

O cinema, sob a perspectiva benjaminiana¹

Maria Paula Lucatelli Doria SOARES²

Kywza Joanna Fideles Pereira dos Santos³

Centro Universitário do Vale do Ipojuca, UNIFAVIP, Caruaru, PE

RESUMO

Sob a regência do filósofo alemão Walter Benjamin, o pensamento moderno acerca das possibilidades emancipatórias do cinema recebeu novos contornos. Propositor de quebras estéticas e linguísticas, o teórico aliou às teorias do período, conceitos revolucionários, como a aura, os valores de culto e de exposição, e a noção de reprodutibilidade. Este compêndio transformador inaugurou uma percepção ímpar sobre o embrionário cinema, e ditou parte do pensamento contemporâneo do tópico.

PALAVRAS-CHAVE: arte; aura; cinema; reprodutibilidade.

Introdução

O surgimento do cinema, no fim do século XIX, recebeu profundas influências das pungentes mudanças sociais e culturais do período, sendo responsável por uma duradoura alteração do leque de percepções do ser humano, através de novas técnicas de reprodução, da edição e da montagem. As legendas presentes em pinturas e fotografias, orientação ao espectador, receberiam contornos muito mais catárticos e imponentes no cinema, já que o entendimento de cada imagem isolada dependeria da sequência imagética anterior e/ou posterior.

O cinema foi, então, um facilitador de experiências inéditas, ao criar um revolucionário “vocabulário” (NORTON, 2012), capaz de refuncionalizar linguagens. A geração foi alfabetizada pelos recursos audiovisuais, o que provocou uma maior proliferação e democratização das imagens (à época, restritas a outras áreas, como a fotografia).

No passado, gastou-se muito raciocínio discutindo-se inutilmente se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse previamente a

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, do Curso de Jornalismo da UNIFAVIP - Wyden, e-mail: paulalucatellidoria@gmail.com.

³ Mestre e Doutora pelo PPGCOM/ UFPE, e-mail: kywzafideles@gmail.com.

questão de que sua descoberta poderia vir a modificar a própria natureza da arte. (BENJAMIN, 2015, p. 20)

Benjamin afirmou, na primeira versão de *A obra de arte* (1935), que “na representação dos seres humanos através do aparelho, a auto alienação humana encontrou uma realização sumamente produtiva.”⁴ Esta asserção revela a forte influência de Bertold Brecht e de Karl Marx na tese central de seu ensaio, ao unir perspectivas do dramaturgo, às noções desenvolvidas pelo filósofo à luz do capitalismo industrial.

A possibilidade de reprodução técnica das obras de arte, como fruto das inovações da época, modificou os duradouros paradigmas da arte. O apagamento de certas características atribuídas às obras, como as ideias de unicidade, originalidade e autoridade (relacionadas ao complexo *aurático*), abalou profundamente “a tradição cultural que extraía legitimidade da vivência da arte, desnudando o enredamento da arte como privilégio social.”⁵

O alinhamento entre a incidência tátil e a óptica foi o grande facilitador, segundo Benjamin, da compreensão da relação entre as massas e o cinema. A viabilidade de combinação dessas duas estruturas rompeu com a dicotomia contemplação (óptica)/costume (tátil).

O delicado lugar-comum que estabelece a arte como uma seção cultural que exige recolhimento e um altíssimo nível de contemplação, parece abster-se de incluir o cinema nesta demanda – devido ao seu “pertencimento” ao gosto das massas, em busca, apenas, de uma distração fugaz. Walter Benjamin, ao discorrer acerca das oposições entre os conceitos de recolhimento e distração, postula que o primeiro pressupõe uma imersão do espectador, um mergulho na obra exposta; enquanto o segundo implica uma penetração da obra nas massas – movimento, este, passivo, sem qualquer reação por parte do público.

A reprodutibilidade técnica proporcionou um aumento exponencial no alcance das obras, ao conferi-las a alternativa de massificação, tornando-as móveis e acessíveis. Esta mudança confirma a tese benjaminiana de que as maneiras de percepção de um

⁴ BENJAMIN, 1935 *apud* HANSEN, 2015, p. 223.

⁵ HANSEN, 2015, p. 226.

período podem ser entendidas a partir de suas manifestações artísticas – receptoras das transformações da época.

