
CINEMA E ESTÉTICA: APROXIMAÇÕES ENTRE WALTER BENJAMIN E GLAUBER ROCHA

Dr. Carlos Betlinski  0000-0003-1747-466X

Me. Luane Cristina Oliveira Resende  0000-0002-7139-2879

Universidade Federal de Lavras

RESUMO: No presente artigo, aborda-se o tema do cinema, com foco nas proposições estéticas e na aproximação do pensamento de Walter Benjamin e da produção fílmica de Glauber Rocha. O problema que constituiu o eixo central da investigação foi definido, a partir da indagação: como ler Glauber Rocha à luz dos conceitos estéticos benjaminianos? Para analisar este problema, adotamos os procedimentos da pesquisa bibliográfica com destaque para estudos de obras de Walter Benjamin “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade” (1955) e “Origem do drama barroco alemão” (1984) e de Glauber Rocha “Uma Estética da Fome” (1965), “Revolução do cinema novo” (1980) que elegemos como referencial teórico. Como objetivos, propomos caracterizar alguns fundamentos estéticos sobre o cinema em Benjamin e em Glauber Rocha e estabelecer possíveis aproximações quanto aos valores estéticos relacionados ao cinema por esses autores.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Estética; Walter Benjamin; Glauber Rocha.

CINEMA AND AESTHETICS: APPROXIMATIONS BETWEEN WALTER BENJAMIN AND GLAUBER ROCHA

ABSTRACT: This article approaches the theme of cinema with a focus on aesthetic propositions and on the approximation of Walter Benjamin's thinking and Glauber Rocha's film production. The problem that constituted the central axis of the investigation was defined from the question: how to read Glauber Rocha in the light of Benjamin's aesthetic concepts? To analyze this problem, we adopted the procedures of bibliographic research, with emphasis on studies of works by Walter Benjamin “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade” (1955) and “Origem do drama barroco alemão” (1984) and by Glauber Rocha “Uma Estética da Fome” (1965), “Revolução do Cinema Novo” (1980) that we chose as a theoretical reference. As objectives we propose to characterize some aesthetic foundations about cinema in Benjamin and Glauber Rocha and establish possible approximations regarding the aesthetic values related to cinema by these authors.

KEYWORDS: Cinema; Aesthetics; Walter Benjamin; Glauber Rocha.



1 INTRODUÇÃO

O tema dos fundamentos estéticos relacionados ao cinema tem seu valor, à medida que permite analisar os filmes quanto à sua forma de produção, capacidade de estimular as percepções e de provocar o pensamento no sentido de compreensão da realidade em diferentes contextos socioculturais. Para abordar essa temática foi pertinente trazer para a discussão, conceitos e teorias do filósofo e crítico literário Walter Benjamin¹ associados, tanto à fotografia quanto ao cinema e, nosso interesse mais imediato mantém o foco central na aproximação de alguns valores estéticos propostos por ele, para uma aproximação com a produção de filmes do cineasta Glauber Rocha², perspectiva que consideramos inédita e pertinente para os estudos sobre o cinema e educação. Para viabilizar essa aproximação, elegemos o filme produzido por Glauber Rocha “A idade da terra” como forma de mediação para a compreensão da forma estética e de sua dimensão pedagógica.

Este artigo é parte de uma pesquisa desenvolvida, uma investigação com natureza qualitativa e com procedimento bibliográfico onde reunimos algumas referências teóricas sobre estética no cinema, a partir de perspectivas distintas, ora de Walter Benjamin, ora de Glauber Rocha para, posteriormente, associá-las. Isso porque essas teorias podem ser incorporadas na análise de filmes e, especialmente, evidenciar a potencialidade pedagógica existente na forma estética utilizada na produção cinematográfica do filme, anteriormente, anunciado.

Os estudos do referencial teórico, com destaque para os textos “A Origem do drama barroco alemão” (1984), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1955) de Walter Benjamin, permitiram-nos identificar conceitos, para entender as proposições estéticas presentes na teoria sobre cinema. Ao

¹ Walter Benjamin foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e esteve associado à Escola de Frankfurt e à teoria crítica da sociedade, foi fortemente inspirado tanto por autores marxistas, como Bertolt Brecht, como pelo místico judaico Gershom Scholem

² Glauber Rocha (1939-1981) foi cineasta brasileiro. Um dos responsáveis pelo movimento de vanguarda intitulado “Cinema Novo”. Produziu filmes de grande repercussão, entre eles, “Terra em transe” e “Deus e o diabo na terra do sol”.



recuperarmos o pensamento de Walter Benjamin, que centrou seus estudos na arte barroca e na arte resultante da técnica mediada por aparelhos, foi possível trazer à tona os conceitos de alegoria, choque, segunda técnica e imagem dialética presentes em suas obras.

Também recorremos a obra de Ismail Xavier³ “Alegorias do subdesenvolvimento” que trata de questões estéticas de vários cineastas, inclusive de Glauber Rocha. E, por último, destacamos o manifesto “Estética da fome”, de Glauber Rocha, pois o texto foi considerado como principal referência para entendermos os fundamentos estéticos do Cinema Novo e, na sequência o cinema experimental desse cineasta e, assim, nos permitiu relacionar a estética da fome e do subdesenvolvimento⁴ com o pensamento sobre história, arte e, especialmente, o cinema de Benjamin.

O problema que constituiu o eixo central da análise do tema proposto partiu da seguinte indagação: como ler Glauber Rocha à luz dos conceitos estéticos benjaminianos? Essa questão sinaliza para a possibilidade de explorarmos a leitura de uma obra fílmica, entendendo-a como complexa e detentora de múltiplas possibilidades de interpretação. E, aqui, priorizamos a análise e a interpretação do filme “A idade da terra” em sua dimensão estética em sua relação com os aspectos pedagógicos do cinema defendidos por Benjamin e por Glauber Rocha.

Como forma de organização deste texto, foi feita, inicialmente, uma apresentação da concepção estética de Benjamin, priorizando os conceitos: alegoria, choque, segunda técnica e imagem dialética, todos relacionados ao cinema. No segundo momento, foram caracterizadas ideias centrais do Cinema experimental de Glauber Rocha e seus fundamentos estéticos; na última parte, foram relacionados pontos de convergência numa tentativa de mostrar como ler Glauber Rocha à luz dos conceitos benjaminianos.

³ Ismail Xavier é teórico e crítico de cinema, professor de cinema brasileiro, considerado um dos mais importantes pesquisadores dessa área.

