

## ANGELUS NOVUS E O ANJO DA HISTÓRIA: NARRATIVAS FÍLMICAS E UMA CERTA ESTÉTICA DA DESTRUIÇÃO

Alice Fátima Martins (FAV/UFG – PACC/UFRJ)

### Resumo

Embora haja muita discussão sobre a hegemonia de uma estética da violência nas produções cinematográficas e outros meios de comunicação, o que prevalece nas histórias contadas por boa parcela dos filmes disponibilizados nos principais meios de comunicação é uma estética baseada na destruição, em que coisas, pessoas e quantos elementos mais são tratados como itens descartáveis, a serem substituídos por outros, mais novos, na prateleira do grande mercado global. Em nome do progresso. O mesmo progresso que empurra para o futuro o Anjo da História, de Walter Benjamin.

**Palavras-chave:** destruição; progresso; cinema.

### Abstract

*Although all discussion about the aesthetic of violence in the cinema production, and in the other medias of communication, we argument in this research that another mean prevails in the histories told by the movies, a kind of aesthetic of destruction, in which things, people, everything is seen like dismissible item, ready to be changed by others, newer, shown in the shelf of the great global market. In order to improve the progress, the same progress that pushes to the future the Angel of History, told by Walter Benjamin.*

**Key words:** *destruction; progress; movies.*

Muito tem sido dito e escrito a respeito da hegemonia de uma *estética da violência* nas mídias visuais diversas, que têm uma de suas matrizes na indústria cinematográfica e suas narrativas. Muitos são os pontos de vista a respeito, dentre os quais, destacam-se, de um lado, a discussão a respeito da transformação, em mercadoria, das produções artísticas e dos bens culturais em geral, como desdobramento do processo de massificação da cultura, e de outro, a crítica que aponta banalização da violência não só nas imagens e histórias contadas, sejam ficcionais e não-ficcionais, bem como no formato e modos de veiculação.

Os argumentos evocados para os diferentes pontos de vista a respeito dialogam estreitamente, sobretudo quando se tem em foco o tema da passagem dos modos de produção da sociedade industrial para a pós-industrial, e suas repercussões nas relações sociais, desde o desenvolvimento da ciência, da tecnologia e da cultura, particularmente no contexto de globalização da economia e dos fluxos de informação.

Vale destacar que a sociedade industrial funda-se na produção de excedentes. Isso significa que as mercadorias não são produzidas para atender necessidades objetivas, mas trazem, na sua própria concepção, a geração ininterrupta de novas e sempre insaciáveis necessidades. Assim, mercadorias são sempre produzidas *a mais*, para gerar novos desejos e ampliar seu consumo. A entrada das novas mercadorias em circulação pressupõe o descarte das velhas (as idéias de novas e velhas constituem solo incerto na contemporaneidade...), de modo que se produz, também, lixo em excesso, de modo que, nos centros urbanos, formam-se os lixões, nos quais são jogados os mais diversos itens, danificados, perecidos, ou substituídos por novos modelos.

Observando esse mesmo princípio, na sociedade pós-industrial, marcada pela expansão sem precedentes das tecnologias de comunicação, há circulação de informação, signos e entretenimento em demasia. Portanto, não são apenas as fábricas de mercadorias materiais que produzem em excesso, entulhando prateleiras e desejos dos consumidores, e gerando, no outro pólo do processo de consumo, lixões cada vez mais extensos onde transbordam itens destruídos, descartados. Há mercadoria simbólica em excesso, multiplicada em progressão geométrica, a cada passo, confundindo e saturando a percepção da audiência. A esse respeito, Flusser (1983) comenta que o homem contemporâneo experimenta uma espécie de entediamento na percepção do tempo, tornado, este, num abismo, um vórtice capaz de reduzir tudo ao aqui e agora, onde todas as virtualidades se realizam<sup>1</sup>.

Feitas essas considerações, a reflexão aqui proposta toma como ponto de chegada o texto de Walter Benjamin, *Sobre o conceito de história* (1994). Mas parte de uma observação feita por Hanna Arendt (2001) a respeito das sociedades que ganham dimensões numéricas e de complexidade muito grandes. Quando se formam “massas” humanas, afirma a autora, a tendência à dominação totalitária, explicitada ou dissimulada, se faz presente. *Totalitarismo* seria a denominação atribuída a formas de governo extremamente autoritárias, organizadas de modo a obter o maior controle possível da vida interior e exterior do indivíduo, suprimindo as diferenças individuais, a manifestação das subjetividades, em favor da manutenção da organização coletiva em termos do projeto político-social econômico e cultural vigente. No entanto, não só unidades de governos, ou modos de organização de Estados podem estabelecer estruturas totalitárias de

organização. Totalitarismos dizem respeito, também, às formas de controle dos fluxos de informação, de idéias, de visões de mundo, sobretudo na contemporaneidade, na sociedade pós-industrial, em que pese mais o monopólio das informações do que dos meios de produção, e em que os Estados-Nação passam por um processo progressivo, se não de enfraquecimento, de redimensionamento de seus papéis nas complexas teias que se vão configurando de interdependência das economias mundiais.

