

## **A invenção do cinema e as vanguardas artísticas/*The invention of cinema and the artistic avant-gardes***

*Francelia de Souza Rodrigues<sup>1</sup>*

### **RESUMO**

No famoso ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin assegura que os modos de percepção humana possuem características que são condicionadas historicamente. Com base nesta perspectiva desenvolvida por Walter Benjamin, este artigo pretende traçar um caminho histórico de leitura acerca da importância que o cinema assume para a reflexão estética e para a filosofia da arte no contexto do surgimento das vanguardas artísticas. A partir daí, tenciona-se refletir a relação entre cinema e as mudanças na percepção humana. Pretende-se, assim, levantar uma hipótese interpretativa sobre o papel da crítica cinematográfica na obra de Walter Benjamin e mostrar sua importância na contextualização da arte na contemporaneidade. Por fim, espera-se relacionar a invenção do cinema ao surgimento das vanguardas. Seria o cinema uma arte que nasceu vanguardista?

**Palavras-chave:** Walter Benjamin, reprodutibilidade técnica, cinema, estética contemporânea, vanguardas.

### **ABSTRACT**

*In his famous essay "The Work of Art at the Time of Its Technical Reproducibility," Benjamin asserts that modes of human perception have characteristics that are historically conditioned. Based on this perspective developed by Walter Benjamin, this article intends to trace a historical path of reading about the importance that cinema assumes for aesthetic reflection and for the philosophy of art in the context of the emergence of artistic vanguards. From there, it is intended to reflect the relationship between cinema and the changes in human perception. It is intended, therefore, to raise an interpretative hypothesis about the role of cinematographic criticism in the work of Walter Benjamin and to show its importance in the contextualization of art in contemporaneity. Finally, we hope to relate the invention of cinema to the emergence of vanguards. Would it be cinema an art that was born avant-garde?*

**Keywords:** *Walter Benjamin, mechanical reproduction, cinema, contemporary aesthetics, vanguards*

Sempre atento às modificações conceituais ao longo do tempo, Walter Benjamin enfatiza, em sua filosofia, a historicidade do conceito de arte. O que

---

<sup>1</sup>Doutoranda do programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo-Unifesp, Guarulhos, São Paulo, Brasil. fran.souzarodrigues@gmail.com

hoje entendemos como arte nem sempre teve este valor. Nas sociedades tradicionais, por exemplo, os objetos artísticos não eram voltados para a apreciação de suas qualidades artísticas, mas faziam parte de um contexto ritualístico e religioso, que envolvia uma esfera de valores mais amplos. Para os gregos, segundo um exemplo do próprio Benjamin, a estátua de Vênus possuía unicamente um valor místico, não compartilhando o mesmo significado que ela possui em nosso tempo, como um objeto de apreciação estética.

Ao seguirmos os passos de Walter Benjamin, em seu ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, notamos que os modos de percepção humana, em consonância com a ideia de historicidade do conceito de arte, possuem características que são condicionadas historicamente, e ao mesmo tempo possui qualidades universais que são comumente compartilhadas pela maior parte das pessoas de determinado período histórico. No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

Sendo assim, não nos parece estranho que durante a exibição de “A chegada do trem a estação”, durante a primeira projeção cinematográfica da história, algumas pessoas tenham desmaiado, outras ficaram estarecidas ou saíram da sala de exibição com medo de serem atropeladas pelo trem. Devemos estar atentos ao fato de que nosso modo de percepção se configura de maneira diversa a dos homens que viveram no final do século XIX. Consideramos como fora do comum a reação do público, que pela primeira vez assistia a uma projeção cinematográfica, porque estamos habituados, seja por meio da televisão ou do cinema, à exibição de imagens em movimento. No entanto, os modos de percepção da sociedade do final do século XIX, que estava no máximo habituada com a imagem fixa da fotografia, ainda não comportavam em seu imaginário esta experiência com as imagens em movimento.

