



WALTER BENJAMIN E A REVOLUÇÃO DE MAIO DE 1968 REFLETIDA NO CINEMA¹

Jackeline Carvalho²
Ivan Carlo Andrade de Oliveira³
Universidade Federal do Amapá, AP

RESUMO

O presente artigo busca discutir sobre como a teoria de Walter Benjamin pode ser empregada na análise do cinema no final da década de 60, na qual o cinema toma conotação revolucionária, tornando-se independente das exigências mercadológicas embutidas até então.

PALAVRA-CHAVE: Walter Benjamin; escola de Frankfurt; Maio de 1968; cinema.

Introdução

Walter Benjamin, juntamente com Theodor Adorno e Herbert Marcuse, fez parte da “Escola de Frankfurt”, altamente influenciada pelas doutrinas de Karl Marx. Analisaram como o capitalismo lança mão dos meios de comunicação para estender seu domínio sobre a classe proletária. Mas, mesmo pertencendo à mesma linha de pensamento, existem divergências entre os três grandes teóricos da comunicação, talvez por uma questão cronológica. Walter Benjamin analisava o cenário em que estava inserido. Já Adorno e Marcuse, analisavam as relações entre mídia e capitalismo de uma forma menos utópica e mais realista.

¹Trabalho apresentado no IJ08 - Estudos Interdisciplinares da Comunicação - do XI Congresso de Ciências da Comunicação da Região Norte- Palmas, TO – 17 a 19 de maio de 2012

²Discente de graduação do 3º semestre do curso de Jornalismo na Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. E-mail: jcarvalho122@gmail.com

³Orientador do trabalho. Professor do curso de Jornalismo da UNIFAP, E-mail: profivancarlo@gmail.com



É de suma importância que se entenda essas contradições para compreender mais claramente a relação de Walter Benjamin com o cinema, em que seu mais conhecido estudo, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, possa ser visualizado e analisado de uma maneira mais explícita. Pois se, de acordo com Adorno, a arte era usada como instrumento de alienação pelo capitalismo, Benjamin dizia que arte pode ser usada sim pela classe proletária para protestar sobre sua condição de explorada. Ora, mas como usar um instrumento essencialmente capitalista? Esse era o questionamento em relação à teoria de Benjamin feito por Adorno. Mas Adorno não levou em consideração quando surgiu, no final da década de 60, o chamado cinema militante. Então, perguntaria Walter Benjamin, o cinema pode ou não pode ser usado para expor as desigualdades entre as classes, para dar voz aos oprimidos e excluídos e reacender a discussão da classe opressora e oprimida? Se durante longos anos, Walter Benjamin foi taxado de ingênuo e utópico, depois de Maio de 68, seus artigos ressurgem das cinzas, sendo aclamado postumamente.

Num estudo mais aprofundado das teorias, percebe-se uma leve inclinação da parte de Marcuse para com os estudos de Benjamin, nos quais ele cita a música como forma de protesto. Se antes a indústria cultural usava a música para moldar a sociedade, eis que surge uma mente pensante no meio da unanimidade burra, como diria o dramaturgo Nelson Rodrigues, para compor músicas que questionam o comportamento alienado da sociedade, Bob Dylan usa a indústria cultural contra ela mesma e a faz trabalhar em favor de uma revolução intelectual.

Quando assisti e participei de suas demonstrações contra a Guerra do Vietnã, quando os ouvi cantar as canções de Bob Dylan, senti de algum modo, e isto é muito difícil de definir, que esta é na verdade a única linguagem revolucionária que hoje nos resta (MARCUSE, 1990, p.245).

Assim se faz no cinema, sendo na Itália e na França os grandes expoentes do cinema militante. A arte é como um avião: hoje é usado para transporte doméstico e de carga, mas um dia já foi usado para matar pessoas e bombardear cidades. Depende muito de quem esteja no comando.

O artigo tem como objetivo relacionar a teoria da reprodutibilidade técnica com a revolução de Maio de 1968, especificamente no cinema, ocorrida na França. E como depois de trinta e cinco anos os estudos de Walter Benjamin influenciaram um período



fundamental da história do século XX. Será abordada a base dos estudos de Benjamin contextualizando com o cenário cinematográfico da época.

