

CINEMA E ARQUITETURA: A DOMINANTE TÁTIL NA RECEPÇÃO DA ARTE

Sônia Campaner Miguel Ferrari¹

RESUMO

No presente trabalho mostraremos que para Walter Benjamin toda forma de arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas: a atuação da técnica sobre uma forma de arte; a realização, pela nova forma de arte, dos efeitos que as formas tradicionais de arte tentaram produzir; a utilização das mudanças nas estruturas da percepção pelas novas formas de arte. Vamos, primeiramente, nos fixar na terceira linha, ou seja, na análise das mudanças na estrutura de percepção e suas conseqüências, depois na apropriação que faz a arte dessas mudanças, ou os efeitos que têm as mudanças de percepção na produção da arte contemporânea e as novas possibilidades trazidas pela nova forma de arte e de percepção (espaço de ação, espaço de liberdade). Tentaremos, ao final, interpretar a última Bienal de São Paulo à luz destas reflexões.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Arte Contemporânea. Estética.

ABSTRACT

In this paper we show that for every form of Walter Benjamin's mature art is at the crossroads of three evolutionary lines: the role of technology over an art form, the implementation by the new art form, the effects that traditional forms of art attempted to produce, the use of changes in the structures of perception of new forms of art. Let us, first, set in the third row, the analysis of structural changes in perception and its consequences, then the ownership that makes the art of these changes, or the implications of changes in perception and production of contemporary art the new possibilities brought by new form of art and perception (action space, space of freedom). Try in the end to interpret the last Biennial in light of these reflections.

Keywords: Walter Benjamin. Contemporary Art. Aesthetics.

Introdução

No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin compara seu texto com *O Capital* pois Marx assim como ele próprio buscaram “dar valor de prognósticos” (Benjamin, 1980;435;1985;165)² a suas investigações. A análise da forma mercadoria de Marx apontou que a direção na qual o capitalismo avançava era no sentido de uma maior exploração do proletariado e de preparar o seu próprio fim. Para Benjamin o ano de 1935 se apresenta como um momento oportuno para novos prognósticos, desta vez calcados sobre o modo como as condições de produção analisadas por Marx evoluíram de maneira a “refletir-se” em todas

¹ Doutora em Filosofia pela UNICAMP. Professora do Departamento de Filosofia da PUC-SP. O presente texto corresponde à conferência proferida na Faculdade Católica de Pouso Alegre por ocasião da IV Jornada de Filosofia, “Filosofia e Arte”, em outubro de 2009.

² A referência das citações desse texto de Benjamin aparecerá sempre entre parênteses no texto da seguinte maneira: sempre em primeiro lugar estarão as páginas referentes à edição de 1980 das *Gesammelte Schriften*, e em segundo lugar as páginas referentes à edição brasileira de 1985 (ed. Brasiliense).

as esferas da cultura. À diferença da análise marxiana, cujos prognósticos levaram meio século para poderem ser observados e que em parte se referiam à produção da arte revolucionária, os prognósticos de Benjamin mencionam as “tendências evolutivas da arte”(435;166), e podem ser observados imediatamente.

São esses prognósticos que nos interessam: prognósticos que afirmam a transformação da arte e de sua função, que apontam para a perda da transcendência e da aura da obra de arte, mas que ao mesmo tempo levantam possibilidades nas quais a arte não deixa de existir e ter um papel, e nas quais podemos identificar o fenômeno do deslocamento da aura.

Toda forma de arte amadurecida, nos diz Benjamin, está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas (456-7; 185): a atuação da técnica sobre uma forma de arte; a realização, pela nova forma de arte, dos efeitos que as formas tradicionais de arte tentaram produzir; a utilização das mudanças nas estruturas da percepção pelas novas formas de arte (457-8; 185). Vamos, primeiramente, nos fixar na terceira linha, ou seja, na análise das mudanças na estrutura de percepção e suas conseqüências, depois na apropriação que faz a arte dessas mudanças, ou os efeitos que têm as mudanças de percepção na produção da arte contemporânea e as novas possibilidades trazidas pela nova forma de arte e de percepção(espço de ação, espaço de liberdade). Tentaremos, ao final, interpretar a última Bienal de São Paulo à luz destas reflexões.

1) As mudanças na estrutura da percepção e conseqüências

Uma das questões centrais no texto de Benjamin sobre a obra de arte é a da recepção da arte contemporânea, que se dá de maneira dispersa e coletiva. Isso ocorre por conta das transformações profundas na percepção humana, uma condição indispensável quando pensamos sobre a arte contemporânea. O cinema e a arquitetura são as duas formas de arte cuja recepção está marcada por esses dois traços. O motivo disso é que as obras cinematográficas e arquitetônicas adequam-se ao formato de uma arte produzida para ser recebida pela “massa”. Esta por sua vez tem uma “atitude nova com relação à obra de arte” (465;192)³. Essa forma de recepção, a distração, foi primeiramente desacreditada quando comparada ao “recolhimento” do conhecedor. Nesta última forma de recepção, que podemos chamar tradicional, o conhecedor – e não a massa – trata a obra como um objeto de devoção,