⁴ O subdesenvolvimento como condição dramática deveria vir à tela em filmes que apostavam na luta contra as regras do espetáculo e da cultura de mercado, fatores como parte de um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade. Em outras palavras, em seu programa estético e variedade de estilos, as alegorias do subdesenvolvimento trabalharam as tensões implicadas naquela diferença, em vez de acatar o imperativo da industrialização tal como conduzido nos termos da modernização conservadora consolidada a partir do golpe de 1964.



2 CINEMA E ESTÉTICA EM WALTER BENJAMIN

O cinema, dependendo de sua estética, pode desempenhar papel importante na formação cultural e na capacidade de interpretar o mundo em que vivemos, uma vez que constrói e desconstrói sentidos que podem ser captados pelos sujeitos de diferentes gerações e tempos históricos. Nesse sentido, para entendermos o potencial da forma estética, dessa arte, na pesquisa recorreremos aos conceitos e aos fundamentos estéticos desenvolvidos por Walter Benjamin, tendo em vista a grande contribuição que ele promoveu para o pensamento político, filosofia e compreensão das artes e da própria história. Conforme ele próprio elucidada: “Todo conhecimento filosófico tem sua única expressão na linguagem e não em fórmulas e números” (BENJAMIN, 1971, p. 111). Para ele, somente na linguagem há a revelação do conhecimento e da história.

Atento aos acontecimentos da modernidade marcada pela velocidade e pelas condições de trabalho dos operários e pela urbanização acelerada, Benjamin percebeu que a arte também fora afetada por esse novo padrão de viver, em consequência desse modelo industrial, no qual os sujeitos tornaram-se pouco sensíveis e pobres na construção de experiências significativas. Sendo assim, ele colaborou para a teorização sobre estética, ao construir problematizações e trouxe contribuições para uma nova abordagem da arte no contexto técnico-mercantil, tendo redimensionado vários conceitos.

Em Benjamin, o estudo da estética implicava, necessariamente, uma análise social e crítica da cultura. Por esses motivos, consideramos sua obra pertinente para a análise da produção do filme de Glauber Rocha. Nas subseções, a seguir, exploramos as concepções benjaminianas sobre alegoria, choque, segunda técnica e imagem dialética, respectivamente.

3 ALEGORIA E CHOQUE EM WALTER BENJAMIN

No livro intitulado “A origem do drama barroco alemão”, Walter Benjamin estabelece uma oposição entre “nome” e “signo”, e entre “símbolo” e “alegoria” ao desenvolver sua teoria sobre linguagem e arte. Para o autor, o símbolo mantém



maior afinidade com o "nome", o que não ocorre em relação ao entendimento de alegoria. Sob essa perspectiva, a noção de símbolo é:

A medida temporal da experiência simbólica e o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e, por assim dizer, verdejante. [...] No caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata (BENJAMIN, 1984, p. 187).

Nesse sentido, à luz da teoria de Benjamin, entendemos que a imagem é em si mesma, isto é, ao vermos um dado objeto já atribuímos imediatamente um sentido a ele. Um exemplo disso pode ser ilustrado em relação à observação de uma cruz, pois quem a vê, de imediato, já referencia à imagem de Cristo, isso porque o sentido a ser atribuído a ela é estável e, por isso, para haver a interpretação do símbolo não é necessária a sensibilidade do sujeito que o interpreta, pois o próprio símbolo já contém seu significado, é racional.

A alegoria, entretanto, diferencia-se do símbolo, visto que é uma categoria relacionada ao mundo interpretativo da linguagem, ou seja, um *ethos* cultural (modo de comportamento) e, conseqüentemente, não dispõe de um sentido único e estável. A alegoria, por ser esse modo de comportamento, trata-se de uma forma de pensamento e a produção de sentido só se dá, à medida que o alegorista retira um dado objeto do seu contexto e, com isso, faz ressignificações. Nas palavras de Benjamin (1984, p. 187):

A "diferença entre a representação simbólica e a alegórica" é assim explicitada: "esta última significa apenas um conceito geral ou uma ideia, que dela permanece distinta; a primeira é a ideia em sua forma sensível, corpórea. No caso da alegoria, há um processo de substituição [...]. No caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata.

Essa substituição se deve, sobretudo, à noção de que ao retirar do contexto um dado objeto e colocá-lo em outro, estabelecem-se outras e novas relações. Um exemplo disso é a ideia de um vaso partido (quebrado) que fragmentado não dispõe de um sentido próprio, mas cabe ao alegorista fazer com que todos os fragmentos possam estabelecer uma relação dialética com o todo do objeto, à qual o alegorista propõe-se ressignificar. Entretanto, não é possível remeter novamente ao todo e, por



isso, é ruína porque é o todo despedaçado. Nas palavras de Benjamin (1984, p. 198), “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Logo, é a alegoria que possibilita outras interpretações acerca de uma imagem”.

O alegorista, ao propor uma mudança, atribui novo significado ao significante e, por esse motivo, distingue-se do símbolo. A alegoria, então, é um modo de comportamento em que há um espectro diverso de significados e, por isso, necessita de um aparato de equiparação para ser feita a analogia. Além disso, tudo aquilo que é alegorizado é ressignificado e, para que isso ocorra, é necessário haver uma articulação entre os fragmentos. Essas possibilidades de combinações entre fragmentos/ruínas são retratadas por Katia Muricy (2009) em sua obra “Alegorias da dialética”

A alegoria é “escrita enquanto imagem” pela perda que a coisa sofre em relação a sua autonomia expressiva e em relação a sua transformação nas mãos do alegorista: ele a faz significar o que ele quer e prende-a em algo fixo (MURICY, 2009, p. 186).

Essa linguagem, portanto, concebe uma ideia e um sentido ao estar expressa em uma obra artística. Como afirma Muricy (2009, p. 186) “A alegoria é fruto do olhar do alegorista, este olhar que é do crítico, do que lê os sinais e constitui a alegoria”. A alegoria é uma constituição de sentido, a partir de vários fragmentos, que advêm da interpretação de um sujeito. Benjamin (1984, p. 196-197) ressalta a arbitrariedade e o princípio de subjetividade: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele a vê como um mundo no qual o pormenor não tem importância”. A alegoria para Benjamin (1984), então, relaciona-se ao signo linguístico, porque no mundo histórico, as coisas deixaram de ter sentido em si próprias; o “nome” não mais “é” a coisa, mas todos os fatores da linguagem (que apenas “comunicativa”) as coisas, as palavras e o intérprete estão inevitavelmente envoltos em historicidade.

