas caminham” (HANSEN, 1999).⁴

Por embasar suas imagens nas técnicas de reprodução e seu crescente aumento de possibilidades acarretado pelo avanço das tecnologias, o cinema, para Benjamin, exerce também o papel de um exercício terapêutico para seus espectadores, que são, em sua maioria, cidadãos das grandes cidades modernas, cujo ambiente social também é afetado pela técnica. Assim, o espectador se familiariza e apreende mais facilmente a efemeridade e o frenesi (que o atordoam), bem como – e especialmente – os *choques* advindos do ambiente afetado pelas técnicas, próprios das grandes cidades modernas. Tais “choques” e velocidades violentas são tipicamente explorados pela montagem cinematográfica através dos filmes. Além disso, Benjamin menciona os filmes burlescos de Chaplin, ou os desenhos animados tais com os de Mickey Mouse, como uma superação da imaginação sobre a técnica, afirmando que tais tipos de filmes servem como auxílio terapêutico para as

⁴ Hansen desenvolve diversas investigações acerca do inconsciente óptico, como, por exemplo, a temporalidade no inconsciente óptico como elemento da contingência, de modo que o inconsciente óptico poderia readmitir dimensões da temporalidade e da memória através do aparato tecnológico, este capaz, por outro lado, de eliminá-las. Ou ainda, investiga a relação entre a memória involuntária e o inconsciente óptico, permitindo que tenhamos acesso a certas imagens, e nos lembremos delas, mesmo sem sequer nunca tido as visto a olho nu. Ou, a possibilidade de criar uma representação do mundo sensorial oferecida pela técnica através do inconsciente óptico. Ou ainda, verifica a possibilidade de criar uma abertura para o futuro através do inconsciente óptico, assumindo uma significação política superior nos filmes, em especial, como no caso de *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein.

fantasias sadomasoquistas e para as psicoses geradas pelo mundo moderno, e mais crucialmente pela guerra mecanizada.

Por outro lado, Benjamin acredita que é na montagem que o elemento criativo (e, portanto, artístico), do cinema mais se evidencia e pode florescer – já que considerou o ato de filmagem de um acontecimento fictício apenas como um desempenho artístico (comparado com a reprodução fotográfica de um quadro) –, enquanto considera que a montagem é que irá condicionar a recepção e proporcionar uma apreciação adequada ao conjunto de espectadores. Por se basear em *choques audiovisuais*, a montagem interrompe a *associação de ideias* característica das formas de arte tradicionais; com isso, o espectador de cinema passa a ser um distraído (que busca diversão), mas que, no entanto, é capaz de perceber e criticar aquilo que lhe distrai, e portanto o espectador de cinema é ao mesmo tempo um crítico e um distraído. Isso se dá pela nova forma de recepção característica do cinema, que é a recepção tátil (exercida pelos sentidos como um todo), e não é mais exclusivamente uma recepção visual (como ocorre com as formas de arte tradicionais), embora, a apreciação artística do cinema se dê através da visão, o que gera tensão. (E por isso Benjamin afirma que o cinema é de suma relevância para a estética filosófica.) Além disso, segundo Benjamin, a importância social de uma certa forma de arte é marcada pela capacidade de seus espectadores usufruírem ao mesmo tempo em que criticam tal arte; e, segundo o filósofo, isso ocorre com o cinema, e não mais com a pintura ou a escultura, por exemplo.

Khalili (2005), em seu instigante artigo *The Work of Cinema in the Age of Digital (Re)production*, faz um apanhado de como as técnicas cinematográficas influenciam o fazer e apreciar artísticos, desde as primeiras experimentações do proto-cinema em difundir imagens em movimento, até os mais recentes avanços do hyper-cinema. O autor caracteriza o cinema narrativo, no qual estamos familiarizados, como aquele que se embasa na criação artificial de realidades virtuais, na qual o realismo da imagem e a invisibilidade do aparato fundamentam os blocos da narrativa clássica, dando um papel secundário à exibição do aparato tecnológico e enfatizando que o mesmo constrói as narrativas. O autor refere-se ainda ao hyper-cinema como caracterizado pelos aspectos formais de um cinema equipado por uma realidade virtual e simulações digitais no nível das cenas (como atores virtuais ou espaços digitais), além de uma inteligência artificial como um aparato para capturar e construir as imagens (substituindo o olho humano por detrás de

Filosofia/UFAL (Universidade Federal de Alagoas), campus Maceió, desde 2008. Sua dissertação data de 2007 e versa sobre a politização da arte em Walter Benjamin; enquanto sua tese sobre a *racionalidade poética* em Aristóteles data de 2017 (ambos – mestrado e doutorado pela UFPB). Realizador audiovisual desde 1995. Brasileiro, residente em Maceió – AL. Email: penna.tiago@gmail.com

uma câmera por uma máquina), além de uma interface que permite uma interação individual do espectador com a narrativa. Mas enquanto o naturalismo da imagem de um filme tradicional aumenta a verossimilhança da fotografia capturada realisticamente, o hypercinema faz suas criações despertarem do aparato digitalizado que criaria uma distância entre a imagem e o espectador, que poderia ser preenchida com sua individualidade e sua capacidade de intervir.