Totalitarismo, globalização da economia, meios de comunicação, massificação, banalização da violência, reificação da cultura, mercantilização das relações, imagética: esses são aspectos imbricados na discussão proposta neste trabalho, sobretudo tendo em vista que, nesse contexto, os cânones estéticos integram o universo das idéias e valores autorizados para veiculação, legitimados pelos meios de comunicação hegemônicos, sobretudo no universo das narrativas visuais, e da filmografia disponibilizada à maior parte da população.

O argumento preponderante dos estudos que abordam a questão ressalta o fato de que o processo contínuo de recepção, por parte das pessoas, de imagens de violência das mais diversas naturezas, sobretudo nas programações voltadas para o entretenimento, em narrativas ficcionais, resultaria num certo grau de passividade dos públicos de todos os continentes, e uma apatia ante as manifestações efetivas, reais, de violência, nos mais diversos âmbitos, desde os ambientes mais domésticos até os territórios tomados pelas guerras.

O pressuposto, assim, é o de que, a partir de uma espécie de treinamento em massa, uma pedagogia social de largo alcance, promovida pela exposição intensiva a imagens ficcionais de violência, as platéias de todo o mundo teriam minimizada sua capacidade de indignação e outros modos de reação ante a visão de agressões as mais diversas, explosões, ataques bélicos, destroços humanos, mortes massivas, avanço de máquinas sofisticadíssimas, ou brutais, sobre os corpos vulneráveis das pessoas e de outras formas indefesas de vida.

Walter Benjamin (1994) discute a questão, em seu clássico texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, escrito em 1936, no qual atribui ao cinema o papel de treinar os habitantes das cidades e seus complexos urbanos para lidar com as cada vez mais freqüentes situações de

*choque* a que são submetidos quotidianamente a partir da instalação da sociedade industrial e suas velocidades, tensões e conflitos. O movimento, os quadros repletos de signos, o impacto das cenas sobre a audiência, dentre outros elementos, preparariam as pessoas para lidar com uma sociedade cada vez mais frenética, atropelada por informações, novidades, sustos, competições. A cada momento, novos itens para consumo. E imagens... muitas imagens...

Nas palavras do próprio autor, a *destruição* passa a representar “um prazer estético de primeira ordem” (BENJAMIN, 1994, p.196). Ou seja, essas narrativas, apoiadas em elementos constituidores dos imaginários coletivos, prestam-se a tornar naturais, familiares até, a guerra e a violência, acrescentando-lhes *toques de sedução*, pelos efeitos especiais, pela beleza das imagens, pela surpresa à percepção do público, pela hiper-exposição do público a imagens em que incontáveis corpos são mutilados, destroçados, explodidos, pulverizados, um após outro.

Isso posto, o propósito deste trabalho é problematizar essa *estética da violência*, localizando-a como parte de uma teia mais ampla e intrincada, que orienta essas narrativas, numa espécie de *proto-estética pautada pela destruição*. Nela, a ação predatória de personagens que encarnam vilões, ladrões, bandidos, ditadores sanguinários, alienígenas asquerosos, ao lado de um amplo conjunto de ataques que resultam em ações destrutivas, promovidas por protagonistas, em nome da autodefesa, (seja em âmbito pessoal, coletivo, planetário, até mesmo interplanetário...), em favor do bem ou do mal, indiferenciadamente, faz parte de uma rede argumentos e tramas recorrentes, que envolvem a destruição de objetos, automóveis, casas, prédios, construções diversas, cidades, paisagens, corpos celestes, uma lista ampla, na qual o corpo humano é apenas um item a mais.

Nessa perspectiva, todos esses itens, descartáveis, precisariam ser continuamente eliminados, como condição para liberar espaço a uma miríade de novos itens de consumo, fabricados aos milhares a cada instante, que disputam a vez de serem expostos na grande prateleira do voraz mercado de economia global, na qual tudo se torna mercadoria a ser consumida, destruída, substituída por novidades, sempre disponível, às nossas vistas, à venda.

