

ESTÉTICA E ANESTÉTICA: A EXPERIÊNCIA E O CHOQUE NO CINEMA

Beatriz Kesting Tramontin²⁴

Ana Carolina Cernicchiaro²⁵

Resumo: *O presente trabalho propõe uma análise sobre a narrativa fílmica e o potencial político da estética cinematográfica. Busca-se refletir sobre os conceitos de estética e anestésica à luz das teorias de Walter Benjamin e da releitura que Susan Buck-Morss faz dos textos benjaminianos, considerando uma série de filmes que tratam da experiência e do choque da guerra.*

Palavras-chave: *Estética, Política, Cinema, Anestésica.*

Mais do que um instrumento de distração e entretenimento, a arte cinematográfica tem o potencial de reconstituir a experiência e estabelecer a percepção pela forma de choques, atravessando, como nos mostra Susan Buck-Morss em *Estética e anestésica: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin*, “o escudo entorpecente da consciência”²⁶. Trata-se de uma potência de resistência do cinema, uma forma de abertura ao olhar do outro, que responde à alienação sensorial - esta que, como nos ensina Walter Benjamin, se encontra na base da vida política, transformando a humanidade em espetáculo de si própria e a autodestruição em prazer estético.

O conceito benjaminiano de estética se foca nas relações estreitas entre a arte e a guerra no início do século XX. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935/1936), Benjamin nos fala que o cinema é atualmente o principal objeto da estética:

Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências 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 (BENJAMIN, 1994, p. 194).

No entanto, analisa Benjamin, a arte cinematográfica foi apreendida pelo fascismo, que soube muito bem se apropriar da reprodutibilidade técnica em filmes como *O Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, por exemplo. Benjamin percebe que, na produção cinematográfica fascista, “a reprodução em massa corresponde de perto à

²⁴ Graduanda do Curso de Cinema e Audiovisual da Unisul. Bolsista PUIC. E-mail: beatrizkestering@gmail.com

²⁵ Doutora em Literatura. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul. E-mail: anacer77@yahoo.com.br

²⁶ O escudo entorpecente da consciência é uma expressão de Susan Buck-Morss (1996) que se refere ao fato de estarmos acostumados e entorpecidos com o choque do cotidiano, da guerra, das notícias de jornal, de forma que criamos um “para-choque”, no qual respondemos às sensações sem pensar.



reprodução das massas” (BENJAMIN, 1994, p. 194). Isso fica bem nítido nos planos apresentados pela diretora que enquadra um rosto isolado na multidão para logo em seguida apresentar um plano aberto da massa, gerando uma identificação do indivíduo com o todo – não há personagens, apenas a massa. Sobre isso Buck-Morss afirma:

As massas mobilizadas preenchem os campos do estádio de Nuremberg e a tela do cinema, de maneira que os padrões de superfície oferecem uma composição agradável do todo, permitindo ao espectador esquecer o propósito da exibição, a militarização da sociedade pela teologia da feitura da guerra (BUCK-MORSS, 1996, p. 39).

Encomendado pelo próprio Adolf Hitler, *O Triunfo da Vontade* é o retrato de um ídolo. Em meio a elementos messiânicos e heroicos compostos nas imagens, na trilha sonora e na montagem, o filme é um espetáculo estético feito para enaltecer o Führer. Conforme mostra Julio Bezerra (2016), "a mise-en-scène, a edição e a música combinadas criam um efeito de hipnose no espectador"; enquanto a condução da câmera, a coordenação das tropas e o compasso rítmico do filme mostram uma nação em êxtase diante de Hitler. Neste sentido, o cinema de Riefenstahl é um bom exemplo de como a estetização da guerra, principalmente a usada pelo fascismo, provoca uma anestesia, conforme Buck-Morss escreve ao analisar *O Triunfo da Vontade*:

A estética faculta uma anestetização da recepção, um visionamento da “cena” com um prazer desinteressado, mesmo quando a cena é uma preparação, por meio de um ritual, de toda uma sociedade para o sacrifício inquestionável e, no limite, para a destruição, o assassinio e a morte (BUCK-MORSS, 1996, p. 39).

O Triunfo da Vontade garante em cada enquadramento e elemento composto em cena um espetáculo anestésico, um vislumbamento intensivo que amortece as defesas cerebrais e estabelece um ritmo narrativo que nos conduz para a admiração e alienação diante do contexto histórico apresentado.

