

Walter Benjamin, o cinema, a civilização das imagens e Jean-Luc Godard

Mário Alves Coutinho

Doutor em Literatura Comparada pela UFMG

O cinema é uma arte mutante, que vem ao fim de alguma coisa,
que é signo de alguma coisa.

Jean-Luc Godard, em *Avenir(s) du cinéma. Cahiers du Cinéma*,
numéro hors-série, Avril 2000

I

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o cinema era, para Walter Benjamin, aquela arte, espaço, lugar de convergência e de passagem, no qual estava acontecendo e condensando-se alguns fenômenos que já vinham aparecendo, nas outras artes e técnicas (pintura, litografia, imprensa, fotografia e até mesmo a poesia: ver sua leitura de Charles Baudelaire). Para ele, esta arte por excelência do século vinte levava adiante algumas contradições e características observáveis na evolução das outras artes (e técnicas), e, detalhe importante, realizava uma outra síntese, “num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte” (p. 190). Acredito ser argumentável que seu texto aponta, também, para alguns desenvolvimentos posteriores do cinema em direção ao que vem sendo chamado de civilização das imagens, termo que tem resumido um fenômeno muito maior: esta designação cobre não somente o cinema, mas também o vídeo, a televisão, as imagens produzidas e exibidas na internet, o cinema exibido no vídeo e na televisão, o cinema exibido no computador e no celular, enfim, uma série de técnicas (artes?) e procedimentos artísticos, típicos deste início de século e milênio. Ao colocar o fenômeno cinematográfico numa perspectiva histórica, como técnica e arte que é herdeira e continuadora de “choques”, conflitos e demandas anteriores, e que realiza uma outra síntese, ele nos permite (não seria melhor dizer, exige?), por nossa vez, perguntar para onde vai o cinema, quais as demandas e necessidades que ele não está atendendo ultimamente, quais os meios técnicos (ou artísticos) que poderiam estar respondendo a estas demandas insatisfeitas pela cinematografia e, finalmente, para que outra síntese esta civilização das imagens tende. Neste trabalho, pretendo agrupar algumas colocações do autor, referentes ao cinema (e que estão, quase todas, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, mas não somente) e refletir separadamente sobre elas. Ou então, chamar a atenção para as evoluções possíveis, em direção às quais seu pensamento aponta, da forma e da linguagem cinematográficas. Esta interpenetração dialética de passado, presente e futuro, onde o futuro contém o passado, e o presente resume todas as temporalidades, devem sempre estar todas presentes no leitor de todo texto benjaminiano.

Ela estava presente na magnífica abertura de *Quatro Quartetos*, de T. S. Eliot, o mais radical herdeiro de Charles Baudelaire, ao mesmo tempo autor e signo maior da modernidade nas artes, segundo Benjamin:

*O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
(...)
O que poderia ter sido e o que foi
Convergem para um só fim, que é sempre presente.*

II

* (...) o astro de cinema impressiona seu público sobretudo porque parece abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de “fazer cinema”. A idéia de se fazer reproduzir pela câmara exerce uma enorme atração sobre o homem moderno. (Walter Benjamin, *Obras Escolhidas*, Volume I, p. 182).

* Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado. (Ibidem, p. 183).

* Toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando à abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos. (Ibidem, p. 191).

* Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte. (Ibidem, p. 190).

* (...) em certos estágios de seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte (Ibidem, p. 185).

* A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original. (Ibidem, p. 180).

Lendo algumas colocações de Benjamin, estamos diante de intuições muitas vezes simples, mas cheias de conseqüências. O desejo narcísico, a “idéia de se fazer reproduzir pela câmara” ou a reivindicação do direito de ser filmado – muito provavelmente, aspirações já observadas e descritas por outros autores – são algumas destas iluminações benjaminianas aparentemente óbvias, mas que remetem diretamente a desenvolvimentos do cinema e da civilização das imagens. O cinema podia, no momento em que Benjamin escreveu este texto (década de trinta do século passado), satisfazer este desejo como nenhuma arte (ou técnica) até então. Posteriormente, a televisão e tecnologias afins (vídeo, computador, internet) levaram esta capacidade de realização do desejo narcísico (e de interação) muito mais longe do que se julgava possível através do próprio cinema.