Susan Buck-Morss, filósofa e historiadora norte-americana, afirmou, em seu artigo intitulado *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin (1992)*, que este ensaio do autor “é tido, em geral, como uma afirmação da cultura de massas e das novas tecnologias por meio das quais ela é disseminada. Com razão, Benjamin enaltece o poder cognitivo e, portanto, político da experiência cultural mediada pela tecnologia, privilegiando particularmente o cinema.”⁵

Benjamin defendia a hipótese de que a possibilidade de se fazer reproduzir pela câmera exercia uma enorme atração sobre o novo homem do século XX, participante de uma alteração do panorama social. O filósofo pôde perceber que com o engenho de “personagens coletivos”⁶ relacionáveis, o cinema produziu narrativas que “serviam de antídoto para o desejo psicótico humano geralmente desenvolvido pelo estresse da tecnização”⁸. Assim, a possibilidade de trocas simbólicas durante a experiência cinematográfica tomou forma.

Desta maneira, o cinema inaugurou um equilíbrio entre o homem e o aparelho, ao estabelecer não somente uma recente forma de representação humana frente este dispositivo, mas também de representação social graças a ele. Mas,

ao mesmo tempo em que a câmera possibilita despertar o inconsciente ótico e desautomatizar o olhar que temos do mundo, ela pode também ser utilizada de maneira conservadora e apenas reproduzir uma *cópia servil da realidade*. (NORTON, 2012, p. 53)

No entanto, na esteira daqueles contrários à perspectiva benjaminiana, Adolf Behne, historiador de arte alemão, em seu artigo intitulado *Das reproduktive Zeitalter* [A era reprodutiva], de 1917, expressou reticências quanto ao novo desenvolvimento. Afirmou que o ato da reprodução era puramente técnico, e, por isso, realizador de certa constrição dos horizontes. “Por que nossa época é tão pobre em matéria de produção? Porque ela é tão rica na reprodução!”

⁵ BUCK-MORSS, 2015, p. 173.

⁶ NORTON, Maíra, 2012, p. 47. ⁸

Ibidem.

Contudo, apesar de tanta veemência em sua discordância, Behne, alguns anos depois, tornou-se um grande entusiasta da arte moderna, e suas vicissitudes. Defendeu, em *Produktion-Reproduktion* (1922, na revista *De Stijl*), o uso das técnicas reprodutivas para a efetivação de novas produções artísticas.

O cinema, e Benjamin

A criação de uma nova sensibilidade teve, no cinema, uma das suas maiores referências. A sétima arte mostrou-se importante no período devido a sua influência no modo de recepção e percepção das imagens (e, conseqüentemente, do seu encadeamento), através de uma complexificação da experiência estética, aliada à presença do homem em contextos urbanos. Com isso, “a modificação estética ocasionada pelos avanços tecnológicos permite uma alteração epistemológica e uma avaliação política da sociedade moderna” (PENNA, 2009, p. 36).

Os perigos da nova conjuntura social (referentes ao início do século XX) defrontam o ser humano moderno, e, por isso, faz surgir uma pulsante necessidade de submeterem-se aos efeitos de choques, resultantes de uma configuração que exige estímulos constantes. Pensando na era atual, composta com ligações imediatas e conectividades paradoxais, tal panorama é acirrado e complexificado. Para o autor, “o choque é a própria essência da experiência moderna.”⁷

No entanto, esses choques (imprescindíveis para a compreensão benjaminiana do cinema) não surgiram com o advento cinematográfico. O autor aponta que a vida caótica e conturbada dos centros urbanos inaugurou, na era moderna, o hábito a tais disrupções. Ações curtas, que eram responsáveis por dar início a uma série de operações, são tidas como fundantes deste processo; o ‘clic’ da máquina fotográfica foi uma delas, já que “uma pressão de dedo bastou para fixar um acontecimento por tempo ilimitado.”⁸

O tráfego das grandes cidades e a profusão de anúncios em jornais são testamentos desta mudança de percepção. A técnica submeteu a estrutura sensorial

⁷ BUCK-MORSS, 2015, p. 186.