³ Há certamente uma mudança de atitude não só da massa em relação às obras de arte, mas da própria arte na relação com seu público, explicitada por Benjamin nos conceitos de valor de culto e valor de exposição. Discutiremos esta questão numa próxima oportunidade.

na qual ele se dissolve com o objetivo de absorver a verdade que nela reside. Ao contrário, “a massa distraída (...) faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo”(465; 193). Esta forma de recepção, e de percepção, da obra, é o modo pelo qual a massa se apropria da obra, e a torna próxima⁴. Tal modo de recepção não é contemplativo, nem individual e isolado, mas tátil, coletivo e disperso. Para Benjamin, o exemplo mais evidente, e mais antigo dessa forma de recepção, é a arquitetura. “Desde o início a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão” (465;193). A arquitetura é o exemplo mais evidente de uma arte tátil (que é envolvida pela massa): é uma arte cujo sentido se encontra nesse modo de recepção. Há algo de paradoxal nesse modo recepção da arte pois o sentido da sua existência (da arte) está na recepção coletiva - ela é envolvida pela massa – mas ela também forma a recepção da massa. Essa mudança na ênfase do modo de receber a arte interfere no modo contemplativo de recepção pois se antes a recepção ótica estava ligada ao modo contemplativo, ela agora está determinada⁵ (466;193) pelo hábito, ou modo de recepção tátil. Para Benjamin o motivo pelo qual isso acontece é que: “as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito”.(466; 193). Não será por meio da contemplação, atividade mental, que desenvolveremos os hábitos necessários- i.é.,o aprendizado – para a sobrevivência na cidade moderna. É o corpo que apreende mais rapidamente essas tarefas, tal qual vemos, no exemplo do flâneur comparado ao detetive: tanto um como o outro desenvolvem “formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande”. O detetive, tal como o artista, “capta as coisas em pleno vôo” (Benjamin,1980,543;1989;38). Associa às duas personagens uma forma de percepção que tem como objetivo desvendar os mistérios que se escondem por trás da vida aparentemente prosaica da cidade.Passemos agora a enumerar as conseqüências advindas das mudanças na estrutura da percepção:

⁴ A presença das massas no cenário político e social é um dos indícios mais importantes, para Benjamin, das mudanças drásticas nas relações de distância e proximidade nas grandes cidades; A técnica encurta distâncias, e ao mesmo tempo aproxima as pessoas, por exemplo, nas ruas, nos locais de trabalho ou mesmo nos meios de transporte. O excesso de proximidade aparece como uma ameaça, para alguns escritores do século XIX que associam a cidade a. uma selva. Essa ameaça se revela como a de uma excessiva proximidade que destrói o espaço de intimidade e recolhimento. Exemplo disto é o modo de recepção da arte, como veremos adiante. Esse excesso de proximidade reforça sentimentos de solidão, de incompreensão e mesmo de hostilidade entre os indivíduos: o excesso de proximidade torna as pessoas cada vez mais estranhas e distantes umas das outras. No entanto, essa ameaça é vencida pelo artifício: a criação de um significado para essa experiência torna possível criar uma outra forma de vida nesse lugar deserto. Sua forma é a da arte e da técnica.

⁵ “A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica”. (466; 193)

1ª conseqüência :Essa duas formas de recepção da arte – coletiva e distraída - realizam uma tarefa que é necessária para a humanidade. Papel importante tem a arquitetura na influência que tem essa forma de arte “em qualquer tentativa de compreender a relação histórica entre as massas e a obra de arte”⁶(GSI,465; OEI, 193). Essa influência se encontra no modo como os edifícios se oferecem para a recepção: pelo uso – hábito, tutilidade – e pela percepção – contemplação, ótica.

2ª conseqüência: O modo de recepção da arte pela massa impõe-se ao indivíduo, mesmo que este se esquive da tarefa. Não cabe portanto ao indivíduo escolher. A massa, o coletivo, caminha na direção exigida pelas condições dadas. O problema da resistência dos indivíduos é vencido pela força das massas, que não segue necessariamente a melhor direção por conta dessa resistência. Há uma tarefa a ser realizada, há uma força que impele para a sua realização. O resultado disso dependerá de quem estiver atento a essa exigência, caso contrário esse movimento seguirá a direção imposta pela natureza do movimento.

“A arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes(tarefas) sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.” (466,194)⁷.

A arquitetura é o exemplo mais evidente de uma arte que é envolvida pela massa, que é recebida de modo tátil. “A arquitetura jamais deixou de existir”, diz Benjamin, e isso significa não só que o espaço arquitetural é nosso conhecido desde que nascemos, mas desde tempos imemoriais, quando o homem buscou abrigo do corpo num espaço definido. Esse espaço arquitetural nosso conhecido define e modifica sem cessar o espaço de jogo de nossa existência com uma tal discricção que é possível que muitas vidas se escoem sem que se tenha tomado consciência dessa surda presença, a não ser quando nos encontramos face a face com uma pirâmide ou um palácio.

É necessário antes que precisemos novamente o conceito de arquitetura, isto é, que retomemos o que Benjamin chama de “seu modo de ação”. Para recompreender a arquitetura

⁶ “Ihre Wirkung sich zu vergegenwärtigen von Bedeutung für jeden Versuch, das Verhältnis der Massen zum Kunstwerk nach seiner geschichtlichen Funktion zu erkennen”(1980: 465).