Desde cedo os programas de auditório, noticiários, documentários e mesmo as ficções colocaram no ar, na TV, o “homem moderno”, como Benjamin afirmou que aconteceria. No momento atual, os “reality shows” vão no mesmo sentido. As câmeras e os aparelhos de vídeo trouxeram para uma grande quantidade de pessoas a possibilida-

de não só de se filmarem (e às suas famílias e amigos), mas a de mostrarem aos outros (principalmente amigos, parentes e vizinhos) a sua imagem. Já o computador, a internet e as “home pages” tornaram possíveis a exibição de seus textos, imagens (fixas ou em movimento) e mesmo sons, para virtualmente qualquer pessoa do globo que esteja ligada na rede mundial de computadores. Tem pouca relevância dizer que esta possibilidade, no momento, ainda é utilizada por relativamente poucas pessoas: todas as tendências apontam para o crescimento cada vez maior desta técnica, no futuro próximo. Benjamin, de alguma maneira, antecipou este estágio, quando escreveu que “toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico”: o computador, a internet e as “home-pages” estão levando ao paroxismo um fenômeno que Benjamin imaginou ter começado na coluna dos leitores, nos jornais do século XIX, passou pela imprensa especializada do mesmo século, e foi amplificado pelo cinema e depois pela televisão. Pois, como escreveu Roberto Machado no ensaio “Cultura e técnica: aproximações”, “a história da arte não é apenas a história das idéias estéticas, como se costuma ler nos manuais, mas também e sobretudo a história dos meios que nos permitam dar expressão a essas idéias”.

Ao dizer que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reproduzibilidade” ele nos permite antecipar a discussão e colocar algumas questões para os pensadores e ensaístas de arte (atuais e futuros), pois a arte e as técnicas modernas cada vez mais escolhem este caminho. Ao discutir vídeos, internet, “home pages”, a infinita produção de todos para todos, estamos falando de um progresso técnico ou de um outro estágio artístico? Ou estamos falando de um progresso técnico que leva (ou levará) fatalmente a um outro estágio artístico? Aqui, não poderia deixar de ser citado o que ele afirma na página 192: “A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação”. Quantidade se transformando em qualidade: uma clássica colocação marxista. O contexto destas frases é a maneira de recepcionar estas obras de arte, “recolhimento” ou “distração”. Acredito, no entanto, ser possível deslocá-las para este novo espaço, o da enorme produção/divulgação audiovisual e a voracidade da civilização das imagens, pois o passo seguinte à problematização da produção/divulgação é exatamente a discussão da recepção, também incrivelmente aumentada, desta mesma produção. A grande divulgação/recepção está diretamente conectada à enorme produção. Será que “a quantidade converteu-se em qualidade”, também na área da produção, ou se converterá, num futuro próximo? Ou será esta pergunta somente mais uma volta retórica ao passado, quando se discutia se o cinema (este antecessor da civilização das imagens) era arte ou indústria?

Outras perguntas são possíveis, também relacionadas ao desenvolvimento de novas técnicas: o cinema, cada vez mais *exibido* (deveríamos dizer reproduzido) no formato vídeo, terá a possibilidade de ser *filmado* em vídeo digital, abandonando o suporte celulóide (isto já está acontecendo. O que não se sabe, hoje, é se esta tendência, em breve, será usada por 100% dos cineastas, ou somente por grande parte deles). Será o suporte celulóide totalmente abandonado? Caso isto aconteça, o cinema continuará “cinema”, ou passará a ser outra coisa? O cinema filmado no suporte digital, atualmente, é cinema, vídeo, ou uma outra arte? Outras tantas perguntas que Benjamin nos obriga a fazer, se quisermos levar até as últimas conseqüências suas idéias.