Uma outra forma de anestesia também se dá através do excesso de choques que alguns filmes proporcionam. Como escreve Benjamin: “a ameaça destas energias [Benjamin se refere às energias excessivas da modernidade] é de choques. Quanto mais prontamente a consciência registra estes choques, tanto mesmo provavelmente eles terão um efeito traumático” (BENJAMIN apud BUCK-MORSS, 1996, p. 22). Podemos perceber isso no filme *Platoon* (1986), dirigido por Oliver Stone, que aborda a Guerra do Vietnã (1958 a 1975) e narra a trajetória de Chris, um jovem recruta que se voluntariou para "defender" seu país. Assim que chega e começa a presenciar os horrores da guerra, sua visão idealizada do campo de batalha se ofusca diante da bruta realidade. Chris convive com outros recrutas e dois sargentos: Elias, que se mostra humanitário e “bom moço”, e seu contraponto Barnes que é uma figura perigosa e desumana. No decorrer da narrativa, as imagens da guerra, da violência, das mortes vão ficando cada vez mais comuns, até o instante que a nossa percepção se entorpece pela sobrecarga de estímulos; quando chegamos aos últimos vinte minutos de filme já estamos anestesiados. O que antes era um choque torna-se entretenimento.



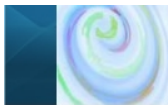
Segundo Buck-Morss, essa anestesia se tornou cada vez mais frequente em “um período em que a política enquanto espetáculo (incluindo o espetáculo estetizado da guerra) se tornou um lugar comum no nosso mundo televisivo” (BUCK-MORSS, 1996, p. 22). A tarefa da arte seria justamente responder a isso, “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da autopreservação da humanidade, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela passagem por elas” (BUCK-MORSS, 1996, p. 22). O cinema teria, portanto, um papel privilegiado neste processo:

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, com o cinema. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. (BENJAMIN, 1994, p. 194)

Para isso, afirma Buck-Morss, é preciso redimir o termo estética como uma resposta política ao fascismo, resgatando seu significado primeiro: “aistitikos é a palavra grega antiga para aquilo que é ‘perceptivo através do tato’ (perceptive by feeling). Aitisis é a experiência sensorial da percepção” (BUCK-MORSS, 1996, p. 13). Ou seja, a estética é o discurso do corpo, uma forma de cognição pelos sentidos. É justamente esse discurso do corpo, essa experiência sensorial, o que Noite e Neblina (1955) propõe despertar no espectador. O filme de Alain Resnais intercala imagens do campo de concentração nazista em Auschwitz, no sul da Polônia, em dois momentos distintos: na época dos acontecimentos e no momento da filmagem, contrapondo, dessa maneira, as imagens idílicas do campo colorido, com flores e gramas crescendo ao redor, às chocantes imagens de arquivo do confinamento, feitas pelos próprios militares fascistas. O texto do escritor Jean Cayrol, um ex-prisioneiro do campo de Orianemburgo é narrado em voz off pelo ator francês Michel Bouquet e estabelece relações entre o visível e o invisível nas imagens – um fantasma que as imagens não dão conta de representar. Resnais utiliza a potência das imagens não tentando representar um real, que é por si só irrepresentável, mas buscando sustentar um desconforto, um mal-estar que essas imagens deveriam causar, de forma que o choque atravessa o “escudo entorpecente”, nos tira da anestesia e não nos possibilita apaziguar o espetáculo.

A impossibilidade de representação do real e a anestesia do excesso de choques é a questão problematizada pelo cineasta alemão Harun Farocki nos primeiros minutos de Fogo que não se apaga (1969), filme esse que problematiza a fabricação do napalm e mostra os efeitos da bomba utilizada pelos Estados Unidos na Guerra do Vietnã:

Se lhe mostrarmos queimaduras de napalm você fechará os olhos. Primeiro fechará os olhos por causa das imagens; depois fechará os olhos por causa da recordação das imagens; depois fechará os olhos perante os fatos; depois fechará os olhos a todo o contexto.



O fechar os olhos diante daquilo que não queremos enxergar virou uma forma de anestesia. Em seu texto *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag afirma que a quantidade demasiada de imagens da guerra e do sofrimento alheio provoca-nos uma anestesia, pois o fluxo incessante de imagens que a modernidade nos possibilita torna nula a nossa capacidade de sentir a dor do outro.

A consciência do sofrimento que se acumula em um elenco seletivo de guerras travadas em terras distantes é algo construído. Sobretudo na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista. (SONTAG, 2003, p. 21)

De tanto assistirmos noticiários, séries, filmes contendo assuntos como guerra e violência ficamos cada vez menos dispostos a nos sensibilizar diante da dor do outro. Na era do Youtube, assistimos ao abate de um boi ao mesmo tempo que digerimos um hambúrguer, porque somos capazes de tirar a imagem de seu contexto, porque somos capazes de bloquear o sistema sinestético (como diz Buck-Morss) diante da dor do outro.

Sob uma tensão externa, o ego emprega a consciência como um para-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestético e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno – os choques cotidianos do mundo moderno – responder a estímulos sem pensar tornou-se uma necessidade de sobrevivência (BUCK-MORSS, 1996, p. 22).