Não devemos, portanto, nos surpreender com o fato de que durante muito tempo tenha-se atribuído um caráter mágico ou mesmo de feitiçaria ao cinema, sendo os primeiros homens a projetarem imagens pelo cinematógrafo tidos como praticantes de bruxaria. Este é um dos motivos por que as exposições

cinematográficas ficaram restritas, por um longo período, a feiras de novidades ou de produtos esdrúxulos, como exemplifica Anatol Rosenfeld, ao discorrer sobre o lugar ocupado pelo cinema logo de seu surgimento: “Assim, o cinema se desenvolveu entre barracas de feira, ao lado da mulher-peixe e da dama sem ventre, entre circos de cavalinhos, rodas gigantes, jogos de azar e tiros ao alvo” (ROSENFELD, 2009, p.67).

É neste contexto que Benjamin enxergará no cinema um campo fecundo de grandes transformações, capaz de possibilitar o surgimento de uma nova ordem social. Afinal, levando a modificação das relações sociais para a forma da obra de arte, o cinema consegue refletir as transformações dos modos de percepção do homem moderno de acordo com as novas necessidades. Em consonância com a ideia de historicidade do conceito de arte, Walter Benjamin vai elaborar sua teoria cinematográfica e articular o cinema como uma prática cultural que mantém uma relação intrínseca com o modelo de organização social característico da sociedade industrial moderna. Benjamin mostra, neste sentido, que o cinema surge no mesmo contexto de consolidação das massas urbanas, ou seja, no momento em que a população se desloca em direção às cidades em busca de trabalho nas indústrias. Nesse novo modelo de organização do trabalho, em que diariamente os homens se relacionam com as máquinas, tem-se uma convivência que a todo instante suscita conflitos internos e somáticos até então desconhecidos.

É importante notar que o cinema é inventado em um período histórico de efervescência cultural, no qual emergiam movimentos artísticos de contestação aos modos tradicionais de produção e recepção de obras de arte. Essas práticas artísticas não se reduzem a categorias de estilo, mas reflexionavam, no âmbito da estética, fenômenos socioculturais recentes como a produção e o consumo em massa, a expansão desenfreada das metrópoles ou a de captura de imagens pelo aparelho fotográfico. Em um importante ensaio sobre as práticas artísticas modernistas, “EUA, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade”, Miriam Hansen<sup>2</sup> observa que:

---

<sup>2</sup>Miriam Hansen já havia introduzido o debate sobre o cinema e a modernidade em “The Mass Production of the Sense: Classical Cinema as Vernacular Modernism” [A produção em massa do sentido: Cinema Clássico como um Modernismo Vernacular, 2004], ensaio no qual ela observa

Um elemento crucial a esta modernidade teria sido a capacidade de o cinema e a cultura de massa funcionarem como um horizonte intersubjetivo em que uma ampla variedade de grupos - um público de massa heterogêneo- pudesse negociar e refletir sobre as contradições vivenciadas, bem como encarar de frente a violência da diferença e da mortalidade, em vez de reprimi-la ou estetizá-la (HANSEN, 2010, p.437).

Nos primórdios da invenção do cinema, havia um questionamento corrente acerca das possibilidades artísticas do novo instrumento. Conta-se que o próprio Lumière<sup>3</sup> havia dito que o cinematógrafo seria uma invenção sem futuro, cuja apropriação comercial limitava-se a seu caráter novidadeiro. No entanto, no mesmo período, nas principais metrópoles europeias, a classe trabalhadora conquistava o direito à limitação de sua jornada de trabalho, usufruindo agora de uma pequena parcela de tempo livre para distração.