III

* Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado. (Ibidem, p. 178).

Ao escrever que a obra de arte, no cinema, surge através da montagem, Benjamin está fazendo uma escolha parcial, mas clara: sua concepção da arte cinematográfica é definitivamente influenciada pela escola russa de cinema e Eisenstein: o cinema da montagem (a partir da década de oitenta do século passado, Jean-Luc Godard poderia ser invocado neste contexto: desde então, ele tem dito que o cinema existe, ou foi inventado, para realizar e se utilizar da montagem). Esta é, sem dúvida, uma das possibilidades mais legítimas quando se trata de fazer cinema “artístico” (a outra vertente formal, poderíamos chamá-la de cinema realista – maiores criadores nesta vertente: Eric von Stroheim, F. W. Murnau, Robert Flaherty, Jean Renoir, Orson Welles, Roberto Rossellini, segundo o grande teórico desta escola (André Bazin) – ou neo-realista: depois da morte de Benjamin, foi esta escola que prosseguiu com esta tradição). O que não se justifica, na minha maneira de entender, é ele afirmar que o todo é obra de arte, mas não as partes que constituem este mesmo todo. Já quando ele escreve que “o montador procede então à seleção, escolhendo uma delas (...)” (página 178), fazendo referência à necessidade de se escolher, em cada filme, uma das muitas “tomadas” do mesmo plano, ele comete um erro primário: quem escolhe a melhor “tomada” é sempre o diretor, ou então o produtor (se o diretor não tem direito à última versão da montagem (“last cut”), como é comum no cinema americano), e não o montador: este é apenas um dos colaboradores, o técnico que realiza os procedimentos manuais (e artísticos) necessários para a edição de um filme.

IV

* *O filme é criação da coletividade.* (Ibidem, p. 178)

Esta frase, no contexto em que ela está colocada (produção e recepção da obra cinematográfica), pode ter um significado ambíguo: o cinema seria o produto de uma coletividade ampla, uma classe social, ou mais exatamente, de toda uma cultura (ou país?). Com este sentido, não somente o filme é produto de uma coletividade (de seus desejos, fantasias e interpretações), mas também quaisquer obras de arte (quadro, livro, etc), pois todas elas nascem *em situação*, dentro de um enquadramento social, econômico, ideológico e psicológico de um grupo, nação ou cultura. E este enquadramento influencia claramente a produção de qualquer artefato artístico. Jean-Paul Sartre já havia apontado, sucinta e definitivamente, os limites desta argumentação: Paul Valéry é um burguês, mas nem todo burguês poderia ser Paul Valéry (eu diria que somente um conseguiu esta façanha...). Se o significado de “coletividade” é mais restrito (a equipe que efetivamente realizou tecnicamente ou que produziu o filme), então acredito ser possível dizer que Benjamin escreveu mais uma verdade parcial: o cinema é, sim, uma arte coletiva (fruto do trabalho criativo de um grupo), mas também, individual (existe sempre o autor – diretor ou produtor, em todo caso o responsável, em última análise, pelas decisões definitivas e finais durante a feitura do filme – aquele que orienta toda a equipe, que dá o “tom”, que unifica as diversas contribuições e que as escolhe). O filme é, portanto, produto de uma *coletividade*, sim, mas também, e dialeticamente, fruto da orientação, direção e encenação de um *autor* ou responsável.

V

* *O cinema é a 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, como as que experimenta o*

passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (Ibidem, p. 192).