Assim, para Benjamin, as técnicas de reprodução da imagem e do som substituem as formas de arte tradicionais – tais como a pintura, a escultura e o teatro – pelo cinema e pela fotografia, o que propiciou às massas um novo vocabulário de comunicação de suas políticas e ideologias. Entretanto, Khalili aponta também para a crítica da imagem, enquanto mecanismo para consolidar a implementação do *status quo*, e, portanto, exercer papel político. Para o autor, no entanto, a reprodução digital das obras de arte enraíza uma dicotomia similar à associada por Benjamin com a obra de arte na era da reprodução mecânica. Primeiro a perda da autenticidade da imagem, e, em segundo lugar, o trazer a tecnologia ao alcance das massas contemporâneas emanciparia o *cinema de arte* da “dependência parasitária” das instituições de estúdio. Desta forma, o autor questiona como poderiam as novas tecnologias alterar as políticas do cinema industrial, ou como poderiam fazer regredir ou progredir a composição das esferas públicas, e ainda, como tais tecnologias poderiam hoje modificar as normas das experiências cognitivas ou marcar as faces da cultura e da sociedade atuais.

CONCLUSÃO

Da mesma forma que o advento do cinema no final do século XIX abriu as portas da crítica de arte para o público em geral, as novas ferramentas de (re)produção digital (tais como câmeras manuais, softwares de edição acessíveis, os aplicativos gratuitos de processamento e de aplicações de imagem e simulação) abriu, no início do século XXI, os templos da produção de filmes, proporcionando uma verdadeira *democratização do acesso aos meios de produção audiovisual*. Assim, as massas atualmente têm a possibilidade de montar um miniestúdio de cinema em seu computador, com luzes, câmeras, cenários, sons e edições.

Tendo em vista todo o prognóstico de Benjamin, realizado na década de 1930, podemos nos questionar se ainda é possível acreditarmos nos ideais que Benjamin acreditava. Afinal, embora seu pensamento seja essencialmente datado, uma possível atualização do pensamento benjaminiano não deve ser descartada, pois ainda há espaço e motivos para uma teorização acerca de práticas transformadoras da realidade social. E a arte ainda aparece como meio em que as relações entre as técnicas, os autores e os meios de produção artística ainda devem ser questionadas e reinventadas, de sorte que a politização da arte pode ainda hoje servir como veículo de contestação e de conscientização da população acerca de seus graves problemas político-sociais atuais.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1: magia e técnica, arte e política

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. v. 3: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.

CHAVES, Ernani. Inconsciente ótico e função terapêutica do cinema: deslocamento do olhar em Walter Benjamin. In___: **COLÓQUIO WALTER BENJAMIN**, 2007, Salvador. Apresentação oral.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. De uma estética da visibilidade a uma estética da taticidade em Walter Benjamin. In___: **COLÓQUIO WALTER BENJAMIN**, 2007, Salvador. Apresentação oral.

HANSEN, Miriam Bratu. Benjamin and cinema: not a one-way street. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 25, n. 2, p. 306-343, winter 1999.

Filosofia/UFAL (Universidade Federal de Alagoas), campus Maceió, desde 2008. Sua dissertação data de 2007 e versa sobre a politização da arte em Walter Benjamin; enquanto sua tese sobre a *racionalidade poética* em Aristóteles data de 2017 (ambos – mestrado e doutorado pela UFPB). Realizador audiovisual desde 1995. Brasileiro, residente em Maceió – AL. Email: penna.tiago@gmail.com

HARTMAN, Geoffrey H. Benjamin in hope (Walter Benjamin). **Critical Inquiry**, Chicago, v. 25, n. 2, p. 344-352, winter 1999.

KHALILI, Najmeh. The work of cinema in the age of digital (re)production. **Off Screen**, [s.l.], v. 9, n. 2, fev. 2005. Disponível em: http://epe.lac-bac.gc.ca/100/201/300/offscreen/2005/v09n02/www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/new_media.html Acesso em: 21 nov. 2006.

LÖWY, Michael. **Barbárie e modernidade no século 20**. Disponível em: <http://www.sociologos.org.br/links/modernid.htm> Acesso em: 06 fev. 2006.

MATOS, Olgária. **Os arcanos do inteiramente outro**: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. A Aufklärung urbana: a Via-Láctea secularizada. In __: **COLÓQUIO WALTER BENJAMIN**, 2007, Salvador. Apresentação oral.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte**: a filosofia de Walter Benjamin. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: Edusc, 1992.