

## **A função social do cinema em Walter Benjamin<sup>1</sup>**

Joyce do Nascimento Lopes<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### **RESUMO**

Este artigo tem por objetivo discutir o cinema segundo o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Para pensar a obra cinematográfica, o autor trata, em seu escrito, sobre a concepção de arte ao longo da história, assim como o condicionamento dela aos modos de percepção da humanidade. Para desenvolver seus argumentos, o ele destaca diversos conceitos que convergem para definir a função social do cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte, Cinema, Percepção.

### **Introdução**

Walter Benjamin, na introdução do seu ensaio, antecipa uma das questões fundamentais por ele tratadas: o caráter político da nova forma de arte que irrompe na contemporaneidade. Segundo o autor (BENJAMIN, 1994, p. 166), a dialética das tendências evolutivas da arte nas atuais condições de produção é tão visível na superestrutura quanto na economia. “Seria, portanto, falso, subestimar o valor dessas teses para o combate político.” (BENJAMIN, 1994, P.166). Esta concepção é muito diferente da que se tinha até os primórdios da imagem em movimento, quando a arte devia ser objeto de contemplação individual, devido ao seu valor de culto. Já ao cinema, interessa muito mais o seu valor de exposição, através do qual se exerce a função da obra cinematográfica.

### **O cinema e a sua função social**

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte foi destituída de sua aura, uma vez que, devido a sua reprodução, perderam-se as características de autenticidade, unicidade e tradição. O resultado disso foi a destruição do valor de culto da obra. A mudança acarretada

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Teorias da Comunicação do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Graduanda do Curso de Jornalismo da UFC, email: [joycedonascimento@ gmail.com](mailto:joycedonascimento@ gmail.com)

pela técnica e pela conseqüente produção em série rompeu com o sentido de uma arte fundamentada no ritual, desde os tempos pré-históricos, quando “a produção artística começa com imagens a serviço da magia” (BENJAMIN, 1994, p. 173), até o início da fotografia, com os retratos de pessoas ausentes ou mortas, dando-se aí o culto da saudade.

Todavia, apesar dessa perda da aura, para Benjamin, a obra de arte ainda existe, ainda que a característica “‘artística’, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária” (BENJAMIN, 1994, p. 173). Diferentemente de outros frankfurtianos, sobretudo Adorno (1982, p. 160), que via na racionalidade técnica a racionalidade do domínio, o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena.

Em certos trechos do seu ensaio, Walter Benjamin aparenta mesmo algum otimismo com relação a novas formas de entender a arte. Para ele, “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história da sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994, p. 171). Então, a obra concebida para ser reproduzida, adquire nova função social. Ela passa a fundar-se na práxis da política.

### **O domínio fascista**

Para analisar esse ponto da obra benjaminiana, deve-se levar em conta o contexto histórico e político no qual o filósofo alemão estava inserido. Para tanto, é fundamental saber que o seu texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* foi escrito entre os anos de 1935 e 1936, quando o fascismo era uma realidade na Europa e iniciava-se a guerra civil espanhola.

Benjamin, um materialista associado à Escola de Frankfurt, escrevendo sob seu ponto de vista, não poderia deixar de perceber o caráter dialético nas manifestações cinematográficas. Ele contrapôs objetivamente o domínio fascista do cinema às possibilidades revolucionárias comunistas. Ou, em outros termos, o controle capitalista do aparelho técnico à serviço do sistema ao resgate desse aparelho pelas camadas proletárias. Esse é um dos aspectos que já evidencia o caráter político que indica o filósofo.

Entre outras formas de subjugar as massas, o aparato ideológico mostrou-se um meio eficaz para atingir tal objetivo. Os veículos de comunicação foram utilizados maciçamente para sustentar os regimes ditatoriais, e, sobretudo, o cinema, um novo formato artístico que,

diferentemente dos tradicionais, é possível ser percebido e interiorizado pela coletividade.

Segundo Benjamin (1994, p. 1994):

O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tentam abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos.

Através da identificação das massas com aquilo que é mostrado nas telas: os grandes desfiles, os comícios gigantescos, os espetáculos esportivos e guerreiros; o fascismo permite uma falsa consciência de que elas se exprimem. Tal processo, o filósofo alemão denominou de estetização da vida política, que culminaria com a estetização da guerra. Esta representa toda a manipulação técnica, o mais eficiente domínio do aparelho para gerar um espetáculo de grande satisfação artística de acordo com a percepção sensível própria dessa coletividade. Como resultado para a humanidade:

Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a prática o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte. ( BENJAMIN, 1994, p.196)

### **A proximidade do cinema e sua busca pela realidade**

A força política do cinema advém em grande parte de sua relação de proximidade com as massas.

Fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. (BENJAMIN, 1994, p. 170)

A arte foi destituída do seu posto sagrado, rompendo-se com a distância que ela mantinha diante do indivíduo, em uma relação solitária. Tem-se que, como já citado, a reprodutibilidade técnica destrói “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170), ou seja, sua aura.

Para além de julgamentos superficiais sobre as novas manifestações artísticas ou discussões desnecessárias sobre se a fotografia e, depois, o cinema poderiam mesmo ser consideradas

como arte, para Benjamin (1994, p. 176), era mais importante saber se o aparecimento dessas novas formas não alteraria a própria natureza da arte.

Para responder a tal questionamento, o filósofo baseia-se no entendimento das percepções humanas. Estas seriam também resultado de um condicionamento histórico, reflexo dos modos de produção da sociedade. Na contemporaneidade, os indivíduos já não encontram identificação nos comportamentos exigidos para a apreciação de obras únicas. A contemplação, forma pela qual se dava o relacionamento com a obra aurática, tornou-se uma postura antissocial.

“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”. (BENJAMIN, 1994, p. 170)

Então, aumentando-se o seu valor de exposição, a obra tornou-se próxima do indivíduo e presente na sua vida cotidiana, adquirindo, por conseguinte significação social. Essa significação permite no público tanto uma atitude de fruição, quanto uma atitude crítica. Ou seja, “há uma ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social” (BENJAMIN, 1994, p. 187).

Essa característica de especialista que o público de cinema adquire advém não somente da já citada proximidade que há, mas também de outras características proporcionadas pela obra cinematográfica, como é o caso da representação do ator. O interprete não representa mais, no momento de uma gravação, para o público. É evidente que, em última instância, ele sabe que está se dirigindo às massas, mas, durante as gravações, o ator representa para uma equipe de técnicos, que, a todo instante, interfere em seu desempenho.

Não há mais uma imersão no personagem, porque a própria rotina do cinema impede que isso se concretize, diferentemente do interprete de teatro, que, por ter seu movimento contínuo durante um desenvolvimento artístico único, consegue entrar no personagem. Mas, sobretudo, pela necessidade extremada da busca pela realidade, é mais interessante ao cinema que o ator se desfaça dessa função de interpretar e, em vez disso, passe a representar a si mesmo diante da câmera.

“Desde muito, os observadores especializados reconheceram que ‘os maiores efeitos são alcançados quando os atores representam o menos possível’” (BENJAMIN, 1994, p. 181). E nisso reside o encantamento do público pelo ator. Reconhecendo aquele indivíduo, o público reconhece a si mesmo e vê a possibilidade de “fazer cinema”.

Essa busca pela realidade também se manifesta de maneira fundamental pelo processo como se compõe a película cinematográfica. Segundo Ismail Xavier (2005, p. 21), a montagem é considerada um dos elementos tradicionais fundadores da sétima arte. Ela “introduziu a descontinuidade de registro, o que implica em supor o pedaço de filme projetado como combinação de, pelo menos, dois registros distintos” (XAVIER, 2005, p. 21). Ou seja, um filme é composto de inúmeros fragmentos gravados e, depois, organizados de acordo com as escolhas do diretor.

Xavier (2005, p. 32) afirma que, dentro da gramática de realização de um filme clássico, as regras de continuidade funcionam para estabelecer uma combinação de planos que tendam a dissolver a descontinuidade visual elementar numa continuidade espaço-temporal reconstruída. O que ele quer dizer é que a justaposição dos planos numa reprodução lógica dos fatos natural deve resultar gerar em uma montagem invisível. Daí resulta o efeito de realidade: “O retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela” (XAVIER, 2005, p. 22).

Benjamin (1994, p. 186) também reflete sobre a montagem e a natureza ilusionística do cinema estando de acordo com teóricos da atualidade:

No estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade pura, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie.

Relacionando os procedimentos de montagem e as percepções do homem moderno, o filósofo avalia como a descrição cinematográfica da realidade é infinitamente mais significativa que qualquer outra, porque:

Ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com aparelhos, no âmago da realidade. (BENJAMIN, 1994, p. 187).