⁸ BENJAMIN, GS I, p. 630 *apud* SCHOTTKER, 2015, p. 65. ¹¹ SARLO, 2011, p. 71.

humana a uma nova realidade, alimentada pelos estímulos do capitalismo industrial, e por isso, os choques são identificados como qualidades táteis. Beatriz Sarlo postulou, em seus estudos sobre Benjamin, que “o cinema era tempo e apresentava o tempo como sua matéria narrativa.”¹¹

Chegou o dia em que o cinema correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No cinema, a percepção sob a forma de choque impõe-se como princípio formal. O que na linha de montagem determinava o ritmo da produção fundamenta o modo de recepção no cinema. (Ibidem)

O bater das máquinas, o deslizar das esteiras e fumaça entorpecente condicionam as respostas dos trabalhadores; eles aprendem a organizar os seus movimentos de acordo com autômatos. Para Benjamin, em consonância com Karl Marx, a exploração da mão-de-obra não remonta a uma categoria econômica, mas sim, cognitiva. A estagnação – e posterior danificação – do sistema sensorial do ser humano, o impede de desenvolver o seu aparato imaginativo. Desta forma, percebe-se de maneira contundente o quanto a tecnologia alterou e redesenhou o imaginário social.

Sua meta é *entorpecer* o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestesia torna-se, antes, de *anestesia*. Nessa situação de “crise na percepção”, a questão já não é educar o ouvido rude para ouvir música, mas de devolver a audição. Já não se trata de treinar o olho para ver a beleza, mas de restabelecer a “perceptividade”. (BUCK-MORSS, 2015, p. 187) O aspecto coletivo do cinema promove, em decorrência da alteração do relacionamento entre o público e a obra de arte, uma experiência conjunta que condiciona (regula, de certa maneira) reações, ao manifestarem-se e controlarem-se mutuamente. O afastamento do teor ritualístico de recepção, calcado em impressões restritas e individualizadas, recebe, com o cinema, contornos condizentes com critérios de coletividade.

O teórico alemão (2015), como fundamento para as noções de recepção conjunta, compara a pintura e o cinema ao afirmar que a primeira impossibilita uma audiência coletiva, vista apenas por pouquíssimos indivíduos, enquanto o segundo é produto de uma fruição comunitária simultânea. Benjamin afirmou que “o cinema desferiu um ataque à vigília, compartilhamos um mundo, ao passo que, ao dormir, cada um de nós está num mundo separado”⁹, e isto deriva da construção de figuras pertencentes ao sonho coletivo, como Mickey Mouse.

⁹ HANSEN, 2012, p. 262.

Benjamin compara o formato de recepção cinematográfica àquele da arquitetura ou da epopeia, na Antiguidade. As obras de arte tradicionais, ainda densamente calcadas no valor de culto e sua predisposição aurática, baseavam-se na fruição individualizada, restrita. Noções de unicidade e distanciamento entre espectador e obra, convergentes com a concepção de aura, foram fundamentais para o alastramento destas problemáticas visões.

No seu ensaio de 1936, Benjamin afirma que “o cinema era (...) aquela arte, espaço, lugar de convergência e de passagem, no qual estava acontecendo e condensando-se alguns fenômenos que já vinham aparecendo em outras artes e técnicas”¹⁰. O autor interessava-se, primordialmente, em compreender como o advento do cinema provocaria uma mudança perceptiva na sociedade e na arte, e não a influência cinematográfica na arte e na cultura; “Benjamin fez das mudanças na percepção o fundamento para uma teoria das mudanças na arte.”¹¹

Benjamin afirma que, as muitas vezes sutis, ebulições sociais geram alterações na estrutura de recepção que “serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte”¹² para possibilitar a sua refuncionalização, ao traçar um paralelo entre a pré-história e a era da reprodutibilidade.

Na pré-história, graças ao valor de culto, a produção artística se importou tão somente com o fato de que as imagens a serviço da magia existissem, e não que fossem vistas. Já na era da reprodutibilidade, funções inteiramente novas estariam sendo concebidas para a obra de arte, inclusive a ‘artística’, mas que esta talvez se revele mais tarde como secundária. (BENJAMIN, 1996, p. 173)

Mudanças nos paradigmas artísticos, impulsionadas pela ascensão de regimes totalitários polarizantes e, naturalmente, a reprodutibilidade técnica, marcaram o deslocamento do valor de culto para o de exposição. A já mencionada refuncionalização do estatuto da arte promoveu tal modificação, essencial para o entendimento da tese benjaminiana.