Somente a intuição benjaminiana pode explicar a originalidade de tais aproximações. É claro que podemos sempre chamar a atenção para a aparição do “flaneur” (“[...] as metamorfoses profundas [...] que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico...”) neste texto sobre o cinema, e sua aproximação com o espectador (anteriormente à passagem citada acima, Benjamin discorria sobre a maneira como o espectador cinematográfico “recepção” as imagens). Ou então, para a equiparação do espectador ao revolucionário. Ao aproximar o cinema ao mundo e à fenômenos modernos, além de roçar temas eminentemente pessoais, Benjamin sugere mas não explica, produz cintilações extremamente sugestivas e enriquecedoras, mas não as desenvolve. O que está operando, aqui, não é a lógica, mas a poesia, como bem o viu o escritor Bernardo Carvalho, ao falar de um outro grande ensaísta, Maurice Blanchot, numa passagem que poderia comentar com exatidão as práticas textuais benjaminianas: “... a literatura não era simples comunicação ou expressão de uma subjetividade, mas a forma que restava aos homens para falar do que não podiam compreender, do que não podia ser expressado pela linguagem do dia a dia. (...) o que está em jogo na literatura é a autonomia da palavra para manifestar o que ultrapassa a nossa compreensão...”

VI

** Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo das psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. (Ibidem, p. 190).*

Aqui, uma intuição psicanalítica: através da projeção e da identificação, o público cinematográfico é capaz de passar por experiências psicóticas, alucinatórias e oníricas. Na página anterior (p. 189), ao falar do “inconsciente ótico” e do “inconsciente pulsional”, mais uma vez, o método benjaminiano é dificilmente o da explicação cumulativa, racional e passo a passo do ensaísta, mas o da descoberta intuitiva do grande poeta em prosa que ele era. Aliás, toda esta passagem, com suas afirmações sobre o “equilíbrio entre o homem e o aparelho” (p. 189), “a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que se dirige ao olhar”, é profundamente misteriosa, e provavelmente até hoje não explicada por nenhum comentador benjaminiano. Mas as cintilações e reverberações destas descobertas poéticas, se aparentemente inexplicáveis, são extremamente sugestivas, ainda que não provadas factualmente. Numa entrevista concedida à revista “Cahiers du Cinéma, n. 556, abril de 2001, Jacques Derrida comentava exatamente algumas dessas possíveis aproximações entre Benjamin, a psicanálise e o cinema: “Todo espectador, numa sessão, coloca-se em comunicação com um trabalho do inconsciente, que, por definição, pode ser aproximado do trabalho da obsessão, segundo Freud. Ele chama isso a experiência do que é “estranhamente familiar” (*umheimlich*). A psicanálise, a leitura psicanalítica, está em casa, no cinema. Primeiramente, psicanálise e cinema são verdadeiramente contemporâneos; numerosos fenômenos ligados à projeção, ao espetáculo, à percepção deste espetáculo, possuem equivalentes psicanalíticos. Walter Benjamin tomou rapidamente consciência disto, ele que aproximou quase que imediatamente os dois processos, a análise cinematográfica e a psicanalítica. “[...] A percepção cinematográfica não tem equivalente, mas ela é a única a poder fazer compreender através da experiência o que é uma prática psicanalítica: hipnose, fascinação, identificação, todos estes termos e processos são comuns ao cinema e à psicanálise, e está aí um signo de um ‘pensar junto’ que me parece primordial” (p. 77).

VII

** É justamente o que acontece no cinema, através de suas seqüências de imagens. O cinema se revela, assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética. (Ibid, p. 194).*

** O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. (...) Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama este homem de um “caleidoscópio dotado de consciência”. (...) A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. (Walter Benjamin. Obras Escolhidas III, p. 124-125)*

A arte de Baudelaire como uma tentativa de responder, explicar e dar forma ao mundo moderno. A percepção e leitura do cinema como uma nova resposta – numa “nova forma de arte” – aos mesmos estímulos, quer dizer “choques”, que deram origem à obra de Charles Baudelaire. Aqui, simplesmente gostaria de chamar a atenção para a linha genealógica que Benjamin estabelece entre Poe (citado, também, nesta última passagem), Baudelaire e o cinema. Todos eles parecem responder, cada um de uma maneira e de uma forma, aos “choques” da modernidade, isto é, ao “choque” das muitas e variadas experiências modernas.