## Entre o duradouro e o efêmero

A sociedade industrial instaurou uma condição desconhecida até então: a produção de itens necessários para a subsistência foi substituída pela produção do excedente, que requer a estimulação do desejo do consumo, não mais restrito ao atendimento imediato da mera necessidade. O que antes precisava ser preservado no tempo, pela dificuldade de substituição, passou a ser cada vez mais rapidamente substituído por itens mais novos e eficientes. Se a necessidade foi substituída pelo desejo de consumo, então a qualidade de durabilidade deslocou-se para a novidade das coisas descartáveis e substituíveis. A percepção da passagem do tempo sofreu profundas modificações. E o *obsoleto*, ou *antiquado*, passa a configurar-se em fatias de tempo cronológico cada vez mais reduzidas.

No ambiente da criação artística, esse deslocamento pôde ser observado com mais frequência a partir das últimas décadas do século XX. A obra de arte, até então concebida como portadora do atributo da durabilidade no tempo, segundo os cânones da modernidade, passou a incorporar o caráter da efemeridade: imagens efêmeras, instalações relacionadas com o instantâneo da experiência, materiais perecíveis, esculturas comestíveis... Nesse espírito, muitos objetos artísticos passaram a ter a duração do evento de sua apresentação ao público. A mais, é importante lembrar aqueles projetos contemporâneos de arte cuja proposta é a própria destruição de obras que se pretendem duradouras.

Um autor cujo pensamento representa a concepção da obra de arte em sua permanência no tempo é Max Weber que, no texto *A ciência como vocação* (2000), escrito em 1919, trata da condição epistemológica de transitoriedade da ciência. Para ele, o trabalho científico está ligado ao curso do progresso, cujo destino é ser superado a cada nova conquista. Ao trabalho científico contrapõem-se as obras de arte, que, a seu ver, não seriam superadas nem envelheceriam:

No domínio da arte, ao contrário, não existe progresso no mesmo sentido. (...) Uma obra de arte verdadeiramente “acabada” não será ultrapassada jamais, nem jamais envelhecerá (p. 28).

Aproximando-se dessa concepção, Hannah Arendt (2001) atribui às obras de arte a qualidade da durabilidade no tempo. Durabilidade é uma das

características dos artefatos produzidos pela humanidade, com os mais diversos fins, resultando do seu *trabalho*: um mundo de objetos, estruturas e coisas cuja finalidade é mediar as relações que homens e mulheres estabelecem com a natureza. Integram esse rol de inumeráveis itens, as máquinas de guerra, as ferramentas de trabalho, as vestimentas, as edificações. E as obras de arte. Para a autora, as criações artísticas são “frutos do pensamento, mas nem por isso deixam de ser coisas” (p. 182), cuja durabilidade “permanece quase isenta ao efeito corrosivo dos processos naturais” (p.181). Ou seja: os objetos artísticos, artefatos que são, caracterizam-se por uma relativa intocabilidade à ação da passagem do tempo.

Os dois pontos de vista integram uma compreensão da obra de arte que, nas palavras de Walter Benjamin (1990), pressupõe os objetos artísticos revestidos por uma espécie de *aura*, metáfora que refere a intocabilidade, o seu caráter de respeitabilidade abrigado nos rituais da tradição, o que os manteria preservados da ação do tempo. Nessas condições, e não noutra, uma obra de arte “acabada” jamais é ultrapassada, ou superada, como propõe Weber. O *declínio da aura* na era da sociedade industrial, e da indústria cultural, é ressaltado por Benjamin, que chama a atenção para o fato das tecnologias terem passado a oferecer a possibilidade de reprodução de objetos, imagens e quantas coisas mais, palpáveis e desejáveis. Tal fato decorreria

de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de 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. (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Ou seja, os bens culturais produzidos no ambiente social industrializado caracterizam-se pelo abandono da idéia de objeto único – afinal, podem ser reproduzidos! – e pela facilidade de acesso por parte de uma parcela maior da população, que os consome, movidos, sobretudo, pelo prazer do entretenimento.

Assim, a efemeridade também passa a ser marca desses bens culturais. A seu tempo, Benjamin reconhece, nas obras cinematográficas, o universo de criações que melhor daria corpo e expressão a essas características.