1. Os estudos de Walter Benjamin

Em 1933, Walter Benjamin(1892-1940), membro da “Escola de Frankfurt” escreve *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em que analisa as reproduções da arte como consequência do advento da tecnologia. Se antes, para reproduzir um quadro, um artista levava dias ou semanas, para reproduzir um desenho na madeira as mãos se faziam necessárias. Já no começo do século XX, os olhos eram as ferramentas necessárias para se produzir arte. Nessa linha da história, observa-se o desenvolvimento de se fazer arte. Primeiro com os desenhos pré-históricos, e em seguida a palavra escrita, ampliando os horizontes da reprodução. Posteriormente a xilogravura, em que o desenho torna-se verdadeiramente reprodutível. Mais adiante aparece a litografia, porém logo ultrapassada pela fotografia. Para finalmente se chegar ao cinema como é conhecido hoje.

É nesse contexto que Walter Benjamin destrincha seus estudos sobre *autenticidade e aura*.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. (BENJAMIN, 1996, p.166).

Um pintor do século XVIII, em seu ateliê, produz um quadro impressionista. Aquele é o único que existe, por isso é autêntico. Após dois séculos, ele se torna uma obra-prima, digna de estar nas melhores galerias de arte espalhadas por todo o mundo. Poder ver aquele quadro torna-se algo mágico, divino, pois ele contém uma aura, uma magia difícil de explicar. Agora, quando um arquiteto vai decorar a casa de um cliente e segue para uma loja de quadros, e se depara com várias reproduções da mesma tela que está na galeria de arte, perde-se a magia, a aura que existia naquela tela.

A imagem que se vê pode ser de um lago, com uma gôndola, sendo conduzida por homem em companhia de uma mulher. Tão próximo da realidade, mas tão distante da percepção clara. Aí ocorre a necessidade de se ver naquele lago, sentado na



gôndola, olhando a paisagem, pois para a massa apenas ver a imagem já não satisfaz, é preciso se assemelhar com a realidade dela.

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 á reprodução ela consegue captá-lo até o fenômeno único (BENJAMIN, 1996, p.170)

A arte torna-se mais compreensível a partir do momento que se aproxima do cotidiano das massas. Menos distante, mais próxima.

2 O cinema

A fotografia abriu os caminhos para o cinema, que nada mais é do que uma sequência de fotos posta em movimento. No século XIX, a grande questão era saber se a fotografia era arte ou não. Mas já no século seguinte, o cinema gera uma série de perguntas, nos quais uns insistem em dar um caráter áureo para a reprodução cinematográfica. Um fotógrafo com uma máquina fotográfica na mão ainda pode ter uma conotação artística, de acordos ideais clássicos, porque captura ele mesmo a percepção no instante que acontece. Mas e o cinema, que necessita de uma grande estrutura e equipe para ser feito? Já não é possível visualizar como obra de arte. Se uma fotografia é vista por alguns poucos, o cinema tem o intuito de ser mostrado para muitos. E assim mais e mais se distancia da aura e da autenticidade.

Como dito anteriormente, as massas querem se assemelhar com a realidade que vê na arte. E nada melhor que o cinema para servir de estereótipo para as massas. Diferentemente, por exemplo, do teatro, em que o ator se apresenta ao vivo para a platéia, o ator de cinema se mostra para um aparelho que vai captar sua atuação, e por traz desse aparelho existem produtores, diretores, técnicos. Depois essas imagens vão para a montagem, em que o montador fará cortes, encaixará as melhores cenas com trilhas sonoras envolventes. E depois distribuídas para as salas de exibição. O que requer tempo, estrutura e dinheiro.

Dinheiro. Palavra que se tornou tão necessária no mundo do cinema quanto qualquer outra. E onde conseguir recursos para bancar os estúdios, os atores, os diretores, enfim, toda a estrutura? No capitalismo. Ele se apropria da linguagem cinematográfica com intenção de disseminar sua doutrina dominante. Manter a massa sob suas asas através do cinema tornou-se um ótimo negócio.



Um mundo novo se abre diante do público a partir do momento em que o transporta para lugares nunca antes vistos. Como um aparelho pode levar o indivíduo para milhares de quilômetros de distância sem esse mesmo indivíduo sair do lugar? Ou observar que o ator é um ser igual a ele, que sente dor, saudades, que ama, que chora, que vence. E assim, o indivíduo se joga num vôo livre ao encontro desse novo mundo.

O cinema tem como função social das mais importantes promover o equilíbrio entre o homem e o aparelho. As imagens provocam efeitos na percepção dos atos cotidianos. Os gestos, incluindo o de pegar uma colher ou um isqueiro, são familiares, mas não sabemos nada sobre as elaborações psíquicas contidas neste processo. No entanto, através da câmera e seus recursos, a montagem pode provocar imersões, emersões, interrupções, isolamentos, extensões, acelerações, ampliações, miniaturizações, abrindo, pela primeira vez, para nós, a “experiência do inconsciente ótico”, assim como a psicanálise revelou o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1996, p.189).