¹⁰ BENJAMIN, 1996 *apud* COUTINHO, 2018, p. 269.

¹¹ SCHOTTKER, 2015, p. 43.

¹² BENJAMIN, 1996, p. 185.

No cerne das proposições argumentativas do ensaio encontra-se a noção de reprodutibilidade, que promulga a possibilidade de múltipla – se não, infinita – proliferação de uma obra. Com isso, “o estatuto da arte de massas conduz à revisão do conceito de gênio”¹³, ou, em diversos setores artísticos, de artista. Assim, a arte moderna exhibe dois de seus principais pressupostos: o sentido de realidade em decorrência das massas e as massas em decorrência da noção de realidade.

O valor de culto, para o autor, baseia-se fortemente na criação do objeto artístico restrito a si mesmo. A sua própria existência confere valor à imagem, ao artefato, e, com isso, o tom ritualístico e religioso, ascende. A possibilidade de exposição da obra em questão é fortemente controlada por detentores de poder, aqueles que exercem sobre ela, alguma forma de controle. Esta influência manifestava-se, muitas vezes, como agente de controle social, responsável pela perpetuação de cultos e hábitos.

A existência destas imagens configurava o seu ápice significativo e simbólico, não havendo, então, a necessidade de exposição. De acordo com Benjamin, o valor de culto ocasionava a manutenção das obras de arte em segredo, visíveis somente para um seleto grupo de privilegiados, ou dignos o suficiente de testemunhá-las: “certas estátuas divinas só são acessíveis aos sacerdotes na cella; (...) outras estátuas em catedrais medievais não são visíveis aos observadores que se encontrem no piso térreo.”¹⁴ Esta descrição realizada pelo autor corrobora o conceito dominante no século XIX: a concepção de arte pela arte – que, segundo Detlev Schottker, foi influenciada pela definição de Kant acerca do Belo, como uma “satisfação desinteressada”.¹⁵

Em uma relação intrínseca com o surgimento da fotografia, a decaída do valor de culto deu espaço para o valor de exposição. O desaparecimento dos seres humanos das fotografias resultou na sobreposição do último sobre o primeiro, pois a rememoração dos entes adorados, falecidos ou esquecidos conferia às imagens um resquício da magia dominante na primeira fase da história da arte.

¹³ BENJAMIN, GS II, p. 480 *apud* SCHOTTKER, 2015, p. 69.

¹⁴ BENJAMIN, 2015, p. 18.

¹⁵ KANT, 1790 *apud* SCHOTTKER, 2015, p. 72.

O valor de exposição, por conseguinte, remete ao aviltamento do valor de culto, sagrado e ritualístico, ao provocar o declínio da aura. O desprendimento da obra de arte do contexto religioso (processo que compreendeu desde a pré-história até o Renascimento) proporcionou uma modificação do entendimento da arte, visto que “o deslocamento quantitativo entre seus dois polos de valor provocou uma mudança qualitativa em sua natureza” (BENJAMIN, 2015).

Os bens artísticos deste período recebem o título de obras de arte à medida que são, efetivamente, expostos, disponibilizados para apreciação. Desta maneira, a noção de arte eterna foi esvaziada devido à ascensão do valor de exposição, da técnica e da montagem. A possibilidade de uso e reuso de referências, acessíveis para consultas e tensionamentos, despertou um novo panorama reflexivo e simbólico. A busca pela originalidade mostra-se difícil, pois o inédito é inalcançável – devido ao caráter de pastiche da arte – e as adaptações preenchem os vãos criativos.

A reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa completamente como parte fundante do ritual, ao transformar-se, com o cinema, em uma reprodução de uma obra de arte elaborada para ser reproduzida; dependente intrinsecamente, portanto, da reprodutibilidade técnica. Acontece, com isso, uma mudança na função social da arte, pois, ao deixar de ser um produto ritualístico, torna-se constituinte de um forte posto político.