A relação desse fenômeno e a invenção do cinema são analisadas por Anatol Rosenfeld em *Cinema arte e indústria*, da seguinte maneira:

---

que, ao mesmo tempo em que práticas artísticas modernistas reflexionavam esteticamente as transformações na organização do espaço urbano em diferentes partes do mundo- seja Berlim, Chicago, Moscou, São Paulo ou Xangai- essas mesmas práticas culturais reanimam a “cantiga de ninar” do século XIX- o mito de que o progresso tecnológico se transformaria em progresso nas condições de vida. Outro importante fenômeno observado por Miriam Hansen está na difusão da cultura estadunidense como prática cultural dominante no ocidente, chegando às vezes a se confundir, no imaginário ocidental, americanismo como sinônimo de modernidade. Segundo a perspectiva de Miriam Hansen, o século XX pode ser entendido como um momento histórico de hegemonização no ocidente das práticas econômicas, sociais e ideológicas da cultura estadunidense. A invenção do cinema é contemporânea desse processo histórico, não causando estranheza que o cinema produzido nos EUA seja elevado à prática cultural dominante no trato com o novo aparato. E como é de praxe, à ascensão dos EUA a um novo patamar na ordem política mundial vincula-se o desejo em afirmar suas práticas culturais como dominante. O que não significa, porém, uma transformação radical ou uma refuncionalização do aparelho artístico- como se procura fazer na URSS- mas a assimilação dos principais elementos da cultura europeia, até então preponderantes no âmbito da cultura. Um procedimento que em determinado momento se assemelha a um grande pastiche, como observa Adorno após assistir a adaptação cinematográfica de “Sonhos de uma noite de verão” por Reinhardt: “a ambição do filme de chegar ao aurático leva inevitavelmente à destruição da própria aura”. \*Adorno, Correspondência. 1928-1940. Adorno e Benjamin. UNESP: São Paulo, 2012, p.219. Um desses pastiches consistiria em nomear por “Cinema Clássico de Hollywood” o cinema produzido no começo dos grandes estúdios. Mas, não seria o cinema uma prática artística inventada na passagem entre o século XIX e o século XX? Ou seja, integrada à cultura moderna?

HANSEN, Miriam. The Mass Production of the Sense: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In. *Critical Inquiry*, nº30. Chicago: The University of Chicago, 2004, p.1-29.

<sup>3</sup>George Méliès, um artista circense que ficaria famoso com cineasta, impressionado com a primeira exibição pública do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, tenta comprar a invenção, mas ouve a famosa frase: “Agradeça-me rapaz. Esta invenção não está à venda; para você, seria a ruína. Ela pode ser explorada durante certo tempo, como curiosidade científica; fora disso, ela não tem nenhum futuro comercial”. Recorro nesta dissertação à citação de Anatol Rosenfeld em *Cinema: arte e indústria*. Perspectiva: São Paulo, 2009, p. 64.

O cinema, por sua vez, não teria eventualmente ultrapassado o estágio de mera curiosidade e de instrumento científico para reproduzir o movimento se a sua invenção não tivesse coincidido com o desenvolvimento de um grande proletariado demasiadamente pobre para frequentar o teatro e os espetáculos não mecanizados (ROSENFELD, 2009, p.63).

O cinema vai se firmando como uma prática artística destinada a uma classe trabalhadora ansiosa por divertimento em seus momentos de lazer, alinhando-se a práticas culturais democratizadas, por meio da qual a massa tem um prazer legítimo em entrar em contato com experimentações corporais que “desafiam as leis físicas da gravidade”, os limites da compleição natural, que jogam com a fragmentação e a dissolução do corpo humano. Pode-se dizer que o cinema é irmão das práticas circenses ambulantes, dos teatros de revista, da dama sem ventre, da mulher barbada, de circos de cavalinhos, enfim, dos espetáculos que compunham o “salão das novidades”. Benjamin, por sua vez, pensa o cinema como um modo privilegiado de produção artística que restitui à esfera pública o prazer de vivenciar uma “experiência artística”. Ao assumir como parte fundamental de sua estrutura uma forma de ordenar a realidade que representa a “experiência preciosa e essencial ao homem do seu desajustamento em relação ao mundo”, o cinema devolve à coletividade modelos atualizados de aprendizagem e de apreensão de sentido, podendo apresentar ao público frequentador das salas de cinema, todas as contradições que a realidade porta em si. É nessa estrutura que reside a função social do cinema e sua relação com a práxis.