Quando discorre sobre a dialética do “recolhimento” e da “distração”, das diferenças entre a maneira mais prestigiosa e antiga de receber uma obra, e daquela mais moderna, Benjamin chega a uma conclusão extremamente importante para o cinema: naquele momento, é esta arte que colocava as questões mais importantes e momentosas do século vinte, pois é aquela que agregava um maior número de interessados: “o número maior de participantes produziu um novo modo de participação” (p. 192). Aqui, fica claro que, para Benjamin, o cinema era o entrecruzamento do que estava acontecendo (e já havia acontecido) nas outras artes, mas também aquela arte que apontava para desenvolvimentos futuros. Qual é, hoje, então, o “objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam estética?” A televisão? O vídeo? O computador (internet)? Ou, ainda o cinema? Ou a literatura e a poesia? Talvez ainda não estejamos em condição de responder a estas perguntas. Mas é tentador lembrar que o cineasta Jean-Luc Godard é aquele artista do século vinte (e vinte um?) que mais tem pensado estas questões, teóricas, e, ao mesmo tempo, produzido obras excepcionais em todas estas áreas: ele fez (e ainda faz), cinema, vídeo e programas para televisão; além do mais, a literatura e a poesia estão presentes em toda sua produção.

VIII

** Para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho. (Benjamin, Walter. Obras Escolhidas, Volume I, p. 179).*

** Desde muito, os observadores especializados reconheceram que “os maiores efeitos são alcançados quando os atores representam o menos possível”. (Ibid, p. 181).*

* *O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo.* (Ibid, p. 182).

Nesta dialética entre representar a si mesmo, e representar o outro, ambos os lados desta equação estão presentes na história do cinema. De um lado, o que poderíamos chamar o cinema-espetáculo, pretensamente realista, onde o ator “representa” e entra na pele de um personagem, que ele fabrica com todos os recursos que dispõe. Mas existe uma outra tradição, aquela que foi prenunciada pela “experiência Kuleshov”: em seguida ao mesmo plano de um ator impassível, repetido três vezes, foram montados três planos diferentes: o de uma sopa, uma criança brincando e um funeral. Os espectadores ficaram maravilhados com a capacidade expressiva do ator, que era capaz de mostrar, sucessivamente, fome, ternura e desespero. Esta experiência, que foi realizada pelo cineasta russo Lev Kuleshov, na década de vinte, teve seus resultados amplamente divulgados, e Walter Benjamin devia conhecê-la. A partir daí, não foram poucos os autores que pregaram o minimalismo na interpretação cinematográfica. Alfred Hitchcock, mestre do cinema-espetáculo, conhecia a “experiência Kuleshov” e usou-a amplamente nos seus filmes, montando o rosto de seus atores contra o que eles estavam vendo, em sucessivas seqüências de muitos filmes, criando significados múltiplos e um suspense suplementar. Não será exatamente devido ao fato de saber que não precisava da capacidade expressiva de seus atores (ele podia sugerir o que quisesse através da montagem) a razão dele ter dito, certa vez, que eles deveriam ser tratados como gado? Robert Bresson, cineasta francês que começa sua obra na década de 40, no outro extremo, fez exatamente isto: seus dois primeiros filmes foram realizados com atores profissionais. Depois disto, somente trabalhou com pessoas que nunca haviam interpretado. Em “*Notes sur le cinématographe*”, escreveu que “não se trata de uma interpretação ‘simples’, ou de uma interpretação ‘interior’, mas de não interpretar nada” (p. 99). Em “*Au Hasard Balthazar*” (1966), ele chegou ao máximo desta radicalização: não tratou seus ‘atores’ (pessoas que nunca tinham interpretado, antes) como gado, mas seu personagem principal foi exatamente um animal, um burro... Jean-Luc Godard, por sua vez, sempre adotou o ponto de vista benjaminiano, isto é, o partido de não filmar personagens, mas atores que interpretavam personagens: são muitas as ocasiões em que eles (os atores) se dirigem (e interpelam) diretamente os espectadores. Em outros momentos, o olhar do ator se dirige à câmara, como que pedindo orientação ao diretor, que estaria atrás dela (Godard manteve estes planos na montagem final: é só se lembrar, por exemplo, de Anna Karina em “*Viver a Vida*” e “*Pierrot le fou*”). Um outro procedimento godardiano: entrevistar filósofos, ensaístas e artistas, que se dirigem aos personagens (atores) do filme (Brice Parain, em “*Viver a Vida*” e Francis Jeanson, em “*A Chinesa*”; Samuel Fuller, em “*Pierrot le fou*”; Fritz Lang, em “*O desprezo*” e Roger Leenhardt em “*Uma mulher casada*”). A posição benjaminiana, de apostar no minimalismo da interpretação cinematográfica, tem uma longa e honrada tradição no cinema, anterior e posterior ao seu texto. Anterior: o cinema russo da montagem. Posterior: numa crítica que publicou no “*Cahiers du Cinéma*”, em 1959, Godard falava do “rosto amorfo de Gary Cooper [que] pertence, em “*O homem do oeste*”, ao reino mineral”.