⁷ "So wird die Kunst deren schwerste und wichtigste nur da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig in Film"(Benjamin, 1980:466).

é necessário acreditar nela como em toda outra arte: observar suas injunções e descobrir seu modo de emprego (Saint-Girons,2008:156), ter presente a sua influência (Benjamin, 1980:465; 1985:193;). Vejamos antes como a arquitetura é vista pela tradição Filosófica moderna, e como então a problemática contemporânea permite reconceituá-la.

A) A questão colocada pela arquitetura:

Para remetermos à problemática lançada pela arquitetura à modernidade vamos nos reportar a Hegel em seus Cursos de Estética. Sobre a arquitetura diz Hegel que ela corresponde à Forma de arte simbólica (Hegel, 2002:35). Entende Hegel a arte simbólica como aquela em que a Idéia procura ainda sua autêntica expressão artística pois ainda é abstrata e indeterminada e não tem o fenômeno adequado nela mesma e em si mesma. Encontra-se em oposição às coisas externas a ela mesma na natureza e em oposição aos acontecimentos humanos (Hegel, 2000:20). Sua objetividade e particularidade expressam abstrações próprias das quais ainda não está consciente. Para Hegel, no momento em que estas abstrações se tornarem objeto de saber, a arquitetura necessariamente tomará outra forma e terá outra função, distinta da que ela tem no momento do seu surgimento e imediatamente após. Para Hegel, podemos afirmar que o início da arquitetura ocorre quando o homem buscou um lugar para habitar, uma caverna ou um tronco. No entanto, nesse momento essa caverna ou esse tronco não podiam ser considerados produtos de uma intenção artística pois não configuravam um objetivo em si mesmo (2002:34). Quando da construção de casas e templos temos que ali está dada uma necessidade que está fora do âmbito da arte, “cuja satisfação conforme a fins nada tem a ver com a bela arte” (2002:35) e que ainda não é arte a não ser que a esta conformidade a fins se acrescente o “ímpeto por forma e beleza artísticas”(id). Essa duplicidade na arquitetura – satisfação de necessidade e satisfação de necessidade com beleza revela uma divisão que não pode ser o seu início, mas para Hegel mostra já onde deve procurar a “origem da arte”: nas obras que não trazem o seu significado em uma outra finalidade ou necessidade, mas em si mesmas (id).

Podemos já questionar aqui em primeiro lugar se é possível, como quer Hegel, separar o momento em que o homem busca moradia somente por necessidade, ou se essa intenção de significação já não estaria presente desde o momento em que o homem se acomoda num tronco ou numa caverna. O fato é que essa divisão é que permite a Hegel afirmar certas características da arquitetura.

A arquitetura autônoma ou inorgânica ergue configurações existentes por si mesmas mas está ainda no entanto presa à forma corporal, inadequada à beleza e à aparição livre do espírito(2002: 35). Por isso, ela não pode permanecer nesse ponto de partida, mas busca expressar cada vez mais a natureza exterior como uma envoltura, uma capa configurada pelo próprio espírito por meio da arte. Desse modo o progresso encontra-se em que ela permite ressaltar a diferença entre finalidade e meio. O fim estaria já contido nos dois momentos: na construção de templos e palácios, ou na escultura individual. Essa diferença entre finalidade e meio que a arquitetura permite ressaltar foi questionada por Walter Benjamin no texto *Crítica da Violência*, ao tratar da problemática da lei e do direito⁸. O ato estético é para Benjamin pleno de significado. Construir uma casa já expressa uma finalidade; ela não vem depois. A finalidade para Hegel é racional, consciente e é conhecida posteriormente. Para Walter Benjamin ela: é inconsciente, corporal e vem de junto com a ação.

Voltemos, no entanto, a Hegel. De acordo com essa diferença que a arquitetura permite ressaltar teríamos, para este filósofo, três momentos dessa arte: 1) a arquitetura simbólica propriamente dita; 2) a arquitetura clássica, na qual material e espiritual se separam, e na qual a arquitetura serve à produção de um ambiente inorgânico no qual os significados espirituais podem se realizar; 3) a arquitetura romântica na qual construções servem à satisfação de certas necessidades que não são mais imediatas, mas estabelecidas pelo desenvolvimento da vida espiritual (a vida cívica e a vida religiosa) e auxiliam na promoção dessa vida. Desse modo a arquitetura permanece, enquanto arte, como um meio para a realização de fins que lhe são estranhos. Nessa forma de exposição da história da arquitetura Hegel traça, paralelamente, e à sua revelia, uma espécie de história do esquecimento do corpo e da vida material, e isto é o que Benjamin procura trazer ao centro de sua reflexão.