Com base nesse entendimento, percebemos que um dos desafios principais de Walter Benjamin é construir imagens em detrimento de conceitos, isto é, o mais



importante é a representatividade histórica, por meio de alegorias. A alegorização ocorre a partir da fragmentação e das ruínas e, dessa maneira, há transformação de um sentido em outro ou, até mesmo, em múltiplos, ou seja, redireciona para outros contextos diferentes. Nessa perspectiva de interpretação e no sentido dado à expressão alegórica, referenciamos o que aborda Muricy (2009, p. 185), “o presente é o tempo fundamental da alegoria. A alegoria só pode existir como o elemento da surpresa, do choque, ou seja, somente no momento de sua aparição”. Esse tempo presente faz a alegoria ser um momento único.

Logo, a alegoria é uma categoria potente para entendermos as artes, porque é possível partirmos do particular para o universal, isto é, interpretarmos uma imagem, considerando todo o contexto no qual ela foi produzida e também o sujeito que a concebeu e que a interpreta e isso graças à montagem que, segundo o teórico de cinema S. M. Eisenstein, a ideia de montagem cinematográfica é um ato reflexivo e criativo, uma vez que envolve a ação do espectador, o qual atribui significado à obra. Nas palavras de Mourão (2006, p. 246-247):

O agenciamento dos elementos de maneira discursiva é que encaminhará o espectador a perceber e/ou refletir sobre novos significados. O plano como ruptura obriga o espectador a mudar de referências. E as imagens como fragmentos do mundo, reunificadas através da montagem, criam uma nova unidade. Dessa perspectiva, é importante salientar que a estética do fragmento usa como base o grande plano (detalhe/ primeiríssimo plano). O cinema clássico também usa o primeiro plano, mas seu significado vai depender da sua inserção dentro da continuidade da narrativa e de sua relação com os outros planos que o acompanham. Na montagem discursiva, esse mesmo plano é usado como atração, como ruptura estética, fora da linha do relato.

Conforme sinaliza Mourão (2006), a montagem não se refere, necessariamente, a uma concepção de juntar partes, mas, sim, uma forma estética capaz de criar sentidos. Essa técnica diz respeito ao modo como o cinema articula e, até mesmo, aproxima as imagens e os sons quando verificamos sua transformação em discurso. Há a justaposição de duas realidades, isto é, justaposição de planos que possibilitam novas leituras.



Dessa maneira, a visão alegórica só é possível em virtude do olhar do espectador que, ao se deparar com os fragmentos (ruínas) deverá atribuir um sentido àquele objeto e isso, por meio da montagem discursiva.

4 CHOQUE

O homem moderno sofreu transformações significativas quanto ao seu processo de interação com o mundo, principalmente com o advento das máquinas. E, com isso, os sujeitos tiveram a sensibilidade - percepção sobre o mundo - fortemente alterada, tendo em vista que os afazeres automatizados pouco desenvolviam suas capacidades imaginativas. Essa questão, inevitavelmente, refletiu nas artes - percepção, interação e recepção. Houve um impacto da velocidade das máquinas no aparelho sensível humano, o que surtiu um efeito de experiência denominado por Walter Benjamin de vivência do choque.

Diante desse panorama marcado pelo desenvolvimento técnico, a experiência estética foi subjugada e a experiência tornou-se vazia. O modo como o homem lidava com o maquinário, tornava-o automatizado e alienado. Assim, essa racionalização da experiência da vida moderna alterou a sensibilidade dos sujeitos e, a partir disso, a vivência do choque foi marcada, sobretudo, pelos sucessivos acontecimentos na vida cotidiana que propuseram uma mudança na percepção sensorial, o que semelhantemente ocorreu nas artes visuais.

Benjamin, em seus estudos sobre cinema, percebeu que os filmes reproduziam as mesmas sensações que as máquinas nos homens, pois as massas, isto é, a coletividade conseguia percebê-los. Sendo assim, o choque vivenciado no processo fabril era semelhante aos produtos audiovisuais oferecidos pelo cinema. No cinema, as imagens impunham uma visibilidade “autoritária” e fragmentada, mas foram elas que “mergulhavam” no fluxo disperso do espectador. Ante a sucessão de imagens do filme, o espectador precisava estar totalmente presente e disponível, de outra forma, os choques das imagens não poderiam ser absorvidos. É essa condição de percepção da arte que o cinema instaurou. De acordo com Benjamin (1994a, p. 192):

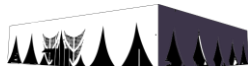


A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda.

Essa percepção estética do choque no cinema é análoga aos processos mecanizados, os quais os operários estavam condicionados nas fábricas e, por isso, choque é uma vivência. Essas sensações de choque condicionadas ao espectador podiam ser também identificadas nas artes do movimento de vanguarda Dadaísta que, contrariamente, propunha uma forma de resistência:

O Dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. O dadaísmo ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; o cinema libertou desse invólucro. Em suas obras mais progressistas, especialmente nos filmes de Chaplin, ele unificou os dois efeitos de choque, num nível mais alto. Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela que se encontra um quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é uma forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo [...] (BENJAMIN, 1996, p. 191-192).

Logo, notamos como a vivência do choque provocou mudanças consideráveis na forma de percepção humana e isso impactou, especialmente, as massas que eram as consumidoras dos produtos audiovisuais. O aparelho perceptivo humano estava, consideravelmente, acostumado às sensações impostas, o que o obrigava a consumir aquela arte sem atribuir criticidade àquele objeto. O Dadaísmo, entretanto, intencionava o rompimento dessa contemplação estática, pois era um movimento revolucionário e para que a obra de arte fosse entendida era necessária a atenção aguda do espectador. Em consequência disso, não era possível ao espectador simplesmente contemplar a arte sem atribuir-lhe significados, por isso, o choque, em



conformidade com Benjamin, cumpria a função de provocar os sentidos, de despertar a percepção e o pensamento para outras possibilidades de leitura e entendimento da arte, superando o caráter estático e contemplativo dos objetos artísticos.

Nessa lógica, o ideal da indústria cinematográfica era, sim, produzir uma arte parecida com o processo de operação das máquinas, em que o operário, bem como o espectador apenas contemplavam, de modo estático, o que lhes era oferecido, impossibilitando-o de desenvolverem as próprias reflexões acerca do que lhes fora apresentado.

5 SEGUNDA TÉCNICA E IMAGEM DIALÉTICA EM WALTER BENJAMIN

Benjamin (1994b), em sua obra intitulada “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, desenvolveu estudos acerca da fotografia e das potencialidades que ela apresenta como arte capaz de aproximar fatos. Durante o tempo que ficou exilado em Paris, Walter Benjamin escreveu a obra das “Passagens”, cujas ideias foram associadas às artes em consonância com a política.