## O sentido da destruição nas narrativas cinematográficas disponibilizadas ao grande público

O herói persegue um bandido que se esconde num supermercado, não sem ameaçar reféns que estão em seu poder. O herói, sozinho, responde agressivamente à ação do bandido, atirando e destruindo vidraças, explodindo objetos, frutas, encurralando seu opositor. Sentindo-se sem saída, o bandido ameaça: – “*Eu mato todos! Eu posso explodir isto tudo aqui!*”. Ao que o mocinho, sem se intimidar, responde: – “*Vá em frente, eu não faço compras aqui mesmo...*”

O bandido é um anônimo qualquer, rapidamente eliminado do caminho do mocinho e sua sanha de justiça a qualquer preço. O mocinho chama-se Marion Cobretti, o *Cobra*, um policial agressivo e determinado, vivido por Sylvester Stallone, que destrói quem e o que se oponha à sua missão, qualquer uma que seja, e ao seu projeto de “*limpeza*” da sociedade: – “*Você é a doença! Eu sou a cura!*”, esbraveja na direção do seu antagonista.

Para a realização do filme *Stallone Cobra*, dentre outras tantas providências, a produtora encomendou várias cópias do mesmo modelo de um dos carros dirigidos pelo protagonista, para as cenas de perseguição pelas ruas, em que sofre várias batidas, até a sua destruição total, salvaguardada a integridade do mocinho. A produção industrial em série garante o meio de driblar os efeitos destrutivos que as seqüências de fuga, quedas, explosões possam ter sobre os veículos utilizados. E as indústrias – não só a automobilística – tiram proveito, é claro, da efficientíssima propaganda para seu caro produto em filmes como esse, que se multiplicam nos meios de comunicação e nas salas de cinema.

Carros, caminhões, veículos diversos, barcos e outras embarcações, aviões, helicópteros, garagens, fábricas e suas maquinarias, equipamentos complexos, robôs, eletrodomésticos, móveis variados, residências, vitrines, prateleiras cheias de mercadorias as mais diversas, bancas de feiras, lojas de departamentos, danceterias, lanchonetes, dentre outros, integram o rol dos itens indispensáveis nos filmes de ação ou de ficção científica, para serem explodidos, em correrias intermináveis, que deixam rastros de destruição e morte, inevitavelmente.

Não é diferente quando as lutas se dão em narrativas transcorridas fora do ambiente terrestre, em complexos espaço-temporais intergaláticos. Os itens familiares à nossa sociedade são substituídos por naves, equipamentos extraordinários, planetas estranhos e outras estruturas psicodélicas, sempre prontos e disponíveis à destruição. Até a próxima produção da indústria do cinema, cuja velocidade de realização de títulos é cada vez maior, nos quantos gêneros e modalidades que integrem essas narrativas.

Além dos filmes policiais, de ação e os de ficção científica em suas quantas abordagens e concepções, não podem ser esquecidas as histórias de aventura, os romances, além de uma lista interminável de filmes considerados *linha B*, que formam o principal filão das produções destinadas às programações televisivas.

### **Sobre a condição de destruição, a noção de progresso, e o anjo da história...**

Não são poucos os discursos entusiasmados que defendem, na sociedade contemporânea, a idéia de que todas as “tribos” encontram acolhida, tendo assegurado abrigo às suas diferenças e particularidades. De modo que as pluralidades não estariam submetidas a uma única ordem disciplinar vigente, mas, em certa medida, estabeleceriam os parâmetros de seus próprios interesses e modos de instalação no mundo.

Convém notar, contudo, que, nessa sociedade supostamente plural, cada “tribo” autorizada tende a ser vista como um segmento de consumidores de produtos específicos. Consume-se tudo, inclusive comportamentos de rebeldia, negação, questionamento, até os que levantam as bandeiras pela desconstrução de ordens estabelecidas e objetos consolidados, comportamentos que, em geral, se pretendem autônomos e independentes em relação às normas vigentes. De modo que, tais diferenças estão ao abrigo, sim, de uma lógica que prevalece a todos: a lógica do mercado, regente da mercantilização dos comportamentos, diametralmente oposta à idéia efetiva de autonomia do sujeito.

Nos termos dessa lógica, é preciso diversificar os itens disponibilizados na prateleira do mercado. É preciso descartar os itens rapidamente superados. Não se tratam apenas de cosméticos ou alimentos enlatados. Todas as “tribos” e suas pluralidades estão incluídas no rol das substituições contínuas e

intermináveis. Bem como as visões de mundo, os projetos sociais, as construções coletivas. As indústrias não podem parar, e é imperativo seguir adiante.