Benjamin recoloca a problemática da matéria e do corpo ao remeter a questão da arte ao modo como a estética era tratada entre os gregos: como *aisthesis*, percepção. A arquitetura é nesse sentido a arte que permite conduzir a reflexão para esse ponto, pois ela é “desde o início (...) protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão”(Benjamin, 1980:465;1984:193). Essa recepção coletiva significa a recepção corporal da massa que nela transita. A história da arquitetura facilita a compreensão da relação histórica entre as massas e a obra de arte, ou seja, a arquitetura é a arte que permite também trazer ao centro da reflexão moderna esse aspecto da arte que ficou relegado ao esquecimento expresso na sua relação com as massas. E é essa relação que coloca no centro

⁸ Cf nosso artigo *Walter Benjamin e Carl Schmitt: estado de exceção, soberania e teologia política*, in Revista Fragmentos de Cultura, v. 13 Especial, Goiânia, UCG, out. 2003, 129-141.

dessa reflexão não mais a contemplação da arte por meios óticos – uma relação que podemos dizer mais intelectual – mas a sua percepção por meios táteis.

A arquitetura distrai⁹. É essa a sua afinidade com o cinema. Benjamin define nesse texto a aura como “a única aparição de uma coisa distante, por mais próxima que esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”(Benjamin, 1980: 440; 1984:170).A aura supõe um aqui e agora (primeira unicidade), uma aparição(segunda unicidade), e sobretudo, o cruzamento de uma distância (terceira unicidade)(Goetz, 2002:67) onde ela surge. A aura é a sensação da distância intransponível que nos separa de uma coisa, mesmo que esteja ela muito próxima, como a estátua no museu. A relação tradicional com a obra de arte obedece a esse esquema: uma presença que reafirma a ausência de algo inalcançável. Ela tem lugar num momento único, raro e excepcional. É esse caráter único que impõe o recolhimento, que a reprodutibilidade técnica vai destruir. A reprodução aniquila a distância. A obra torna-se sem cessar disponível, sempre e em todo o lugar, e ainda ela se torna acessível a todos, opondo-se à recepção do indivíduo sozinho em recolhimento. A distância é abolida no “tão perto quanto possível”. Esse é o ponto essencial; o desaparecimento da aura que, pelo menos neste texto, Benjamin não lamenta, vai implicar uma penetração, ou uma compenetração, ou mesmo uma confusão entre os espectadores e a obra. Isso é a diversão, distração.

De maneira ainda mais radical que na escultura, o tátil e o hábito ao tátil tomam primazia sobre o visual e a contemplação (Goetz, 2002:67-69): um outro tipo de ato estético é necessário. Aquele que olha se faz menos atento, como se a existência da arquitetura fosse evidente e não merecesse um ato de atenção determinado: ele se transforma em usuário ou em alguém que passeia. Essa questão por sua vez é colocada no centro da problemática estética pelo surgimento de uma técnica que traz consigo uma nova forma de arte: o cinema. Pois o cinema não permite a contemplação. E para Benjamin o surgimento do cinema responde a uma necessidade do próprio aparelho perceptivo: é necessário reaprender a percepção tátil, pois é ela que nos tirará do labirinto criado pela reflexão segundo os padrões tradicionais.

B) Como o cinema vai fazer isso?

O cinema mostra que a “dominante tátil prevalece no(...) universo da ótica” (Benjamin, 1980:466; 1984:194). Por mais que se insista sobre a predominância do estímulo

⁹ A palavra alemã utilizada por Benjamin é *zerstreuen*, que significa além de distrair e divertir, dissipar, destruir.

visual, nas análises da sociedade moderna, principalmente naquelas que intentam promover as atividades reflexivas, Benjamin insiste que o estímulo visual está dominado pelo tátil, isto é, ele segue um roteiro já traçado pelo hábito. O cinema não só mostra isso, como permite a sua desestruturação. Seguem-se daí duas conseqüências que discutiremos a seguir:

a) O cinema permite desestruturar esse prevailecimento, não em função da visão, mas em função de uma compreensão diferenciada dos fenômenos da percepção

b) O cinema permite a percepção das tensões do nosso tempo ao mostrar que a dominante tátil prevalece sobre o universo da ótica

a) A primeira:

Retomemos a frase acima: O cinema, no entanto, é a forma de arte “onde a dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica” (466; 194)¹⁰. Essa afirmação conduz a uma outra constatação: Se a recepção tátil é realizada através do hábito, é o hábito que determina a recepção ótica .

Tal recepção está marcada pela forma como as construções organizam a utilização do espaço. Benjamin tem em vista nesse texto a forma como o fascismo utiliza-se da crescente massificação ao tentar “organizar as massas proletárias recém surgidas”(Benjamin, 1980:467; 1984:194). Benjamin aqui denuncia uma confusão proposital entre reproduzir a massa, isto é, coloca-la como protagonista das imagens, e reprodução em massa. Os comícios gigantescos e espetáculos esportivos fazem parte de um programa de “estetização da vida política”, que significa a transformação da vida política em imagens nas quais a massa aparece como protagonista, mas que são imagens, na verdade, em que a massa representa apenas o papel de massa – massa que apóia, aplaude e obedece. Desse modo as imagens de guerra dão um sentido a esse movimento da massa: ali ela se vê grande e cumprindo uma finalidade bela:

“A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores da decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos e formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre as aldeias incendiadas, e muitas outras...”(1980:468; 1984: 195-6).

¹⁰ "Tactile Dominant in der Optik selber sich geltend macht" (GSI,466)

A guerra, os comícios e formações nazistas são maneiras encontradas de lidar com as “violentas tensões de nosso tempo”(1980: 466; 1984:194). A estetização da política utiliza-se de uma função que pode ser cumprida pela arte.