Ao mesmo tempo em que o cinema se consolida como principal meio de entretenimento das massas urbanas, o controle social exercido sobre os trabalhadores extrapola os domínios da fábrica, expandindo-se até os momentos de descanso. Quando não estão trabalhando diante das máquinas, que lhes sugam parcela considerável de sua humanidade, ironicamente, os trabalhadores se divertem diante de um aparelho que exhibe uma representação dos sentimentos humanos. O cinema passa a funcionar como catalisador de possíveis tensões, produzidas na convivência diária com essa segunda natureza. Na definição de Walter Benjamin, no ensaio sobre “A obra de Arte”: “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” (BENJAMIN, 2008, p. 174).

E assim, buscando restabelecer a parcela de humanidade perdida na relação diária com as máquinas, o cinema ascende como nova forma de arte, representando um entrelaçamento inédito entre sentimentos humanos e aparato tecnológico. Em consonância com os modos de organização do mundo do trabalho, a sociedade do final do século XIX é toda ela fragmentada, não havendo espaço para a comunicação de valores ou mesmo da agregação de grupos em torno de significados que lhes sejam comuns. Nesse sentido, Walter Benjamin conclui: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2008, p. 198).

Para uma compreensão da postura benjaminiana em relação ao cinema é importante entender, mesmo que sucintamente, dois importantes conceitos que atravessam a obra de Walter Benjamin, os conceitos de experiência e vivência. O conceito de experiência (*Erfahrung*) se refere a um momento histórico específico em que, diferentemente da ideia moderna de sujeito autônomo, a auto compreensão do indivíduo não estava dissociada do corpo social ao qual ele pertencia. O conceito de experiência está intimamente ligado à ideia de um saber compartilhado pelos pares de determinado corpo social, relacionando-se de maneira intrínseca com a caracterização da arte narrativa. A forma narrativa, segundo Benjamin, favorece a agregação de pessoas através da transmissão de valores comuns, de modo a compor um corpo social coeso. Ou seja, a narração consolida valores apreendidos pela experiência coletiva, como saber que direciona a vida individual de cada componente do grupo social: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” [BENJAMIN, 2008, p.198], diz Benjamin no ensaio “O narrador”. Há um caráter pedagógico e agregador na forma narrativa, que traz em sua essência uma sabedoria a ser difundida dentro do grupo a que pertence.

O conceito de vivência (*Erlebnis*), por outro lado, segundo Benjamin, é o que mais se aproxima da forma de constituição do sujeito na sociedade industrial, ou seja, no período histórico compreendido entre a passagem do século XIX para o século XX, quando se verifica uma ruptura entre a auto

compreensão do indivíduo e seu meio social. O conceito de vivência, dessa maneira, expressa a relação do homem imerso numa massa de desconhecidos, com a qual não mantêm vínculos de afeto. Conviver de maneira tão próxima com desconhecidos, como por exemplo, sentar-se num bonde ao lado de uma pessoa que se vê pela primeira vez, era uma realidade à qual os primeiros habitantes das grandes metrópoles ainda não estavam habituados. Nesse contexto, a comunicação de valores entre pares abre espaço à vivência subjetiva de seres humanos solitários que não interagem entre si. Walter Benjamin, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, utiliza-se oportunamente de uma citação de Engels em *Situação da classe operária na Inglaterra*, que aqui transcrevemos no intuito de melhor clarificar acerca da vivência nas metrópoles:

O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e posições, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões, e com o mesmo interesse em serem felizes?(...) E no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros(...)(BENJAMIN, 2000, p.14).

O cinema é inventado num contexto de atrofia da experiência e ascensão da vivência, e logo no período de seu surgimento adquire um caráter pedagógico que corresponde às necessidades de seu momento histórico. Torna-se porta voz dessas mudanças, encarregando-se de falar às massas e ajudá-las a se habituarem às exigências de uma vida em ritmo acelerado e descontínuo. O cinema reflete no homem urbano o desejo de ver-se representado de alguma maneira, constituindo um modo contemporâneo de narrar uma história, uma vez que possui em sua forma a função agregadora da narração, correspondendo às necessidades da nova sociedade.