IX

* *Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem.* (Ibidem, p. 197)

A intuição benjaminiana de uma humanidade que se oferece aos deuses como espetáculo, nos tempos de Homero, e que agora está naquela situação em que “sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como “um

prazer estético de primeira ordem” é altamente produtiva, conforme os desenvolvimentos da história atual. Um exemplo: a Segunda Guerra Mundial, um apocalipse amplamente registrado pelo cinema (numa entrevista à “Folha de São Paulo”, o cineasta Roman Polanski falava das imagens que viu para escrever o roteiro de seu filme “O pianista”, que se passa no Gueto de Varsóvia: “...tivemos que pesquisar o período e assistir às imagens produzidas na época. Eles [os alemães] adoravam filmar tudo!”). Mais recentemente, isto aconteceu várias vezes. A Guerra do Golfo foi auto-destruição (mais exatamente, destruição) “como um prazer estético de primeira ordem” e a racionalização (através deste meio audio-visual, a televisão, herdeira e continuadora do cinema) da razão de estado do império americano. A exibição da destruição das torres gêmeas foi, igualmente, “viver a própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (não por acaso, muitas pessoas, quando das primeiras imagens da catástrofe, pensaram que se tratava de mais um dos “disaster movies” americanos). Agora, depois da guerra contra o Iraque, está se tornando cada vez mais possível sermos os espectadores de cada vez mais novas catarses, e “viver sua própria auto-destruição como um prazer estético de primeira ordem”. Entre o fascismo republicano/evangélico/fundamentalista de Bush (durante muito tempo apoiado pela maioria dos americanos) e o fascismo fundamentalista de parte do Islã, será que conseguiremos resistir à fascinação de mais alguns (quantos?) espetáculos cinematográficos, televisivos, imagéticos e apocalípticos?

Mas é bom lembrar um outro momento do século vinte, que parece desmentir esta fascinação sem limites pela “própria destruição como um prazer estético de primeira ordem”: a Guerra do Vietnã. Não foram poucos os que argumentaram que as forças armadas americanas começaram a perder aquela guerra quando os noticiários diários, na televisão americana, passaram a exibir cenas cada vez mais insuportáveis daquele conflito. Aqui, não aconteceu a fascinação que poderia servir aos desígnios imperiais e políticos do país, como em outras guerras, mas o horror, o distanciamento e a denúncia. Será que isto já está acontecendo na guerra do Iraque? (Cada vez mais as pesquisas de opinião indicam que a maior parte dos americanos desaprova a condução desta). Será que a reação à Guerra do Iraque conseguirá eleger o primeiro presidente negro americano? (Escrevo este texto antes do resultado da eleição presidencial americana).