No caso do cinema, diferentemente das obras literárias ou da pintura, a reprodutibilidade técnica do produto não constitui uma condição externa a que recorre com o objetivo de difundir-lo amplamente. *A reprodutibilidade técnica do filme se baseia diretamente na sua técnica de produção. Ela não apenas permite de modo mais direto a difusão maciça do filme, mas a impõe.*

(BENJAMIN, 2015, p. 37)

Leo Kestenberg, musicólogo alemão e ativista de política cultural, antecipou, em 1930, uma das teses centrais de Benjamin, ao defender que o uso da técnica não se constitui somente como um acessório à obra, mas também como uma potência transformadora nos âmbitos político, econômico e cultural. O autor fez, ainda, uma distinção entre “irrupção na arte na técnica” (cinema) e “irrupção da técnica na arte” (música).

O processo de descolamento e eventual independência do original advêm, nas reproduções, da possibilidade de se destacar aspectos, do original, inacessíveis ao olho humano. A objetiva ajustável, o ponto de foco flutuante, os ângulos, a câmera lenta e as lentes de aumento, por exemplo, podem “capturar imagens que escapam inteiramente à visão natural.”¹⁶

Segundo Benjamin, a liquidação do valor tradicional (de culto) atribuído à arte faria parte de sua potência destrutiva, catártica. O cinema propõe leituras diversas a partir de sua própria técnica, e, ao expandir e multiplicar a reprodução – através desta técnica - substitui-se a existência única pela serial, “e, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza.”

20

O próprio lugar da atuação – maior exemplo do caráter representativo do cinema – diferencia-se profundamente do seu papel no teatro. Nos palcos, o ator exhibe o seu trabalho ao público pessoalmente, já nas telas, a atuação é mediada por uma máquina (característica que poderia ocasionar um distanciamento espectador-obra).

Benjamin acreditava que a câmera não filmava personagens, mas, sim, atores interpretando personagens, e, com isso, o desempenho do artista está sempre submetido a “testes ópticos”, segundo o autor. E, em virtude desta percepção, se valida afirmar que há uma troca do público pela máquina, durante a atuação. Assim, atores e atrizes de cinema tinham que renunciar a sua aura, por, segundo o filósofo, precisarem atuar com a plenitude do seu ser

– o aqui-e-agora perde sentido, a reprodução seriada de tais imagens toma forma.

Laura Mulvey, crítica cinematográfica feminista, defende a existência de três tipos básicos de olhares no cinema: o olhar da câmera, da plateia e dos personagens que compõem o escopo diegético da película. Com isso, essas três esferas devem ser consideradas no processo de realização, como no de recepção das obras, tendo em vista que elas podem, muitas vezes, ser dissonantes entre si.

A não possibilidade de alteração da performance de uma exibição para a outra, como possível e comum no teatro, reitera a característica representativa do cinema;

¹⁶ BENJAMIN, 2015, p. 14.

assim “a empatia entre público e artista dá-se por intermédio da máquina (...)”²¹. A atuação do intérprete de cinema é composta por sequências, conectadas na pós-produção, o que atribui ao processo de construção de personagens um teor de interrupção e elaboração parcelada.

No estúdio de cinema, a máquina penetrou tão profundamente na realidade que o aspecto aparentemente puro desta última, sem o corpo estranho da máquina, resulta de um processo especial, ou seja, a filmagem por meio de uma máquina fotográfica própria e a montagem com outras tomadas do mesmo tipo. (BENJAMIN, 2015, p. 26)

Percebe-se, portanto, a impossibilidade de observação completa daquilo que é transposto para a tela, em um set de filmagem. A construção do filme compõe-se de

²⁰ BENJAMIN, 2015, p. 15.

²¹ BENJAMIN, 2015, p. 22.

planos e ângulos múltiplos, tomadas dos mais diversos tipos; com isso, “a realidade aparentemente despojada das máquinas é a mais artificial das realidades”¹⁷ - a objetiva da câmera não corresponde ao olho do espectador, várias perspectivas são necessárias para o fornecimento de uma alternativa de leitura.