## **O controle do ator**

Voltando a um ponto já tocado que diz respeito ao intérprete de cinema; como já citado, a representação de si mesmo diante da câmera é mais importante que qualquer atuação original. Nessa posição, contudo, o ator encontra-se alienado de si, envolvido em um contexto do qual ele não tem consciência, ele não pode dimensionar a totalidade do ambiente que o cerca.

Mesmo assim, Benjamin (1994, p. 180) afirma que “com a representação do homem pelo aparelho, a autoalienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora”. E enfatiza o fato de que essa situação é a mesma daqueles que trabalham nas fábricas, igualmente alienados da sua humanidade. Todavia, ver-se nas salas de exibição, o indivíduo se impondo ao aparelho, constitui, de certo modo, uma vitória.

Aí reside propriamente o controle do ator ao qual Benjamin faz referência. Não há, de fato, por parte do intérprete, uma manifestação artística e sim a execução de uma atividade em que o ator conserva sua dignidade. Ele aponta o cinema russo como um exemplo de evolução, no qual os atores são pessoas comuns que se autorrepresentam, em geral, no processo de trabalho (BENJAMIN, 1994, p. 184).

Pode-se também mencionar que o movimento neorrealista na Itália a partir de, aproximadamente, 1945, buscou, em algum grau, a inserção de elementos reais, como a utilização de não atores nas produções cinematográficas. O filósofo alemão não chegou a presenciar tal movimento. Por isso, ele ressalta que “na Europa ocidental, a exploração capitalista impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido” (BENJAMIN, 1994, p. 184).

Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta por no lugar de sua consciência de classe. (BENJAMIN, 1994, p. 180)

O cinema deveria se tornar um meio de autoconhecimento para as massas, como uma arte pedagógica que traz a libertação e impulsiona o proletariado a romper com o seu modo de existência. Esse caráter revolucionário da obra cinematográfica deve-se, em grande parte, ao fato do filme ser uma criação coletiva, tanto no sentido de ser concretizado por meio de

uma divisão do trabalho que se manifesta na arte, como por representar os anseios de uma coletividade que encontra no cinema seu atual modo de percepção. Benjamin (1994, p. 170) diz que “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance”. E, mesmo parecendo a alguns que ele teve ideais bastantes utópicos com relação à técnica, o filósofo alerta quanto as teses por ele desenvolvidas:

Não se deve, evidentemente esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades imanentes a esse controle. (BENJAMIN, 1994, p. 180)

### **O culto do filme**

Outro empecilho que também anularia as funções sociais do cinema seria a tentativa, por alguns teóricos, de “elevar” a obra à qualidade de algo sublime. Tentam restabelecer a relação de culto que, outrora, prevalecia nas artes, por não enxergarem que as atribuições conferidas ao cinema mudaram a própria definição de arte. Não entender isso é negligenciar as possibilidades cinematográficas. “É típico que ainda hoje autores especialmente reacionários busquem na mesma direção o significado do filme e o vejam, senão na esfera do sagrado, pelo menos na do sobrenatural” (BENJAMIN, 1994, p. 177).

Benjamin (1994, p. 177) cita Werfel para dizer que este criticava a cópia do mundo exterior, uma vez que isso impedia o filme de incorporar-se definitivamente ao domínio da arte, e que o fato indicava que o cinema ainda não havia compreendido seu verdadeiro sentido. O filósofo alemão desconsidera completamente tal argumento ao concluir que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reproduzibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1994, p. 180).

Além disso, a história mostra as consequências de um cinema utilizado para fins ritualístico. A própria estética fascista incorporava elementos de ritualização. Pelo culto ao que se oferecia nas telas, com a exibição de ritos que simbolizavam o sistema e eventos que estimulavam o nacionalismo, como foi o caso dos jogos olímpicos que se realizaram em Berlim em 1934, tinha-se a sustentação do regime. De alguma forma, os homens se identificavam, falsamente, com aquela representação.

Por isso, também o perigo do domínio do cinema como uma arma contrarrevolucionária. Do modo semelhante age o capitalismo em geral. Pode-se dizer que a indústria cinematográfica, tendo fins capitalistas, apropria-se das condições sociais para garantir objetivos de mercado. O desejo do homem de ver-se, legitimamente, representado, sobretudo, no processo produtivo, não se concretiza devido ao desemprego. Mas a indústria se beneficia do fato de estimular nas massas aspirações ilusórias. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 184-185):

Com esse objetivo, ela mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza. Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais.