Da feita que a massa vê-se tal e qual reproduzida na tela, é assim que vai achar que realmente é. Aqui está o divisor de águas do cinema. Ele se torna um *joystick*, capaz de controlar as massas de acordo com seus interesses. Mas o *joystick* está nas mãos de alguém. Quanto mais o cinema se faz presente no cotidiano das massas, mais ela se distancia de questões sociais, pois está afundando na teia convidativa do cinema e suas ilusões.

Em suas análises sobre cinema, Walter Benjamin o percebe como uma inovação tecnológica, capaz de revolucionar a cultura de massa através da classe proletária. Mas, de acordo as críticas de Adorno não leva em consideração que quem comanda essa indústria são aqueles que controlam a massa com rédeas curtas, usando-a como massa de manobra.

Em uma série de respostas epistolares aos ensaios de Benjamin, o teórico crítico da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno, acusou-o de um utopismo tecnológico que a um só tempo fetichizava a técnica e ignorava o seu alienante funcionamento social na realidade. Adorno foi bastante cético com respeito às afirmações de Benjamin sobre as possibilidades emancipatórias dos novos meios e formas culturais. A celebração benjaminiana do cinema como um veículo para a consciência revolucionária, para Adorno, ingenuamente idealizava a classe trabalhadora e suas aspirações pretensamente revolucionárias (STAM apud VIANNA, 2003, p. 86).



Mas são necessários trinta e cinco anos para o pensamento de Walter Benjamin tomar formas concretas e nada utópicas nas mãos da classe trabalhadora.

3 Maio de 1968 na França

O século XX se transformaria profundamente em meados da década de 60, no qual eclodiu em todo mundo uma revolução sem precedentes. Numa geração pós-guerra, o que mais se observava era o sentimento de liberdade que transpirava na juventude. Os movimentos hippie, feminista, sindicalista, sexista, negro, contracultura se disseminaram por todos os continentes, contagiando uma sociedade cansada de velhos conceitos perpetuados por regimes autoritários. Nem de longe podia-se dizer que eram movimentos isolados, pois tudo acontecia de uma vez e os detentores do poder simplesmente não sabiam que atitude tomar para conter a força desses movimentos. Depois de uma guerra que devastou a Europa, a rebelião que se instalava era um sinal claro que o sistema estava ruindo. Com um saldo de milhões de mortes, era inaceitável continuar compactuando com um sistema ultrapassado.

Nunca o mundo vira nada igual. Desde os meses iniciais do ano de 1968, nas capitais e mesmo em cidades menores dos mais importantes países do planeta, milhares de jovens, a maioria deles estudantes universitários e secundaristas, saíram às ruas para criticar abertamente as sociedades em que viviam, bem como os regimes políticos nelas vigentes. Eram franceses, alemães, espanhóis, egípcios, poloneses, brasileiros, mexicanos, norte-americanos, e de tantos outros lugares, que formaram uma espécie de internacional juvenil anti-sistema. Durante alguns meses, particularmente na França, tudo parecia vir abaixo frente ao vendaval juvenil. Açoitadas pela fúria das ruas, as autoridades quase naufragaram naquele ano tão estranho e excepcional. (1968, A REVOLUÇÃO INESPERADA, 2011).

Mas sem dúvida em nenhum outro país a revolução foi tão intensa e generalizada quanto na França. O país já possui um histórico de revolução que influenciou o restante do mundo. Os mais importantes foram A Revolução Francesa, às Revoluções de 1830, de 1848 e a Comuna de Paris de 1871.

O estopim para o Maio de 68 na França iniciou nos corredores da Universidade de Paris-Nanterre, criada para estudantes que não conseguiam ingressar nas universidades de grande porte. Em Abril de 1968, o psicanalista Wilhelm Reich foi convidado para ministrar uma palestra, porém foi vetado pelo governo. Os alunos organizaram manifestações em Nanterre, sendo violentamente reprimidos. Logo



outras universidades aderiam ao movimento como forma de repúdio ao autoritarismo do presidente Charles De Gaulle. Uma delas, inclusive, a mais tradicional.

Em 3 de maio, a histórica Universidade de Sorbone, a mais antiga da França, foi fechada pelas autoridades. O movimento, então, se espalhou ainda com mais furor. Passeatas estudantis, organizadas pela UNEF (Union nationale des étudiants de France), foram dissolvidas com violência cada vez maior pela CRS, a polícia do Presidente De Gaulle. Indignados, os jovens ergueram obstáculos nas ruas centrais de Paris que davam acesso ao Quartier Latin, antigo centro universitário da cidade (1968.A REVOLUÇÃO INESPERADA, 2011).