A percepção de que a componente ótica é determinada pelo hábito é um conhecimento importante no jogo político bem encenado pelos nazistas que com sua cenografia transforma a massa em público, espectador de suas ações espetaculares. No entanto, se o cinema nasceu com função social ¹¹ expressa na formulação: “a função social decisiva da arte atual consiste na iniciação da humanidade ao (...) jogo harmonioso” da “natureza” com a “humanidade”(1980:717)¹² a técnica para Benjamin não tem somente o objetivo de sujeitar a natureza, mas também de produzir essa harmonia¹³.

Trata-se para Benjamin de tomar a sério essa tarefa e proceder de modo a oferecer à massa uma forma de tomar consciência dessa determinação tátil sobre o ótico, e ao mesmo tempo das possibilidades que a dominante ótica oferece para a experimentação tátil. A recepção tátil das massas nos ensina sobre o modo como se dá a recepção das obras de arte. Aquelas às quais dedicamos uma certa atenção concentrada não são mais do que obras que contemplamos a partir de certos hábitos adquiridos.

b) A segunda

Chegamos então aqui ao nosso segundo ponto cuja discussão deixamos para mais tarde páginas atrás.

Desse modo, para Benjamin, “o cinema se revela (...) o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam estética”(1980: 466;1984:194). Pelo visual ele permite implodir a lógica do hábito. Uma de suas funções sociais mais importantes é a de “criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho”. E ele realiza essa tarefa não “apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo graças a esse aparelho”(1980: 460-1; 1984:189). Temos nessa frase não só a afirmação: 1) do cinema como uma técnica, que tal como a arquitetura, devolve ao homem seu pensamento em forma material (o cinema, enquanto técnica, torna possível ao homem lidar com o que ele mesmo criou); como também:

¹¹Ver a três linhas evolutivas na intersecção das quais toda nova forma de arte se encontra, OEI, 185; 456-7, e nota 28 da 1ª versão, Os Pensadores, p. 31, I, 503

¹² “Le film set à exercer l’homme à l’aperception et à la réaction déterminées par la pratique d’un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance.”(I, 717)

¹³ Ver *Guerra do Fogo*, um filme que explora essa temática.

2) o cinema como produto de uma técnica que permite desfazer aquilo que a própria técnica criada pelo homem construiu¹⁴. Permito-me mais uma vez citar Benjamin:

“Se o filme, através de seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, estende, por um lado, nossa compreensão sobre as mil determinações de que depende nossa existência, por outro ele vem nos abrir um imenso e insuspeitado campo de ação”(1980:730).

Ele faz explodir “esse universo carcerário”, ao possibilitar que a representação da imagem do homem, pelo aparelho, lhe seja alienada. Essa alienação tem, no entanto, um uso produtivo: ela produz o estranhamento, do mesmo modo que a imagem no espelho. A explosão do universo cotidiano produzida pelo cinema torna possíveis “viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância”(1980:461;1984:189). Tal como “novos bárbaros” desprovidos do peso da tradição e da experiência caminhamos por entre tais ruínas com a possibilidade de criar a partir dos fragmentos, da realidade estilhaçada e dispersa, com a possibilidade de captar ao mesmo tempo o sentido do que ficou guardado nos gestos contidos ou estudados, ou que ocultam sentimentos e anseios reprimidos e/ ou esquecidos. E essa percepção é tanto mais possível quanto mais estudamos, observamos os movimentos. Ela permite o exame daquilo que vemos sem nos darmos conta.

O cinema exhibe nas telas elementos do sonho coletivo, uma espécie de elixir para as “perigosas tensões que a tecnização (...) engendrou nas massas”(idem): a própria tecnização criou aquilo que imuniza as massas contra os seus perigos. O cinema, portanto, é ao mesmo tempo, produto da inervação dos elementos do coletivo (que cria a técnica) que buscam satisfazer o desejo de uma vida melhor e em harmonia com a natureza, e produto dessa

¹⁴ Volto à nota 3, I, 717: “Le but même des révolutions est d’accélérer cette adaptation. Les révolutions sont les innervations de l’élément collectif ou, plus exactement, les tentatives d’innervations de la collectivité qui pour la première fois trouve ses organes dans la seconde technique. Cette technique constitue un système que exige que les forces sociales elementaires soient subjuguées pour que puisse s’établir un jeu « harmonien » entre les forces naturelles et l’homme. » Essa técnica é a que visa liberar o homem do trabalho e com isso estende o seu campo de ação. Ele ainda não sabe orientar-se nesse campo. A apropriação pelo coletivo dessa técnica é que permite esse aprendizado.

mesma técnica visando imunizar as massas contra seus efeitos perniciosos¹⁵. O remédio é rir do que nós mesmos criamos, o que não é catarse.