Nessa vertente do procedimento técnico, Benjamin (1955) trouxe a ideia de que o imitável sempre esteve presente na sociedade:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1955, p. 10).

Desde os estudos propostos por Benjamin, a técnica, mediada pelo aparelho, ampliou a percepção de mundo que o homem dispõe, pois captou imagens que até então não eram vistas a olho nu. Eis que surge o conceito de “segunda técnica”, conceito apresentado por Benjamin na obra já mencionada, em que versa sobre a obra de arte e faz uma reflexão acerca da relação entre a arte, a técnica e o jogo.

Enquanto a primeira técnica refere-se à mera imitação/reprodução de um dado objeto, por meio de aparelhagem técnica, a segunda técnica, por sua vez,



trata-se de um jogo, pois estabelece, a partir dessa mesma técnica, relações inéditas entre quem opera o aparelho técnico e a obra de arte. A primeira técnica seria mais séria e a segunda lúdica (jogo) construção/reconstrução do visível, por meio do aparato tecnológico e da capacidade de criação e imaginação do produtor. A diferença entre ambas é a capacidade intelectual e sensível que o produtor e o receptor têm ao produzir o objeto artístico, ultrapassando a condição de simplesmente operar o aparelho técnico.

O cinema e a fotografia, por serem artes eminentemente dependentes da técnica, estão associados à segunda técnica, uma vez que abarcam o uso de aparelho técnico e que demonstram a realidade que não pode ser vista a olho nu. Portanto, não é suficiente que uma obra de arte “reproduza” uma cópia dos objetos, a partir das relações já conhecidas a olho nu, mas antes “produza”, mediante o uso da técnica, relações diferenciadas (dialéticas). Essa estética aplicada ao cinema é transformadora, assim, Benjamin (1987) menciona que:

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de artes tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 1987, p. 167).

Nessa nova perspectiva estética de produção artística, esse processo é diferente de uma cópia, pois, no caso, a fotografia, por exemplo, não será uma mera cópia, visto que ela precisa de um olhar, isto é, uma perspectiva diferenciada sobre o objeto a ser produzido. Desse modo, desenvolveu-se uma nova técnica, tendo em vista que se produza algo novo que não seja visível aos olhos de forma imediata. Logo, a fotografia poderia ser capaz de produzir uma “uma imagem conceitual” e criar novas relações sensíveis e intelectivas.

Essa relação entre o criador e a arte, conforme mencionamos, só é possível a partir da mediação da técnica na produção do objeto artístico. Por sua vez, o produtor estabelece uma relação dialética com os eventos ou objetos da realidade e, por meio do uso da técnica, cria uma versão modificada dessa realidade ou objeto. Por isso, a imagem técnica refere-se à interação entre o que é reproduzido e por quem faz isso. As ideias defendidas por Benjamin (1955) na “Obra de arte na era da



sua reprodutibilidade técnica” sobre a técnica contribuem para entendermos sobre a produção da arte:

Aqui devemos levantar a seguinte questão: como se relaciona o operador de câmera com o pintor? Para respondê-la, permita-se recorrer a uma construção auxiliar, que se apoia no conceito de operador, tal como é corrente na cirurgia. O cirurgião representa um polo de uma ordem cujo polo oposto é ocupado pelo mágico. A atitude do mago, que cura um doente por meio da imposição da mão, é diferente da do cirurgião, que empreende uma intervenção no doente. O mágico preserva a distância natural entre ele e aquele que é tratado; mais precisamente: ele a diminui um pouco - por força de sua mão imposta -, e a aumenta muito - por força de sua autoridade. O cirurgião procede de modo inverso: diminui muito a distância em relação àquele que é tratado - na medida em que penetra em seu interior [...] O mágico está para o cirurgião como o pintor está para o operador de câmera. O pintor observa, no seu trabalho, uma distância natural para com aquilo que é dado, o operador de câmera, ao contrário, penetra profundamente no tecido da realidade dada. A do pintor é total, a do operador de câmera é multiplamente fragmentada, cujas partes se juntam segundo uma nova lei (BENJAMIN, 2012, p. 87).

Como se observou em Walter Benjamin, a “segunda técnica” é um fundamento estético que está associado às experiências sensíveis e que dizem respeito à interação lúdica que o criador faz com o uso da aparelhagem técnica. Logo, ao buscar a atualidade da reflexão benjaminiana sobre as relações entre arte e técnica, é essencial entender que a arte reprodutível depende, essencialmente, da relação entre o homem e o aparelho técnico. Por isso, Benjamin afirma que:

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa 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. Através dos 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, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade (BENJAMIN, 1987, p. 189).

Portanto, a ideia principal defendida por Benjamin, em relação à técnica, é a de que toda obra de arte tem a sua própria “aura”, isto é, o artista cria a sua própria identidade/particularidade. Nas palavras de Benjamin (1987, p. 170): “Retirar o



objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único”.

Esse momento único/autêntico é que dá à obra de arte o seu potencial estético provocador, pois o artista permanece no aqui e no agora da obra. Por mais que a reprodução técnica tenha possibilitado a reprodução em massa conforme Benjamin (1987, p. 172) “A reprodutibilidade técnica do filme tem o seu fundamento imediato na técnica de reprodução. Esta apenas não permite, de forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória” e isso gerou consequências. De um lado, as obras de artes tornaram-se mais acessíveis a quaisquer sujeitos, ou seja, alcançaram as massas, por outro lado, não estar em contato com o original/inovador da arte impactou a fruição.

6 IMAGEM DIALÉTICA

Como já enunciamos, a priori, abordaremos a definição que Benjamin dá à imagem dialética. Ele a concebe como “uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2009, p. 515). Isso porque se trata de uma dialética parada, isto é, em suspensão em que é perceptível em fração de segundo. A imagem relampeja no intelecto do sujeito e faz com que se dê conta que conhecia algo e isso é um jogo de passado. Isso porque ela relaciona-se à historicidade, isto é, a imagem dialética surge do confronto/embate entre a criticidade do aqui e agora e do que já ocorreu. Sendo assim, é um processo dialógico entre as imagens, pois passa uma nova mensagem, a partir desse processo, que só é possível graças ao passado e sua relação com o presente. Logo, há um choque de temporalidade e isso desencadeia algo importante: à imagem lida (interpretada) vai depender, principalmente, do momento do leitor/espectador.