O cinema torna-se o elo dessa geração que, modernamente destituída de seus valores tradicionais, imersa na massa de trabalhadores, se vê diariamente na relação direta com um desconhecido: a máquina. Nessa sociedade, em que o homem volta-se para dentro de si em experiências individuais e solitárias, o cinema preservará, como arte de recepção coletiva, a propriedade de agregar a massa de trabalhadores. Assim, o cinema assumirá o papel de narrar e transmitir

os valores dessa nova sociedade industrial. Segundo Andrei Tarkovski, em seu livro *Esculpir o tempo*:

O cinema foi a primeira forma de arte a nascer em decorrência de uma invenção tecnológica, em resposta a uma necessidade vital. Foi o instrumento de que a humanidade necessitava para ampliar seu domínio sobre o mundo real. Pois a esfera de ação de qualquer forma de arte restringe-se a um aspecto da nossa descoberta espiritual e emocional da realidade circundante (TARKOVSKI, 1998, p.95).

Representando um entrelaçamento inédito entre arte e aparato tecnológico, o fortalecimento do cinema implica na subordinação de uma forma de arte aos modos de produção de bens de consumo. A imagem em movimento transmuta-se em objeto de consumo, sendo responsável pela produção de uma espécie de transe coletivo, ao tecer um elo entre o homem e a máquina. No entanto, essa relação entre arte e modo de produção capitalista não é uma prática exclusiva da produção cinematográfica, as práticas artísticas modernistas também se configuraram tendo como parâmetro os modos de organização industrial da modernidade com suas mudanças bruscas nas condições de produção, transmissão e consumo de obras de arte. O cinema é engendrado em práticas produtivas em consonância com a experiência, ou em termos benjaminianos, com a perda da experiência moderna que se expande, de maneira global, de Tóquio a São Paulo. Nesse sentido, podemos concluir que o cinema é uma arte que já nasceu vanguardista.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas-volume 1*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas-volume 2*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas- volume 3*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

GAGNEBIN, J. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP; Campinas: Unicamp, 1994.



\_\_\_\_\_. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GATTI, L. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

HANSEN, M. Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. In: *Critical Inquiry*, vol. 25, nº2, "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin (winter 1999), p.306-343, 1999.

\_\_\_\_\_, Benjamin, Cinema e Experiência: A flor azul na terra da tecnologia. In: *Benjamin e a obra de arte*, p.205-255. Rio de Janeiro: Contracampo, 2012.

\_\_\_\_\_, EUA, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Org. Leo Charnez e Vanessa Schawarz. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naifi, 2001.

\_\_\_\_\_, The Mass Production of the Sense: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In: *Critical Inquiry*, nº30. p.1-29, 2004.

\_\_\_\_\_, Room-for-play: Benjamin's Gamble with Cinema. In: *Canadian Journal of Film Studies*, vol.13, p.2-27, 2004.

LOWY, M. *Walter Benjamin e o marxismo*. São Paulo: Trans/Form/Ação. São Paulo, v. 17, p 7-13, 1994.

MATOS, O. *Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin*. Discurso, ed. 23, 1984.

METZ, C. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MORIN, E. *As estrelas – Mito e Sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1989

OLIVEIRA, B. *Olhar e Narrativa: Leituras Benjaminianas*. Vitória: EDUFES, 2006.

PALHARES, T. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

ROSENFELD, A. *Cinema: Arte e Indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SZONDI, P. Esperança no Passado. Sobre Walter Benjamin. Trad. Luciano Gatti. In: *Arte e Filosofia*, nº 6. Ouro Preto, 2009.

SÜSSEKIND, P. *Caminho Principal e Caminhos Secundários: Sobre o Pensamento Estético de Walter Benjamin*. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul, 2001.

TACKELS, B. *L'oeuvre d'art a l'époque de Walte Benjamin. Historie de l'Aura*. Paris, Harmattan, 1999.

TARKOVSKY, A. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, I. *O Discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. *Sétima Arte: Um Culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.