As duas características do cinema deverão servir ao homem moderno para libertar-se das exigências que a sociedade capitalista e de consumo se lhe impõem: o cinema nos faz vislumbrar “os mil condicionamentos que determinam nossa existência”(1980:461; 1984:189) ao permitir a exploração minuciosa dos objetos e ambientes de nosso cotidiano num alcance que vai muito além do que pode nosso aparelho perceptivo (1) e ao mesmo tempo assegura-nos “um grande e unsuspeitado espaço de liberdade”(2) (idem). O registro de nossas ações permite-nos perceber que elas resultam de uma montagem, minuciosa, detalhada. A implosão do movimento cria a possibilidade de criar outros movimentos; percebemos assim nosso mundo como um cenário. A câmera funciona como um bisturi cuja intervenção revela o que se passa nos interstícios desse “inconsciente ótico”¹⁶. Encontramos aqui um outro ponto de aproximação entre cinema e arquitetura: o cinegrafista penetra profundamente as vísceras da realidade enquanto que a arquitetura promove uma “cirurgia do espaço”; Arquitetura e cinema são recebidos como realidades estilhaçadas, dispersas, multiplicadas pela ação do passante. Essas duas formas de arte enfatizam em Benjamin a nova forma de percepção necessária ao homem moderno: uma percepção que não se fixa na visão, mas que amplia seu alcance de modo que possa dar a ver ao homem aquilo que a própria sociedade moderna lhe oculta.

Mas, diferentemente da arquitetura em seus vários momentos, o cinema na modernidade dá conta “dos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo”(1980:464; 1984:192) e das “violentas tensões do nosso tempo”(466;194).

2) Espaço de ação, espaço de liberdade

Nos textos de Benjamin sobre a arte esta é discutida enquanto atividade humana que, como qualquer outra, assume as características da mercadoria: a ela foi agregado um valor de troca que se sobrepõe à função da arte, mas não faz com que ela desapareça, pois a leitura que Benjamin faz sobre o fetiche o leva a firmar que nada daquilo que se transforma em mercadoria, ou ao qual é agregado um valor que não lhe pertence, deixa de ser aquilo que é. Portanto, a relação da arte com a técnica não é somente a submissão da arte às exigências do

¹⁵ Aqui em total discordância com Adorno que considera os filmes como produtos que mantêm o espectador no estado de infância emocional.

¹⁶ Este, diz Benjamin, conduz o olhar do mesmo modo que o inconsciente pulsional conduz nosso pensar consciente.

mercado, mas a utilização de novas técnicas que trazem à arte novas possibilidades. A questão da técnica coloca em discussão os vários níveis em que a arte nos toca¹⁷. Benjamin vê novos modos de processar a realidade esteticamente (Wellmer, 1993:33) e que visam produzir um “equilíbrio entre o sujeito humano e o aparato técnico”(1980:460; 1984:189). Argumenta, por exemplo, que o grotesco filme americano traz consigo “uma explosão terapêutica do inconsciente” que encontra sua expressão na “gargalhada coletiva”(1980:462; 1984:190). Sob o impacto da tecnologia, a arte torna-se uma vacina contra as psicoses coletivas nas quais as enormes tensões que as inovações tecnológicas geram nas massas poderiam, de outro modo, expandir-se (Wellmer, op.cit.). Na cultura de massa tecnologizada Benjamin vê elementos de um antídoto para a destruição psíquica da humanidade pela sociedade industrial.

Em primeiro lugar o que significa a destruição psíquica? Uma das utopias do capitalismo era a de suprimir o trabalho por meio da técnica, e a de criar harmonia entre o homem e a natureza. No entanto não foi isso que ocorreu. A destruição psíquica está ligada à prevalência da primeira técnica em detrimento da segunda. A primeira técnica corresponde à técnica mecânica, emancipada em relação à técnica das sociedades pré-históricas, e que procede de maneira a “engajar o homem tanto quanto possível”(1980:716). Exemplo do seu procedimento é o sacrifício humano. A segunda técnica, ao contrário, visa poupar o homem. Ela nasce guiada por uma astúcia inconsciente; ela nasce do jogo.

A arte para Benjamin é solidária tanto da primeira quanto da segunda técnicas (1980:717). Da primeira ela é solidária na medida em que visa fornecer ao homem formas de aprendizado para o “domínio das forças” dessa segunda natureza criada por ele mesmo. Da segunda ela é solidária pois visa iniciar a humanidade no jogo harmonioso com a natureza. É o que faz o filme ao exercitar “o homem na percepção e reação determinadas pela prática de um equipamento técnico cujo papel em sua vida não cessa de crescer em importância” (1980:717; 1984:174). Mas o papel da técnica, nesse momento, será o de ensinar o homem que a libertação por meio dela só virá “quando a estrutura econômica da humanidade estiver adaptada às novas forças produtivas colocadas em movimento pela segunda técnica” (id). Brincar com a técnica é um modo de não levá-la excessivamente a sério.

Os filmes fazem troça, com a própria técnica, daquilo que se pretendia com ela. A mesma técnica que pretendia suprimir o trabalho, o tornou mais pesado, mais opressor, pois seu uso não está a serviço dessa libertação. Mas ela pode ainda trazer a diversão. Ela promove a distensão fazendo troça da tensão presente no próprio trabalho. No cinema brincamos de

¹⁷ Podemos observar esse aspecto na proposta da 28ª Bienal de discutir o que é esteticamente novo produzido pela interferência de novos procedimentos técnicos e novos modos de recepção.

responder o tempo todo aos estímulos externos. O que isso pode nos dizer a respeito dos movimentos políticos e de massa hoje?