Diante dessa percepção dialética da imagem, tanto o passado quanto o presente tornam-se relevantes, tendo em vista que esse contraponto surge, necessariamente, de uma nova percepção a partir do choque de duas polaridades “dialéticas”, da tensão que leva “o passado a colocar o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2009, p. 513), numa espécie de rememoração crítica e de resignificação do passado, a partir da interpretação do presente.



Ainda em conformidade com os ideais de Benjamin, na imagem dialética:

Há uma concepção da história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência de nexos, a falta de precisão e de rigor que ela coloca em relação ao presente. As considerações que se seguem visam, porém, a um determinado estado de coisas na qual a história repousa concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores (BENJAMIN, 1986, p. 151).

Nesse fragmento, o conceito de imagem dialética pode ser entendido como um ponto em que história, conhecimento e imagem tornam-se elementos determinantes para a produção de sentido. Assim, percebe-se que uma imagem dialética exige tanto do leitor quanto do momento em que ele está para que seja interpretada. Para Benjamin, frequentemente, a dialética da imagem é apresentada no duplo jogo entre proximidade e distância.

Logo, para o filósofo, há uma diferença fundamental entre a história, como procedimento científico e epistemológico do passado, e a memória, como forma de recordar do passado. Ao passo que a história é o passado como um fim em si mesmo, a memória ressignifica o passado, trazendo-o para o presente, por isso uma nova interpretação se constrói. Nesse sentido, a imagem dialética é uma importante estratégia epistemológica que visa a estabelecer senso crítico, isto é, novas percepções na modernidade e, ao mesmo tempo, valoriza memórias e experiências do passado.

Esse processo histórico revela que a imagem não é vista como ilustração, mas sim como uma fusão entre o passado e o presente. A imagem é dialética não é só o que se vê, mas tudo aquilo que se viu também. Toda imagem é, portanto, uma constelação de imagens. Conforme Muricy (2009) defende em seu livro “Alegorias da dialética”:

A imagem dialética é a projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade - o encontro do Outrora e do Agora. A imagem dialética, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e o atual. A tarefa do historiador é dialetizar essa relação, transformando a imagem arcaica, ou onírica, em conhecimento. Na imagem dialética a relação entre



o passado e o presente é arrancada da continuidade temporal (MURICY, 2009, p. 237).

A história pode ser lida e recontada em imagens, o entrecruzamento entre imagem e memória pode orientar subjetivamente o olhar do sujeito enquanto receptor daquele momento. Logo, há a resignificação da imagem já que cada um carrega consigo um repertório diverso.

É a partir desse universo dos conceitos de alegoria, choque e segunda técnica e imagem dialética, definidos por Walter Benjamin, que intentamos compreender cada um deles como fundamentos estéticos capazes de resignificar as obras de artes, especialmente do cinema e de defendermos esses princípios aplicados à produção de obras fílmicas como potencializadores da dimensão pedagógica. Isso, porque, os fundamentos estéticos das artes representam formas de se relacionar à realidade. Ao articular as teorias à sociedade vigente, percebemos que há incontáveis releituras das artes, especialmente esta que é tão revolucionária: a cinematográfica. O que é preciso mesmo é entendermos o poder das artes na exibição crítica das realidades sociais, isto é, uma educação estética pautada em analisarmos, criticamente, o mundo, não só para entendê-lo, mas também para transformá-lo.

7 ESTÉTICA E CINEMA EM GLAUBER ROCHA

Glauber Rocha, cineasta brasileiro, foi um dos responsáveis pelo movimento do Cinema Novo iniciado na década de 1950. Esse estilo cinematográfico visava a romper com os padrões do cinema hollywoodiano e fazia, por meio de suas obras, críticas à desigualdade social e às mazelas pelas quais o Brasil passava. O propósito dessa nova concepção de cinema era propor uma estética revolucionária e realística, à medida que mostrava, nas telas, o país como ele é. Sendo assim, teve como pano de fundo a questão da pobreza e do subdesenvolvimento.

Consoante a esses propósitos do Cinema Novo, Glauber Rocha e outros integrantes do movimento adotaram o seguinte lema: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Com esse ideal, ele pretendia fazer da deficiência técnica e do baixo orçamento um elemento de um cinema precário na questão da forma, mas potente como denúncia das condições sociais do próprio país, formulando, assim,



uma nova estética. Desse modo, a pretensão era focar, ao máximo, no plano sociopolítico brasileiro.

Durante um congresso na Itália, o cineasta baiano apresentou um documento intitulado “Uma estética da fome”, o qual problematizava as questões sociais e como elas se concretizariam nas produções do Cinema Novo. O próprio Rocha (1965) defendeu que:

Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração (ROCHA, 1965, p. 2).

Assim, somente um cinema genuinamente brasileiro, demonstrando as questões sociopolíticas do Brasil, poderia surtir o efeito esperado: a independência cultural. Para que isso ocorresse, houve a necessidade de repaginar o modo de produção e de recepção do cinema. A partir desse contexto, Glauber Rocha sempre se preocupava com uma produção cinematográfica voltada para o povo, que tematizasse a realidade vivida pelo povo. As obras dele traziam como temas principais a questão da fome como manifestação das misérias vividas pelos menos privilegiados. Além disso, tratava-se de uma arte engajada em exibir as obras de forma violenta, justamente para produzir a possibilidade de transformação social.

Por se tratar de uma estética diferenciada e inovadora, fundamentamos nossa compreensão acerca da estética de Glauber Rocha, a partir do crítico de cinema Ismail Xavier que elaborou a obra intitulada “Alegorias do subdesenvolvimento” (XAVIER, 2012). Desse modo, explicitamos a estética predominante nas produções de Rocha, e analisadas por Xavier e na seção posterior, relacionamos as teorias do cineasta brasileiro às do filósofo alemão Walter Benjamin.

Então, à luz dos estudos do crítico Xavier (2012), é possível inferir o que se define como independência cultural e

Há, nesses diagnósticos do cinema novo, um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação



social, do poder efetivo) antes inaparente. E a exasperação causada por esse reconhecimento encontrou franca explicitação no filme de Glauber. Tais explicitações guardam sua ironia quando comparadas à constante histórica de estranhamento e agressividade intelectuais em face do povo atrasado, destituído da cultura política adequada à efetiva cidadania. O estranhamento e a agressão são assumidos, nos anos 60, dentro dessa tônica de decepção ante a não correspondência entre o povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução. No entanto, essa reação, levada ao limite, não deixa de repor os dados que, durante mais de um século, justificaram as soluções pelo alto, o pendor autoritário dos projetos de organização nacional elaborados por intelectuais conservadores e/ou levados à prática por uma elite pragmática, pouco ameaçada em seu controle do Estado (XAVIER, 2012, p. 33).