As possibilidades ofertadas pelo cinema ampliam não somente as percepções imagéticas, como as acústicas. O que é apresentado comporta mais interpretações e subjetividades, do que aquilo trazido pela pintura, ou teatro. O cinema detalha e destaca os seus elementos, une uma profusão de estímulos sensoriais, peripécias técnicas e provocações reflexivas capazes de suscitar uma abundância de significados simbólicos. A câmera “nos abre pela primeira vez o inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos revelou a experiência do inconsciente pulsional.”¹⁸

Os espaços componentes da estrutura societária largamente explorados por outras formas artísticas recebem novas leituras. A abundância de planos (geral, médio, aberto, de conjunto, entre outros), ângulos e movimentos de câmera provocam uma nova compreensão destes ambientes comuns, vulgares e banalizados. Tais pormenores, em outro contexto invisíveis ao olho humano, podem ser caracterizados como

¹⁷ BENJAMIN, 2015, p. 26.

¹⁸ BENJAMIN, 2015, p. 30.

²⁴ STIEGLER, 2015, p. 39.

‘detalhes’, que, em Benjamin, são definidos como articulações que unem “entre si as categorias de tempo e de espaço.”²⁴

Esta expansão da percepção sensível, em virtude das insurgentes proposições artísticas, espírito revolucionário e inovações técnicas, resulta em um crescimento do envolvimento do espectador e sua capacidade de interpretar as imagens que vê. A fotografia chegou a ser vista como um campo perigoso, devido à crescente reprodução técnica, parte fundamental da própria crise da percepção.

A conciliação do uso científico e artístico das imagens avolumou o vocabulário do século XX, e, por conseguinte, aumentou as possibilidades de uso pelas gerações subsequentes. Para Benjamin a filmagem, abolindo a distância natural entre a realidade dada e aquele que a representa (...), penetra em profundidade na própria estrutura do real. (...) O cinema, enfocando os comportamentos mais cotidianos dos indivíduos, revela suas ações mais inconscientes. A fragmentação do mundo moderno exige mesmo esta apreensão através de instrumentos. É que o cinema, ampliando o mundo dos objetos com que tomamos contato, acarreta para Benjamin um aprofundamento da percepção e da experiência. O próprio processo técnico de produção da obra de arte conduz a esta metamorfose. (PEIXOTO, 1982, p. 167-168 *apud* PENNA, 2009, p. 41)

Como a imagem possui a capacidade de suscitar à ação, segundo Benjamin, a dimensão prática pode ser efetivamente alterada em decorrência dos estímulos sensoriais provocados pelo cinema. O autor afirma, ainda, que a nova forma de arte pode interferir, inclusive, nos sonhos, distúrbios psíquicos e alucinações dos espectadores.

Em harmonia com o filósofo alemão, o teórico brasileiro Ismail Xavier, em artigo componente do livro *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas* – resultado do colóquio “Walter Benjamin e a questão da memória”, realizado em Buenos Aires em 2010 – afirma que os filmes comportam as tensões entre o plástico (palavra) e o narrativo (imagem), objetos primordiais para o entendimento das imagens dialéticas, idealizadas por Benjamin.

Para o autor, as imagens dialéticas emergiam de um confronto calcado na tensão, na contradição intencional provocada pela articulação de extremos, como o da materialidade, e o do significado. Por conseguinte, tais choques resultariam na síntese

de conhecimento, na produção da história - o desenho das civilizações ascenderia destes confrontos. A imagem é, então, “a dialética na imobilidade.”¹⁹

A potência destas imagens converge para o choque estético, ao oferecer uma leitura e interpretação alternativas, baseadas no confronto entre o passado cristalizado na história e o presente. A agência revolucionária impulsionada por tais imagens foi descrita por Jeanne Marie Gagnebin, ao afirmar que

a veemência, mesmo a violência da tradição profética e a radicalidade da tradição marxista se encontram aqui na exigência de uma salvação que não consista simplesmente na conservação do passado, mas que seja também transformação ativa do presente.

(GAGNEBIN, 1989, p. 122 *apud* PENNA, 2009, p. 47)

A interrupção da fluidez de pensamento, comum à contemplação da pintura tradicional, por exemplo, é recorrente e inerente ao cinema. As mudanças bruscas de imagem exigem, do espectador, uma capacidade de estabelecimento de relações entre aqueles flashes entrecortados. O desconcerto provocado por essa sucessão de imagens refere-se aos estímulos recebidos, e às profundas alterações no panorama social em decorrência de tais choques.