Segundo A. Wellmer, uma análise da moderna cultura de massas baseada em Benjamin “terá que investigar, entre outras coisas, as misturas explosivas da imaginação estética e política que se tornaram características de uma nova forma de comportamento subversivo relacionada aos movimentos de protesto desde os anos 60”(1993: 33). Ainda para o estudioso há um argumento de Benjamin que poderia ser extrapolado: diz Benjamin que foi no filme que o impulso dadaísta encontrou seu médium artístico. Para Wellmer, de um modo similar poderíamos talvez argumentar que é somente nas novas formas políticas de ação e nos movimentos alternativos e de resistência, que as ‘ações’ artísticas e ‘happenings’ encontraram o contexto no qual eles podem desenvolver sua força estética explosiva(id.).

E como Benjamin sugeriu, essa politização da estética deve ser agudamente diferenciada da estetização da política que teve lugar no fascismo. Esta deve ser vista como uma destruição da política através da expropriação das massas, que foram degradadas a meros extras num espetáculo organizado cinicamente. Mas a primeira significa, potencialmente pelo menos, a apropriação da política pela massa que se tornou consciente de seu próprio poder, e pode agora ocupar um outro lugar na cena montada, ou até mesmo reorganizar a cena. O fato de que, em geral, ao fim e ao cabo, o que se faz é apenas uma troca de lugar dos atores não significa que essa possibilidade deva ser descartada. Por outro lado, ainda segundo Wellmer, as duas possibilidades - estetização da política e politização da arte - representam extremos. O fato de que no mundo dos fenômenos concretos os pólos se encontram ocasionalmente é um traço da condição social que contem em si ao mesmo tempo a possibilidade tanto da regressão política quanto de um novo potencial para a liberdade.

É sobre o impacto dessas ações que devemos refletir. O objetivo deste texto é o de refletir sobre a análise da obra de arte benjaminiana e procurar nela alguma indicação, mesmo que na negativa, acerca do papel da arte hoje. O mundo de hoje é mais hostil do que o da década de 30. Não temos o fascismo tal como naquela época, mas o mundo criado pelo fascismo. Hoje a politização da arte deve significar a sugestão de experimentações perceptivas que nos permitam o acesso ao espaço de produção, criação de imagens. Para tanto é imprescindível a percepção deste mundo e do que o cria; dos incômodos e da indignação que ele produz. Desse modo a arte não politiza, mas desestabiliza.

Não é o cinema que pode fazer isso hoje. Se para Benjamin o cinema, enquanto nova forma de arte, podia treinar nosso aparelho perceptivo de modo a nos ensinar sobre o ritmo

imposto à vida humana, e mais ainda, sobre o significado da representação do mundo através do aparelho, hoje o cinema de fato nos distrai de ritmos ainda mais impositivos ditados pela comunicação eletrônica. Sim, essa forma de comunicação também aproxima, mas alguma coisa se perdeu nesse caminho. A arte também parece ter perdido aquele estímulo do qual ela se alimentava, o de ser a expressão de uma capacidade de imaginar o melhor.

Para Benjamin a percepção proporcionava experiências estéticas que em outras condições mais favoráveis seriam capazes de nos indicar caminhos para ações transformadoras. O cinema podia ser porta de entrada para tal. O que hoje pode proporcionar experiências estéticas capazes de nos levar ao uso da imaginação e ao exercício de nossos potenciais de transformação?

A título de comentário, trago aqui à lembrança um filme recente de Jose Padilha, *Garapa*. Durante duas horas somos colocados diante da dura realidade vivida por três famílias nordestinas. O diretor utiliza no filme uma técnica narrativa que evita embelezar a miséria: somos privados da trilha sonora, da cor e de artifícios de construção da história que procuram justificá-la. Segundo o diretor, essa ausência de artifícios tem o objetivo de colocar o espectador numa situação de penúria semelhante à dos protagonistas do filme. A ausência desses elementos tem o objetivo de conferir ao filme uma carga de realidade, de colocar o espectador diante de uma realidade dura, árida como o próprio sertão. O diretor visa ainda ocultar-se como narrador: para ele a realidade tem mais força do que um relato construído. É cinema que se abstrai daquilo que é característico do cinema, com o objetivo de mostrar que para além da tela e da película há algo que grita, que pulsa e ele quer que estejamos atentos a isso. Enquanto espectadores, choramos ao ver as crianças subnutridas, esfomeadas e sujas; a terra ressecada sem chance de germinar; as mães oferecendo aos seus filhos água e açúcar; os pais desempregados e bêbados; total ausência de possibilidades. Que tipo de experiência é essa? Sabemos que não é um filme que visa divertir ou distrair. Ele não acalenta nossa culpa, também. Mas ao sair do cinema o choque talvez seja maior: nos indignamos com a ausência de indignação.

3) Um caso: A 28ª Bienal e a arte contemporânea

Pretendo com base nesses temas, apresentar algumas reflexões acerca da última Bienal de São Paulo, que se propôs a: 1) discutir a arte; 2) exibir obras que colocavam em questão certos parâmetros estabelecidos para fruição da arte nas mostras e museus, ao invés de exibir

inúmeras obras de arte com o sentido de criar modos de fruição, contemplação da arte. Ela estava centrada na questão do espaço.