A conclusão de Xavier nos leva a inferir que para Glauber, filiado ao Cinema Novo, a revolução deveria ser por meio da arte e, por isso, havia a necessidade de propor um cinema cuja identidade pautava-se, necessariamente, na revelação das mazelas nacionais, isto é, conforme Xavier (2012, p. 35) “o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo) antes inaparente”.

Com o intuito de promover essas possíveis mudanças, Glauber Rocha produzia os seus filmes sobre a concepção do subdesenvolvimento, abordando questões do neocolonialismo, do índio, do negro e da fome; temas que deveriam surtir e estimular efeitos de debate sociopolítico. Ao defender que há uma relação colonial que nos associa ao mundo europeu, Glauber abarca a questão de que há uma oposição às artes tradicionais que não exibiam as mazelas sociais e, por isso, não era original.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida (ROCHA, 1965, p. 2).

A fome, aqui tratada, não no seu sentido literal, mas sim no sentido social, político e, especialmente, estético. A principal preocupação do cineasta Glauber Rocha era questionar o modo reprimido da cultura brasileira, isto é, embora sejamos independentes, como nação, ainda estamos submetidos aos colonizadores e, até mesmo, no plano das artes, pois há uma supervalorização do que é estrangeiro e desprestígio do que é brasileiro. Nesse sentido, os filmes de Glauber Rocha foram



compostos por roteiros que priorizaram discutir as questões sociais de forma visual - por meio dos filmes.

A proposta principal dele teria, portanto, um viés pedagógico, tanto no sentido de colocar os espectadores em contato com as mazelas sociais - da pobreza - e despertar indignação quanto no sentido de criar no público uma ligação mais visceral com a cinematografia local, pois os filmes retratavam as condições sociais nas quais o espectador estava inserido. A proposta estética de Glauber, portanto, não se limitava a agir apenas no plano imediato da arte, isto é, evidenciar as condições impostas pelo capitalismo. A arte teria como princípio o despertar de novos modos de viver, uma consciência diferenciada em relação ao sistema econômico e social. Por isso, desejava-se uma revolução a partir de fundamentos estéticos que priorizassem a produção de filmes capazes de provocar o pensamento e ampliar a visão sobre as questões políticas e sociais de modo a contestá-las.

Os cineastas se identificaram com o imperativo de transformação social e a formulação geral do problema os engajou, mas a forma como conduziram sua reflexão sobre os modos de produção e sobre a estética do cinema deixou clara uma diferença: era legítimo falar de um cinema subdesenvolvido, no plano econômico, mas não transplantar mecanicamente a noção para o debate estético cultural. Neste terreno, não se aplicam certas quantificações de desempenho, a menos que a avaliação se reduza à questão do domínio técnico da comunicação - domínio que era e continua sendo o lado da *real politik* que privilegia a eficácia e a instrumentação para o poder (XAVIER, 2012, p. 9).

Além disso, por se tratar de um cinema estritamente político, a obra cinematográfica de Glauber intencionava influenciar na capacidade do espectador ler a realidade social, tal como analisado no filme “A idade da Terra” por Ismail Xavier em “Alegorias do subdesenvolvimento” que ressalta:

Em A idade da Terra, a parábola dos três Cristos (o branco, o negro, o índio) que encarnam a esperança se insere num cortejo de massas humanas e alegorias monumentais que figura, acima de tudo, uma crise da história. Glauber culmina aí o percurso atormentado em que a geração do cinema novo trabalhou a sua relação com a religião do oprimido em distintas chaves (XAVIER, 2012, p. 17).



Glauber Rocha entendia que o filme deveria ser visto como um objeto artístico, não como meio de mensagens ideológicas ou políticas. Isso faz com que as artes sejam mecanismos de revolução didática em prol de algo que se queira problematizar.

O filme deve ser radical também do ponto de vista ideológico e formal. Por isso, sou contra a fórmula que faz filmes idealistas com temas políticos, usando no caso a estrutura e meios do cinema americano, os dramas psicológicos, o ator estereotipado, montagem de efeito, etc., todas essas técnicas usadas para difundir uma ideia de esquerda, resultam falsas porque a ideia de esquerda se torna de direita. Não existe diferença entre a ideia e a forma: a linguagem é o resultado e o produto dialético das contradições (ROCHA, 1980, p. 270).

Desse modo, percebemos a preocupação de Glauber Rocha em fazer uma arte engajada e revolucionária para provocar efeitos satisfatórios na recepção e, até mesmo, concepção das artes em uma sociedade que está acostumada com uma arte cinematográfica que pouco faz pensar criticamente sobre a realidade social do povo brasileiro. Conforme o próprio Glauber:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, 1965, p. 2).

Além de se pautar em uma estética essencialmente miserável, as produções cinematográficas de Glauber Rocha também se equiparam aos conceitos de Walter Benjamin, uma vez que traz, também, a estética como uma linguagem diferenciada e capaz de transformar a produção e a percepção de arte. A seguir, portanto, serão explicitadas noções conceituais que convergem à estética e ao cinema em Walter Benjamin e Glauber Rocha.

8 APROXIMAÇÃO ENTRE A ESTÉTICA DE BENJAMIN E DE GLAUBER ROCHA NO FILME “A IDADE DA TERRA”

No campo da literatura, houve mudanças significativas, na década de 1960, no que se refere às denúncias sociais. No cinema de Glauber não foi diferente, pois



também houve denúncias feitas, por meio da arte audiovisual. Nesse contexto de novas propostas nas artes, se proliferou o combate ao subdesenvolvimento econômico e cultural em países periféricos. A partir dessa nova concepção de arte, foi possível demonstrar uma aproximação entre a alegoria barroca, ora defendida por Walter Benjamin, e a alegoria moderna, ora produzida esteticamente nos filmes de Glauber Rocha.

A alegoria barroca, conceito desenvolvido por Walter Benjamin, ao estudar o teatro barroco alemão; explicado na primeira seção, muito se assemelha à alegoria moderna. Ao retomarmos à crítica de Benjamin, reiteramos que a alegoria trata-se de uma forma de expressão. Enquanto uma concepção estética, o processo alegórico faz-se presente no Cinema Novo e no período pós-cinema novo, sobretudo, nas obras cinematográficas de Glauber Rocha.