Ao invés do governo abafar as manifestações estudantis, fez com que outros setores comprassem a causa. A violência usada pela polícia serviu de fomento para quem também tinha alguma reivindicação. Rapidamente ganhou adesão de sindicalistas, bancários, professores, trabalhadores da indústria e até jornalheiros, em busca de melhores salários e condições dignas de trabalho. Por onde se passava, era visível o rasto da indignação dos franceses diante de um governo intransigente.

Paris, com o calçamento revirado, vidraças partidas, postes caídos e carros incendiados, assumiu ares de cidade rebelada. No alto das casas e prédios tremulavam bandeiras negras dos anarquistas. De 18 de maio a 7 de junho, 9 milhões de franceses declararam-se em greve geral. No dia 13 de maio, um milhão e duzentos mil deles marcharam pelas ruas em protesto contra o governo (1968.A REVOLUÇÃO INESPERADA, 2011).

Como se previa, Maio de 68 na França ecoou em outros países com a força de tsunami, ou como uma espécie de contágio da juventude. O mundo com certeza já não era mais o mesmo.

4. A transformação do cinema se encontra com Walter Benjamin

O discurso revolucionário finalmente atinge o cinema, revitalizando radicalmente a linguagem cinematográfica. Se antes o público era acostumado a ver uma ordem cronológica, com grandes estúdios e atores quase deuses, diretores de um movimento chamado *Nouvelle Vague* quebram totalmente com a técnica usada até então. Porém, um episódio ocorrido em fevereiro de 1968 foi o estopim para essa profunda transformação no conceito do cinema até então conhecido na época.



4.1 Contexto político

O ministro da cultura, André Maurois, destituiu do cargo o fundador da cinemateca francesa, Henry Langlois, alegando má gestão e mau direcionamento do cargo. Acontece que a cinemateca francesa era reduto de jovens diretores franceses e cinéfilos ávidos por novidades. Instantaneamente gerou indignação geral. Diretores já conhecidos da Nouvelle Vague se uniram com diretores iniciantes para criar o Comitê de defesa da cinemateca. O movimento foi tomando proporções maiores a ponto de diretores de outros países, como Chaplin, Orson Welles, Sternberg, Kurosawa, Oshima, Dreyer e Fritz Lang manifestarem seu apoio ao comitê. No dia 12 de Fevereiro, diretores, atores e espectadores bloquearam a entrada da cinemateca impedindo a exibição de qualquer filme. E após dois dias de piquete, a polícia francesa repreendeu violentamente os manifestantes, no qual vários saíram bastante machucados. E mais uma vez a polícia fomentou sua publicidade negativa, atraindo os holofotes da imprensa e dos franceses em favor da manifestação.

Agora a questão não era mais a demissão do fundador da cinemateca, era a violência e brutalidade por parte do governo. Outros setores foram aderindo ao movimento, ultrapassando as fronteiras francesas. E assim descobriu-se o poder de mobilização que o movimento tinha. O cinema tornou-se algo mais que uma mercadoria fornecida em lugares especializados.

Para o público presente naquele dia, o acontecimento era essencialmente político. Cineastas e cinéfilos descobriram as lutas práticas contra a administração e o poder gaullistas, as manifestações de rua e o "militantismo" nos comitês de defesa. Cada defensor de Langlois nitidamente viveu com dois meses de antecipação seu próprio maio de 68 (MENDONÇA, 2011)

3.2 Contexto estético

Enquanto que no cinema americano existia a figura do protagonista herói, o cinema sessentista mostra um indivíduo mais humano, passível de erros, o anti herói. Agora quem aparece nas telas são trabalhadores, mulheres, idosos, crianças. O estúdio de grande porte agora são as ruas estreitas, calçadas sujas e um monte de casas amontoadas. O cinema não é mais pintado com cores bonitas, ele é a realidade visceral.



A figura paradigmática do herói apresentada tanto nos filmes de gênero quanto nas obras do realismo socialista é substituída por anti-heróis. O cinema passa a viver o momento. São personagens sem história, representações de tipos que vivem no limite, nas bordas da sociedade. John (Waine) é substituído por Jean (MENDONÇA, 2011).