A Bienal teve como proposta “delinear especificidades, produzir cartografias estruturais”¹⁸. O objetivo desse trabalho era a investigação e a crítica “regular e sistemática” que pudesse dar conta dos “movimentos e transformações” de um circuito artístico determinado. Opunha-se portanto à idéia de produzir uma visão “totalizante e representativa do fenômeno da arte da atualidade”. Objetivou colocar em discussão os “diversos dispositivos de exposição e difusão que possam mediar de forma específica o contato do público com a produção de conhecimento coletivo”. A forma de apresentar e colocar tais objetivos foi a de incentivar a discussão sobre as técnicas utilizadas para produzir e apresentar a arte contemporânea; filmes, vídeos, instalações preencheram alguns dos espaços da mostra destacando a língua, a percepção – visão, audição - e sua relação com fenômenos sonoros e óticos. Além disso, o “grande espaço vazio” do segundo andar que pretendia colocar em pauta o que se chamou de “imposição do espaço”.

Essa proposta, conforme vimos, caiu no vazio pois a discussão acerca da arte, seus meios e função, não é um tema popular. O grande público não está interessado numa discussão que ele considera que não lhe diz respeito. Se a arte, como diz Benjamin, é mercadoria no sentido em que a ela foi agregado um valor, o de troca, e se esse valor não se sobrepõe à função da arte, a função da arte hoje está longe de ser reconhecida. No 3º andar da Bienal inúmeras formas de arte indicam o que nos falta: reconhecer nossas pegadas, nossa trajetória, reconhecer no cotidiano algo de excepcional, lidar com nossas tristezas e frustrações, encarar a vida urbana como uma vida real, mas também imaginada, criada, e nela interferir. Qual o sentido de instalações em que o artista é seu próprio objeto, ou em que o artista toma como tema uma tristeza pessoal? Elas se parecem com viagens aventurosas entre as ruínas de nossas próprias vidas. No entanto, tal afirmação não deve ser tomada num sentido pessimista.

As reflexões de Benjamin sobre a arte de seu tempo nos permitem identificar nas novas formas de arte - cinema, fotografia – assim como nos escritores, movimentos artísticos de vanguarda e artistas modernos – como Baudelaire, Proust, Kafka, os Surrealistas, Bauhaus, Klee - as transformações da percepção e suas conseqüências para a arte. Ele nos fornece desse modo elementos para que possamos compreender as práticas estéticas contemporâneas, e refletir sobre suas possibilidades transformadoras e críticas.

¹⁸ Neste item, todas as citações são do catálogo da 28ª Bienal.

Há nelas uma tendência sintetizada na idéia da pobreza da experiência: os homens não aspiram “a mais experiências”, mas “libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente pode resultar disso”(1958;118). Podemos identificar em alguns trabalhos da Bienal a manifestação de artistas que se solidarizam com o público que, tal como eles, está pobre de experiências, e que fazem dessa pobreza tema de sua obra. No centro desses trabalhos está a impossibilidade de contemplação e, podemos dizer, a necessidade de reconhecimento dessa experiência fragmentada, para que alguma coisa possa se criar a partir daí. Esses artistas, tal como “novos bárbaros”, munidos de uma certa “tenacidade” vêm o aspecto positivo dessa pobreza, e o que dela pode resultar de bom. Eles sintetizam uma ruptura com passado, não à maneira de uma modernidade que segue rompendo para produzir o mesmo, mas de modo a começar de novo, a partir do nada. E o mais importante, é que se possa fazer isso rindo.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, in *Obra Escolhida*, vol.1: Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo, ed. Brasiliense, 1985.

_____. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, vols. I, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1980, Erste Fassung, pp. 431-469, Zweite Fassung pp. 471-508.

_____. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in *Gesammelte Schriften*, vols. I, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1980, pp. 709- 739.

_____. *Experiência e Pobreza*, in *Obra Escolhida*, vol.1: Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo, ed. Brasiliense, 1985

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Primeira versão in *Obra Escolhida*, vol. I, São Paulo, Brasiliense, 1989. Segunda versão in *Col Os pensadores*.

_____. *A Paris do segundo império em Baudelaire*, in *Obra Escolhida*, vol.3:Charles Baudelaire: um lírico no alto capitalismo, São Paulo, ed. Brasiliense, 1989

_____. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in *Gesammelte Schriften*, vols. I, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1980.

CURADORIA DA 28ª Bienal – Encarte.

GOETZ, Benoît - *La dislocation. Architecture et Philosophie*. Paris, Les éditions de la Passion :2002.

HEGEL, G. W.F. - *Cursos de Estética*, volume II, trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle – São Paulo: EDUSP, 2000. Volume III – idem, 2002.

PADILHA, José – Filme *Garapa*, 2009.

SAINT GIRONS, Baldine - *L'acte esthétique*. Paris, Klincksieck : 2008.

WELLMER, A. - *The persistence of modernity: essays on aesthetics, ethics, and postmodernism*, translated by David Midgley Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1993.