As alegorias são o centro no debate estético das obras cinematográficas, visto que trazem no cerne de suas narrativas fílmicas os fragmentos, isto é, o mesmo procedimento preconizado por Benjamin (1955) na alegoria barroca. Há, portanto, uma afinidade entre a alegoria barroca e a moderna no que diz respeito à sua forma de construção estética. Em ambas há uma preocupação principal de denunciar contradições, injustiças e crises sociopolíticas de uma determinada época. A alegoria aparece no cinema de Glauber como estratégia artística de tematização da identidade nacional, do imperialismo e das condições de miséria do povo brasileiro, expondo nas obras fílmicas de forma fragmentada e montada as mazelas sociais.

Na obra intitulada “Alegorias do subdesenvolvimento”, Xavier (2012) interpreta o conceito de alegoria à luz da teoria sobre alegoria barroca elucidada por Walter Benjamin. Expõe-se, desse modo, a questão da crise em contextos históricos de uma determinada época. As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram, muito bem, a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da “promessa de felicidade” à contemplação do inferno (XAVIER, 2012, p. 32). Em decorrência das afinidades próprias a esses dois momentos marcados por uma consciência de crise, a experiência moderna se põe talvez como o campo mais privilegiado de circulação da noção inspirada no barroco (XAVIER, 2012).



O crítico fez várias análises de filmes e demonstrou a aproximação entre ambas as estéticas, conforme defendeu na sua obra:

A experiência do cinema está aí inserida e minha análise dos filmes, realizada nos anos 80, dialoga com esses textos. No entanto, a escolha se deve também a um trabalho anterior sobre Glauber Rocha, cineasta para quem a questão da alegoria já se colocava desde 1964, em *Deus e o diabo na terra do sol*, filme decisivo numa obra que sempre optou por dar ênfase a figurações da história, cujos termos se alteraram conforme a questão em pauta e o momento vivido, até *A idade da terra* [1979]. Dos filmes analisados neste livro, *Terra em transe* é o ponto inicial da série e traz o drama barroco, na mais direta conexão com a teoria de Walter Benjamin exposta em *Origem do drama barroco alemão* (XAVIER, 2012, p. 12).

As estratégias de linguagem, bem como os efeitos de sentido, a partir da estética alegórica são capazes de incitar o espectador frente a questões socioculturais e políticas diversas e permite expressar a sensibilidade, mas também exige do espectador a associação com a sua realidade e a atribuição de sentido àquilo que assiste na tela do cinema. A partir das perspectivas de Xavier, consideramos importante evidenciar essa leitura à luz dos conceitos benjaminianos, pois a estética no cinema amplia a capacidade sensitiva de apreciar essa arte e, ao mesmo tempo, exige do espectador que atribua sentido àquilo que está vendo na tela.

Outro aspecto estético importante a ser analisado junto aos filmes de Glauber Rocha é o conceito de choque, proposto por Benjamin, em que as composições dos filmes foram feitas por várias sequências de cenas que provocam choques táteis. Isso pode ser muito bem exemplificado no filme “*A idade da Terra*” em que se percebe, desde o início, com o ritual antropofágico, e até o final do filme o recurso do choque imagético-sonoro com o intuito de prender a atenção e de despertar para a necessidade de pensar e atribuir sentido aos conteúdos e às imagens e sons exibidos. É um filme experimental e surpreende quanto à sua composição técnica, já que explora técnicas de montagens, jogo de luzes, mobiliza fragmentos da história e da cultura em sua composição, de forma a produzir a vivência do choque e o estranhamento, embora sem os refinamentos das produções cinematográficas. Logo, a mensagem de um país que é repleto de nuances socioculturais é mostrada no filme. Por isso, os planos-sequências e os blocos temáticos utilizavam da técnica



da montagem por fragmentos numa aproximação com a característica estética barroca.

A compreensão da característica estética do “choque”, no contexto do filme e sob a perspectiva de Walter Benjamin, se deve aos impactos que as cenas provocam, seja por seus aspectos rudes, seja por estarem centradas em fragmentos que estão logicamente “mal encaixados” e que exigem a atenção permanente do espectador. Ao se fazer uma análise mais aprofundada no filme de Glauber Rocha, percebemos que a finalidade era justamente esta: causar impactos com cenas desconexas e em formato de flashes.

No cinema, o choque é visto como receptivo e é parte de sua estrutura fragmentada. A obra “A idade da terra”, a título de exemplificação, modifica, essencialmente, a experiência sensorial de quem a assiste, tendo em vista que ativa, constantemente, o consciente, ocasionando o despertar da memória e os distintos olhares sobre um determinado contexto sociocultural.

Em Benjamin, entretanto, esse choque receptivo se dá, por meio da aceitação do que é imposto, se o espectador permanecer nessa posição de submissão não conseguirá atribuir sentido ao objeto que analisamos, pois no filme de Rocha é necessária a análise crítica, caso contrário, a narrativa não será compreendida, logo não é um filme para as massas simplesmente contemplarem. Nas palavras de Franco (2015, p. 82-83):

A análise benjaminiana da vivência - ou experiência de choque - não se restringe ao universo da produção e tampouco é característica exclusiva do trabalhador industrial. Ao contrário, Benjamin procura mostrar como a experiência de choque é implicada pelos mais variados aspectos da vida moderna. Por meio de análises de textos literários de Edgar Allan Poe e de Charles Baudelaire, ele mostra como o homem da multidão” ou o habitante da grande metrópole é obrigado a enfrentar uma extraordinária saturação de estímulos exteriores enquanto caminha pelas ruas repletas de transeuntes e de veículos, sendo nelas forçado a agir reflexamente em função da intensidade e da velocidade dos estímulos provenientes do tráfego, da aglomeração, do movimento da massa, dos sinais de trânsito - de forma a configurar ao olhar enorme importância social. Essas atividades, porém, não permitem a formação de um conhecimento específico, não implicam qualquer tipo de memorização. O mesmo ocorre quando as massas se dirigem aos locais de lazer em busca de diversão: esses locais produzem efeitos tão intensos e rápidos quanto as máquinas no universo



produtivo ou no tráfego nas grandes avenidas, tornando-se importante meio de adestramento dos empregados.

Sendo assim, o propósito maior do Cinema de Rocha era justamente romper com esse “adestramento” das massas e, sob essa perspectiva, o Cinema Novo e o Pós-Cinema Novo de Glauber ofereceram possibilidades inúmeras para romper com o padrão mecanicista hollywoodiano que, até então, era o único apreciado pelos brasileiros. Sendo assim, essa vertente cinematográfica trouxe uma nova forma de apresentar o audiovisual que, para além da sucessão brusca e rápida de imagens que provoca o choque, estampou também a violência da miséria, das injustiças sociais, do realismo captado pelas câmeras e, desse modo, foi capaz de ampliar a capacidade de interpretação do espectador.