Mahomed Bamba, em texto que abre o compêndio *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*, estabelece uma correlação entre o prazer estético e o papel do espectador no exercício cinematográfico. Para o autor, o filme exige, por vezes, “não só um trabalho no plano cognitivo, mas também no plano do fazer, da atividade de criação que toma o próprio filme como matéria prima para um exercício de ‘reprodução’” (BAMBA, 2013, p. 13). Com isso, preconiza a estreita relação entre aquilo que é visto e quem o vê.

Exemplo do “estado filmico” de Metz (2006), a noção do filme exibicionista rebate na ideia de imagens dialéticas, ao serem elas suscitadoras de reações e alterações no arsenal sensível do espectador. Estas imagens fazem “ao mesmo tempo do espectador um sujeito preso na urdidura do texto fílmico e um sujeito psicológico e social predeterminado pelo dispositivo [o cinema] e pelas outras instituições socioculturais.”²⁰

¹⁹ BENJAMIN, 2006 *apud* BUSSOLETTI, 2010, p. 4.

²⁰ *Ibidem*.

Neste sentido, faz necessário ressaltar-se algumas das formas de espectralidade estabelecidas com o cinema, como ressalta Bamba. A dicotomia entre narrativa e discurso apreende não somente as instâncias receptivas, mas também, o centro de diversas disputas teóricas no tocante da validade do cinema como arte – as discordâncias entre Adorno e Horkheimer e Benjamin saltam como essenciais.

A história narrada remete à noção clássica de narrativa, responsável pela progressão dos personagens e de seus conflitos. No entanto, esta leitura resume-se ao mais superficial nível de apreensão, já que tais inferências ocorrem na camada primeira do filme. Em dissonância, o discurso (narrativo, cinematográfico) abrange a forma, o “como”; presente nas esferas mais profundas e inquisidoras das obras - os choques estéticos à sensibilidade humana dão-se exatamente nestas faixas.

(...) pelo movimento de enunciação, o filme constrói também sua dimensão comunicativa, ele cria, no plano do texto, uma forma de abertura para o fora do texto; manifesta-se como um objeto semiológico destinado a uma forma de interação com um corpo, e não mais com um “sujeito de desejo ou visão.” (BAMBA, 2013, p. 31)

Considerações Finais

Os leitores cinematográficos podem estabelecer uma relação mútua de cooperação, de construção, ao terem a possibilidade de optar por partir de diversos pressupostos ou áreas de ocupação. Esta realidade corrobora as noções benjaminianas de coletividade cinematográfica e passagem das agências do âmbito teórico para o prático.

A potência política revolucionária do cinema dá-se sob tais circunstâncias, sob a égide de regências que permitem e reforçam a troca de significados a partir do mesmo significamente. A linguagem cinematográfica, vasta e plural, abarca os anseios do espectador e propõem uma interseção linguística, o uso do vocabulário adquirido, ao mesmo tempo particular, e geral.

REFEFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Bráulio. **O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural.** *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, EBA/UFMG, v. 17, n. 28, p. 120-142, dez., 2010.

BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica**: teoria e estudos de casos. Salvador: EDUFBA, 2013.

BENJAMIN, W. 2006. **Passagens**. Belo Horizonte, Editora UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial, 1.167 p.

BENJAMIN, Walter; BUCK-MORSS Susan; HANSEN, Miriam; SCHOTTKER, Detlev; **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem e percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

COUTINHO, M. A. **Escrever com a câmera cinema e literatura na obra de JeanLuc Godard**. 06 set. 2007. 326 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2007.

COUTINHO, M. A. **Walter Benjamin, o cinema, a civilização das imagens e JeanLuc Godard**. Revista Alpha, Minas Gerais,(9):269-277, nov. 2008.

NORTON, Maíra. **Diante do espelho**: a experiência pedagógica do cinema de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, n. 19, p. 45 – 61, jul, 2012.

PAIVA, Diego Souza de. **“É só uma cópia”**: notas sobre História da Arte e o valor crítico das reproduções. *Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, Brasília, v. 14, n. 2, p. 252-268, 2015.

PENA, Tiago. **O cinema e a percepção do sensível**. *Cadernos Walter Benjamin*, v. 2, p. 35-53, jan/jul., 2009.

SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.