É bem verdade que os americanos, durante todo século vinte, se venderam através do cinema, das imagens e da televisão: é argumentável que Hollywood (como o espaço/engrenagem que produziu quase todo o cinema e televisão realizados nos e distribuídos pelos Estados Unidos) contribuiu enormemente para o status de potência única que os americanos desfrutam hoje, ao vender não somente sua produção material, mas também sua produção ideológica.

Mas não seria argumentável, igualmente, que as imagens, o cinema e a televisão poderiam ser usados contra o Império ou, mais exatamente, para discutí-lo, como efetivamente aconteceu na Guerra do Vietnã? Mas quando, exatamente? Quando o sistema imagético tipicamente hollywoodiano – identificação, fascinação e hipnose – pode ser substituído por outro sistema de agenciar imagens, godardiano/brechtiano, por exemplo, usando as técnicas do distanciamento e/ou efeito de estranhamento? (aqui, podemos ver claramente o traço de união benjaminiano entre estes dois autores. Brecht não somente foi um leitor atento de Benjamin, mas seu amigo, também. Quanto a Godard (que foi admitidamente e visivelmente influenciado por Brecht), é cada vez mais clara a presença de Benjamin no seu cinema, nos últimos quinze anos: citações de trechos de sua obra em *História(s) do Cinema (1988-1998)*, *Hélas pour moi (1993)* e *The Old Place (1998)*, por exemplo; um personagem chamado Benjamin, em *Hélas pour moi*; para não falar das profundas semelhanças que certos ensaístas vêem entre a concepção de algumas obras benjaminianas e godardianas. Por exemplo, o fato de que tanto os *Pas-sagen-Werk* quanto as *História(s) do Cinema* serem quase inteiramente “uma montagem de citações” (Monica Dall’Asta, em *For Ever Godard*). Por sua vez, Alan Bergala – citado por Dall’Asta, e editor dos dois volumes onde foram reunidos a quase totalidade da produção “escrita” de JLG, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* – afirma que

“Sobre o Conceito de História”, de Benjamin, se constitui “no texto mais importante para a compreensão do projeto godardiano dos últimos vinte anos”). Por outro lado, é claro que o sistema dominante pode sempre ser “pervertido” de dentro: Alfred Hitchcock é o exemplo mais claro de como é possível subverter os procedimentos da projeção, identificação, fascinação e hipnose, desestabilizando o espectador e sua crença na ordem estabelecida e seus valores, mas ele não é o único a trabalhar nesta chave. Diferentes maneiras, aparentemente opostas, de agenciar o cinema e a civilização das imagens: esta substituição de sistemas produtivos (de obras, evidentemente) depende somente de mudanças na produção e/ou da recepção das próprias obras? Ou depende também da situação histórica, econômica, política e ideológica onde estas obras vão aparecer, ser recepcionadas e atuar?

Referências bibliográficas

BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras Escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1995.

CARVALHO, Bernardo. *Autor estabeleceu uma nova concepção da literatura*. Folha de São Paulo, 25/02/2003.

DERRIDA, Jacques. *Les cinéma et ses fantômes*. Cahiers du Cinéma, Paris, n. 556, Avril, 2001.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

GODARD, Jean-Luc. *Entretien avec Jean-Luc Godard: “Avenir(s) du cinéma”*. Cahiers du Cinéma, Paris, número hors-série Avril 2000.

MACHADO, Arlindo. *Prêmio Multicultural Estadão 2002*. São Paulo, O Estado de São Paulo, 2002.

POLANSKI, Roman. *Réquiem de Polanski*. Entrevista. Folha de São Paulo, 05/03/2003.

TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James S.; WITT, Michael (ed.). *For Ever Godard*. London: Black Dog Publishing, 2004.