Além disso, os aparelhos técnicos usados não objetivavam, exclusivamente, a reprodução por mera imitação, o que se denominava como primeira técnica, mas sim como forma de reorientar o olhar sensível do espectador, por meio da aparelhagem técnica. A isso, como já abordado anteriormente, denominou-se segunda técnica que é um processo, no qual, a partir de um aparato tecnológico, o homem representa o mundo, por meio do aparelho. Nesse sentido, Benjamin (1987, p. 189) considera que:

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa 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. Através dos 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, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade.

Logo, o cinema, frente às condições materiais capitalistas, em que se sujeita à pressão do mercado e a ser meramente mercadoria, constitui-se em como uma falsa arte que manipula e aliena quem contempla, já que não estimula a chamada educação estética, a qual já foi abordada em relação à alegoria e agora em relação ao choque e à segunda técnica, mostrando como a partir do cinema é possível gerar uma condição nova reorienta o espectador e seus pensamentos da zona de conforto, ou seja, liberta-o da alienação.



Pelo viés da técnica e da segunda técnica, o importante não é a sofisticação dos aparelhos, mas sim a criatividade e a imaginação na construção de formas estéticas capazes de ampliar as percepções e o pensamento em relação ao processo dialético de representação e compreensão da realidade. Desse modo, o conceito benjaminiano de imagem dialética reforça a ideia de que, para se interpretar a narrativa cinematográfica, é preciso um agora e um passado. O excerto a seguir ilustra bem essa perspectiva:

A imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. [...] A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, p. 505).

O propósito maior de Glauber Rocha era, sem dúvida, tornar os seus filmes capazes de promover a educação dos brasileiros acerca de seus próprios problemas e mazelas sociais. A forma estética presente nos filmes de Rocha requer um diferente olhar quanto à interpretação. Isso porque retratam os fragmentos da história e da cultura popular, algumas cenas causam incômodos e o propósito maior é que o espectador interprete a realidade que fora reproduzida, técnica e artisticamente como possibilidade de ampliar a capacidade de ver e de pensar, situação que não é possível, no cinema hollywoodiano. Não há produção de harmonia no Cinema Novo e isso é proposital.

Portanto, esse diálogo entre as concepções de um importante pensador como Walter Benjamin e um cineasta de renome como Glauber Rocha conta com várias questões de cunho pedagógico já que traz problematizações acerca da realidade vivida pela população marginalizada e oprimida, de como, muitas vezes, elas são silenciadas, e, principalmente, sinalizam para a necessidade da transformação da ordem econômica e política mediadas pela arte cinematográfica.



9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O esforço para a aproximação da estética, no cinema, na perspectiva do pensamento de Walter Benjamin e Glauber Rocha foi o desafio proposto nesta pesquisa. Os fundamentos estéticos anteriormente abordados: a alegoria, o choque, a segunda técnica e a imagem dialética, quando incorporados ao filme ou em qualquer outro objeto artístico potencializam a dimensão pedagógica, visto que ampliam a produção de sentidos, exigem a atenção e provocam o pensamento no receptor. Esses apontamentos permitiram entender que a produção/recepção de obras cinematográficas não pode se limitar àquelas oferecidas pelo cinema hollywoodiano. É necessário, então, apresentar outras possibilidades de percepções sensíveis, a fim de conduzir o espectador à atividade de pensamento e esclarecimento sobre os temas ou realidades sociais reproduzidas artisticamente, por meio de técnicas, ou na configuração de Benjamin, como segunda técnica nas telas do cinema. Por isso, essas produções possuem elevado poder pedagógico, já conduzem o pensamento e exigem uma postura ativa na interpretação do filme por parte do espectador. E esse é um dos principais pontos de encontro entre o cinema de Benjamin e de Glauber, a preocupação com uma forma estética dos filmes que permitisse ampliar a capacidade de ver e compreender a realidade social.

Nesse sentido, os fundamentos estéticos - alegoria, choque, segunda técnica e imagem dialética - desenvolvidos pelo filósofo Walter Benjamin se apresentam como uma abertura e como uma condição para a superação do anestesiamiento dos sentidos e do pensamento promovido pela “Indústria Cultural” que gera apenas a adaptação e alienação dos espectadores. Analogamente, o Cinema Novo e principalmente a fase posterior ao cinema novo, são movimentos vanguardistas que confrontam esse modo de produção, além de promover formas de leitura e interpretação dialética da própria história, impedindo-se, assim, que as pessoas tenham apenas uma visão romantizada da sociedade.

Acreditamos que os apontamentos, aqui apresentados, contribuem para a discussão de uma nova perspectiva estética para interpretar filmes. A consequência mais evidente dessa concepção crítico-reflexiva da produção/recepção de filmes pedagógicos torna-se possível quando guiada por fundamentos estéticos como



esses que abordamos, nesta pesquisa. Dessa forma, esses pressupostos teóricos serão relevantes e podem funcionar como suporte para a interpretação das realidades sociais subjacentes a história do povo brasileiro, revelando contradições e possibilidades de reconstrução de narrativas de nossa história.

Dessa forma, ao apresentarmos uma maneira de proceder na leitura de uma obra fílmica, a partir de certos fundamentos estéticos, representa uma abertura para a construção de imagens e pensamentos que permitem, mesmo que a partir de fragmentos da história e da cultura, expandir o potencial pedagógico do cinema.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Ensaaios reunidos**: escritos sobre Goethe. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2009.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. (Obras escolhidas, 1).

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade**. Porto Alegre: L&PM, 1955.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 165-196. (Obras escolhidas, 1).

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 222-234.



BENJAMIN, W. Sur le programme de la philosophie qui vient. *In*: BENJAMIN, W. **Mythe et violence**. Paris: Denoël, 1971, p. 179-197.

CINEMA novo: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. **Instituto de Cinema**. Disponível em: <https://www.institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cinema-novo-uma-camera-na-mao-e-uma-ideia-na-cabeca>. Acesso em: 10 mar. 2022.

FRANCO, R. **10 lições sobre Walter Benjamin**. Petrópolis: Vozes, 2015.

MOURÃO, M. D. G. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação**: revista de cultura audiovisual, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 229-250, 2006.

MURICY, K. **Alegoria da dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

ROCHA, G. Uma estética da fome. **Vermelho**, Nova Iorque, 1965. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome (1965). **Do Próprio Bolso**, 2014. Disponível em: <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/artes-visuais/51-cinema/151-glauber-rocha-uma-estetica-da-fome-94747281>. Acesso em 10 de março de 2022.

ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1980.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em: 01-10-2022

Aceito em: 21-11-2022