Outra característica dos filmes da *Nouvelle Vague* são os baixos custos de produção. Os atores eram pessoas comuns convidadas para viver no cinema aquilo que eram na vida real. O que conseqüentemente dava maior autonomia para os diretores. E o que se via eram cenas de protesto, quase documentários. A câmera em movimento era como se fosse a extensão do corpo do expectador.

Mais do que histórias reais, de pessoas reais, o cinema da década de 60 vem para enterrar os velhos fantasmas imperialistas e colonialistas. Apagar um passado de guerras e opressão deixado pela geração passada. E o capitalismo era a representação mais cruel dessa tentativa de perpetuação da exploração. O cinema revolta-se com seu criador.

Os cineastas da década de 1960 questionaram radicalmente a idéia, que se tornara global, do sonho americano. Buscaram, frente a esta sociedade do controle, a construção de um cinema do antipoder, que se radicalizaria ao longo da década, rompendo e subvertendo as fórmulas estabelecidas, mostrando o horror de um mundo onde a violência é sublimada por heróis ridículos, ícones de um sonho artificial calcado no consumo (MENDONÇA, 2011)

Aqui está o encontro de duas frentes teóricas, sendo separadas por trinta e cinco anos. Em 1933, Walter Benjamin já defendia o que só viria acontecer em 1968. Mesmo que outros autores da própria Escola de Frankfurt desacreditassem na possibilidade de uma ferramenta essencialmente capitalista ser usada numa transformação global irreversível, a obra de Benjamin aparece mais clara que nunca.

E essa revolução no cinema não se restringiu apenas na França e Itália. eclodiu vários movimentos em todo o mundo. O Brasil conheceu o Cinema Novo, com o seu mais conhecido representante, o diretor Glauber Rocha. A África em meio às guerras colonialistas também despontou com um cinema militante. O Japão revela nada menos que Nagisa Oshima, Seigun Suzuki, Yoshishige Yoshida e Masahiro Shinoda, integrantes da chamada *Nouvelle Vague japonesa*. Nos Estados Unidos – por que não? – surge o cinema *Underground*, com duras críticas à guerra do Vietnã, sendo



encabeçado por Keneth Angers e Andy Warhol. Em Cuba, com Gutierrez Alea e Santiago Alvarez.

Como pode ser observado, o mundo havia mergulhado numa profunda transformação que até perdura na sociedade mundial. Descobriu-se a força do discurso das massas diante dos seus opressores. Dizer que os estudos de Walter Benjamin são utópicos, é negar toda essa transformação. Ele foi um visionário, que infelizmente não pode presenciar a concretização da sua obra. O ingênuo da Escola de Frankfurt talvez não seja exatamente Walter Benjamin.

Conclusão

O cinema, a partir de 1968 toma caráter político em função das manifestações por parte dos movimentos sociais franceses. Se antes já vinha tomando formas estéticas diferentes do cinema clássico, agora são as formas políticas que se configuram no cenário cinematográfico. O fazer cinema transforma-se em instrumento revolucionário diante dos governos autoritários espalhados por todo o mundo. Sem dúvida, 1968 desconstruiu uma sociedade submissa, que aceitava sem questionamentos, todo o tipo de abuso por aqueles que a governavam.

Entretanto, Walter Benjamin já visualizava, em 1933, a possibilidade de o cinema tornar-se essa ferramenta em prol das classes proletárias e marginalizadas. Para a década de 30, parecia impossível, pois os detentores do cinema eram capitalistas sedentos por lucros, que usavam o cinema para difundir sua doutrina dominante e governos autoritários, como o fascismo e o nazismo.

Após trinta e cinco anos, a teoria de Benjamin torna-se realidade graças à mudança de comportamento da sociedade, que começava a rebelar-se contra a tirania e a falência desses mesmos governos.

Atualmente o cinema continua sendo um instrumento capitalista, que gera vários números, mas o cinema de 1968 estabeleceu outro tipo de linguagem, na qual instiga a sociedade e suas minorias. Não se pode mais pensar cinema hoje em dia sem não fazer uma ligação com a década mais importante do século.



REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Cortez, 1996.

MARCUSE, Herbert. **A arte na sociedade unidimensional**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

MENDONÇA, Thiago Brandimarte . **Cinema poder e antipoder** .
Disponível em: [HTTP://www.zagaiaemrevista.com.br](http://www.zagaiaemrevista.com.br) Acesso em 06/Nov/2011.

SHILING, Voltaire. 1968, **a revolução inesperada**. Porto Alegre: Memorial Rio Grande do Sul, 2008.

VIANA, Nildo. **O cinema segundo Walter Benjamin**. Revista Eletrônica Espaço Acadêmico, v. 66, p. 01-08, 2006.