Essa perda de memória que empobrece a experiência do ser humano é descrita de forma belíssima no filme de Alain Resnais, *Hiroshima, meu amor* (1959). Nele a protagonista, uma atriz francesa que está em Hiroshima para rodar um filme sobre a paz, acaba se envolvendo com um arquiteto japonês que sobreviveu ao bombardeio. Ele a faz lembrar de seu primeiro amor, um soldado alemão que conheceu em Nevers, na França, no final da Segunda Guerra. Ao longo do filme, ela compartilha essa terrível recordação com o amante japonês e começa a perceber que não esqueceu o que lhe ocorreu aos 20 anos, que essa memória voltou à tona com a experiência em que se encontra, que é possível voltar a amar. Já no início do filme ela fala em voz off sobre o esquecimento do que lhe aconteceu no passado e sobre o esquecimento de todos em relação à Hiroshima bombardeada:

Ouçá. Como você, eu conheço o esquecimento. (...) Como você, eu tenho memória, conheço o esquecimento. (...) Como você, eu esqueci. Como você, desejei ter uma memória inconsolável, uma memória de sombra, de pedra. Lutei por conta própria com todas as forças contra o horror de não entender o porquê dessa lembrança. Como você, eu esqueci. Por que negar a evidente necessidade da memória?

O que a faz experienciar novamente suas memórias é a maneira como atualiza o passado no presente ao narrar o que lhe aconteceu a seu parceiro, afinal, conforme aborda Maria Rital Kehl, no texto *Temporalidade e experiência*:



É importante lembrar que as narrativas não são uma forma de memorização do passado: são a própria atualização do passado no presente. Ao narrar, “é o ato presente que desdobra, a cada vez, a temporalidade efêmera que se estende entre o Eu ouvi e o Vocês vão ouvir.” Também em Lyotard, a narrativa insere aquele que sabe contá-la, juntamente com os que a escutam, como elos de uma grande corrente que liga as gerações passadas às presentes e transmite a experiência de uma as outras. (KEHL, 2009, p. 159)

Neste sentido, a experiência é diferente da vivência. Esta última “corresponde ao que, do vivido, produz sensações e reações imediatas, mas não modifica necessariamente o psiquismo” (BENJAMIN, 1994, p. 160). Já na experiência a anestesia é diluída, as sensações atravessam o escudo entorpecente da consciência, retomam o sentido da perceptibilidade, ativam a memória e passam a ser transmitidas, narradas para os outros, de forma que a percepção se torna experiência quando está ligada a uma memória exterior. A quantidade e a forma como as imagens e as informações vêm sendo transmitidas na atualidade e o modo como as recebemos no nosso dia-a-dia têm tornado a vida apenas uma vivência sem experiências. Essa anestesia é, sem dúvida, uma forma menos dolorida de sobrevivência; enquanto o olhar crítico e a abertura sensível ao mundo podem tornar a existência mais difícil, mas também mais enriquecida de experiências. No caso do cinema, trata-se de uma escolha política que cineastas e espectadores têm diante de si. Afinal, como analisa, Buck-Morss, a forma como é construída um filme, “se ele atravessa o escudo entorpecente ou apenas oferece um 'treino intensivo' para fortalecimento das suas defesas, se torna uma questão de crucial importância política” (BUCK-MORSS, 1996, p. 24). Através dessas escolhas políticas e estéticas, a arte cinematográfica é capaz de propor um discurso do corpo, de despertar uma recepção tátil para novas formas de olhar, para novas perspectivas sobre o mundo, para novas experiências.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BEZERRA, Julio. " O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens), de Leni Riefenstahl (Alemanha, 1936)". *Revista Cinética*. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/triunfo.htm>>. Acesso em setembro de 2016.
- BUCK-MORSS, SUSAN. *Estética e anestésica: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin*. Trad. Rafael Lopes Azize. *Travessia: revista de literatura*, nº 33. Florianópolis: EdUFSC, ago-dez 1996.
- KEHL, MARIA RITA. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Editora Boitempo, 2009.
- SONTAG, SUSAN. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Filmografia

- Fogo que não se apaga (Nicht lösches Feuer). Direção: Harun Farocki, Alemanha Ocidental, 1969.
- Hiroshima, meu amor (Hiroshima Mon Amour). Direção: Alain Resnais, França/Japão, 1959.
- Noite e neblina (Nuit et Brouillard). Direção: Alain Resnais, França, 1955.
- O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens). Direção: Leni Riefenstahl, Alemanha, 1935.
- Platoon. Direção: Oliver Stone, Estados Unidos, 1986.



Abstract

The present work proposes to analyse about filmic narratives and the politics potential of cinematographic aesthetics. It aims to reflect about the concepts of aesthetics and anaesthetics on Walter Benjamin theories and Susan Buck-Morss readings of Benjamin's texts, considering a series of films that discuss the war experience and shock.

Keywords: *Aesthetics, Politics, Cinema, Anaesthetics.*