Curiosamente, o próprio sentido de futuro vai se desfazendo nesse processo de destruição dos itens mais antigos e consumo voraz de novidades, em que a própria vida se esvai num tempo sempre presente, sem devir. Como se a linha do tempo se fechasse sobre si própria, presa numa circularidade sem perspectivas. Como nas narrativas científico-ficcionais que trabalham com os chamados *paradoxos temporais*, em que as viagens ao futuro ou ao passado introduzem mudanças nas relações entre o antes e o depois, entre a causa e o efeito, de modo a criar impasses insolúveis.

A idéia do *aprisionamento na circularidade temporal* aponta para questões relevantes da cultura contemporânea, particularmente no tocante ao enfraquecimento dos limites referenciais de tempo e espaço, que interfere significativamente nos modos de percepção, interpretação e representação da realidade, bem como dimensiona as relações entre os indivíduos sociais. Abordando o tema, a historiadora Celeste Olalquiaga refere-se à “sensação ubíqua de se estar em toda parte ao mesmo tempo em que não se está em parte alguma” (1998, p. 24). Nesse sentido, as referências de tempo e espaço, construídas historicamente, começam a *desmoronar*, de modo que o espaço passa a se definir pela repetição cinemática, marcadamente temporal, e “o tempo seqüencial congela-se num instante de imobilidade”, marcadamente espacial (p. 25).

Neste ponto, vale retomar uma das *teses sobre História*, de Walter Benjamin, em que, inspirado na aquarela *Angelus Novus*<sup>2</sup>, feita por Paul Klee em 1920, e exercitando sua capacidade de condensação de idéias e concepções em metáforas preciosas, dentre outras questões, confronta a idéia de *progresso* com o princípio de *destruição* que lhe é inerente:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos, Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com

tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)<sup>3</sup>.



**Figura 1**

*Angelus Novus*, Paul Klee. Aquarela. (1920).

Fonte: <<http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/shadowtime/>>

Nesses termos, o princípio da violência pode ser interpretado como parte integrante do princípio da destruição do passado, dos entraves ao alavancamento do progresso e suas inevitáveis e desejáveis conquistas, inicialmente anunciados pela Revolução Industrial e pelo desenvolvimento científico-tecnológico, agora consolidados pela revolução da informação e seus desdobramentos. Num processo em que tudo se torna rapidamente obsoleto, desinteressante, desmotivador. Rapidamente cada novo equipamento, história ou relação humana torna-se incapaz de atender ao desejo de cada consumidor por aquilo que lhe tirará o fôlego novamente, encantando-lhe os sentidos.

De toda sorte, continuamos inquietos em nossa sofreguidão. É assim que nossos olhos, e nossos espíritos prosseguem, imersos nas histórias que nos contam as luzes projetadas nas telas do cinema, ou no *écran* dos aparelhos televisivos, desejosos, sempre, de que os mocinhos cheguem sãos e salvos a seus destinos, e nós também. E, finalmente, nos seja assegurado,

depois do entretenimento, encontrar abrigo nos ambientes que nos sejam familiares, entre nossos pares, olvidados de todas as ruínas deixadas para trás. A despeito das guerras, das catástrofes, das mortes. Afinal, haverá sempre quem se disponha a oferecer novas possibilidades. A preços quase sempre praticáveis. Indiferentes ao olhar angustiado do Anjo da História...

<sup>1</sup> Nessa discussão, contudo, vale a advertência para que sejam evitadas posições reducionistas que possam apontar alguma oposição indiscriminada ao desenvolvimento da ciência e da tecnologia e seus benefícios para a humanidade, tampouco, ao estabelecimento de um mercado global que mobiliza comunidades nos quantos territórios do planeta.

<sup>2</sup> A aquarela de Paul Klee provocou impressão muito profunda em Walter Benjamin. Diante de tal fato, Paul Klee fez uma segunda aquarela, na qual uma nova versão do *Angelus Novus* aparece com o rosto de Walter Benjamin.

<sup>3</sup> Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen, und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert... Disponível em <<http://remue.net/cont/benjamin.html>>. Acesso em 11 de fevereiro de 2009.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, *in Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. *in Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. I. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- FLUSSER, Vilem. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1998.
- WEBER, Max. A ciência como vocação, *in Ciência e política: duas vocações*. 1a. ed. 1919. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

## FILME CITADO

- STALLONE COBRA (COBRA). Duração: 87 min. Direção: George P. Cosmatos. Estúdio: Warner Bros, Cannon Group, Golan-Globus (EUA). 1986.

## CURRÍCULO RESUMIDO

Doutora em Sociologia (UnB), Mestre em Educação (UnB), Arte-educadora, Docente no Programa de Pós Graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais, na Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Atualmente desenvolve projeto de pesquisa no Programa de Pós-Doutorado em Estudos Culturais no PACC/UFRJ.