### **A mobilização pelo cinema**

A percepção do cinema pelas massas dá-se, especificamente, pelo comportamento que Benjamin chama de distração. Não faz mais sentido avaliar o aspecto da contemplação para uma obra como o filme. À contemplação cabia o recolhimento. O indivíduo poderia isolar-se e desenvolver suas associações. Diante do que a tela de um quadro representava, o homem “mergulha dentro dela e nela se dissolve. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si” (BENJAMIN, 1994, p.193).

Esse “valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador” (BENJAMIN, 1994, p. 192). Confrontado com a rápida sequência de imagens que se justapõem, o indivíduo recebe o filme como uma unidade que é fragmentada em choques, interrompendo, a todo instante, a associação de suas ideias com a mudança de planos.

O efeito de choque, que resulta de uma experiência tátil, reflete a sociedade e suas tensões. O homem contemporâneo está imerso em ambientes em que se desenvolvem conflitos. Portanto, esse homem está, de certo modo, habituado ao choque. Ele depara-se constantemente com o perigo, como “o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego” (BENJAMIN, 1994, p. 192). Por isso, a recepção tátil se efetua propriamente pelo hábito, e tal fenômeno tem condicionado a recepção ótica. Ao habituar-se, não é mais



necessária uma atenção concentrada. Se o cinema expõe os choques aos quais o homem está habituado, sua recepção ótica é determinada por uma experiência tátil e, conseqüentemente, distraída.

Como “a massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte” (BENJAMIN, 1994, p192), por responder ao modo de percepção da sociedade contemporânea, o cinema estabelece uma comunicação eficaz com o espectador. Resultaria dessa experiência de choque, proporcionada pelo filme, os efeitos da arte cinematográfica:

Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz hoje em dia, no cinema. (BENJAMIN, 1994, p. 194)

### **Considerações finais**

O filósofo alemão Walter Benjamin foi, e ainda é, alvo de inúmeras críticas. Para Adorno, os seus primeiros trabalhos tinham um caráter esotérico, e os últimos, fragmentário. Alguns tentam desacreditar a filosofia benjaminiana, fazendo parecer que ele era, antes de tudo, um crítico literário. Contudo, mesmo diante de impasses envolvendo Benjamin e Adorno, este responde:

Ao meu ver, o que define o significado de Benjamin para minha própria existência intelectual é evidente: a essência do seu pensamento enquanto pensamento filosófico. Jamais pude encarar sua obra a partir de outra perspectiva (...). Certamente estou consciente da distância entre seus escritos e toda a concepção tradicional da filosofia”. (ADORNO *apud* LOWY, 2005, p. 13)

Entender as características de Benjamin não é negar o seu trabalho como filosofia. Todo indivíduo está imerso em sua própria subjetividade e esta, como não poderia deixar de ser, reflete-se nas manifestações externas. Se alguns de seus conceitos parecem místicos ou algumas de suas obras, incompreensíveis à luz de uma dada racionalidade, não cabe a certos críticos diminuir o seu pensamento. Michael Lowy (2005, p. 14) diz sobre o modo de se ler o autor:

Os escritos sobre arte e literatura podem ser compreendidos somente em relação a essa visão de conjunto que os ilumina a partir de dentro. Sua

reflexão constitui um todo no qual arte, história, cultura, política, literatura e teologia são inseparáveis.

Consta nos arquivos de Benjamin na Alemanha, em um documento de 1935, que o filósofo quase foi professor de literatura alemã na Universidade de São Paulo (LOWY, 2005, p. 9). Infelizmente, o fato não se concretizou, e os brasileiros perderam a chance de estudar com o pensador. O mais importante, entretanto, é que, hoje, há a oportunidade de se conhecer a sua obra e, a partir desse conhecimento, estimular a sua difusão nas universidades do País, visto que:

“Walter Benjamin não é um autor como os outros: sua obra fragmentada, inacabada, às vezes hermética, frequentemente anacrônica e, no entanto, sempre atual, ocupa um lugar singular, realmente único, no panorama intelectual e político do século XX”. (LOWY, 2005, p13)

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas v.1)

TOMAM, Cássio dos Santos. **Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade**. *Estudos de sociologia*. Araraquara, n.16, p.101-122, 2004.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin- Aviso de incêndio (Uma leitura das teses Sobre o conceito de história)**. São Paulo, Boitempo, 2005.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: \_\_\_\_\_. LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo, Paz e Terra, 2005.