

Modernidade e surrealismo no filme *Entr'act* pelo pensamento de Walter Benjamin

RESUMO

Juliana da Silva Bello
jubello16@gmail.com
Universidade Estadual de Londrina (UEL),
Londrina, Paraná, Brasil.

Este artigo propõe uma reflexão acerca da modernidade e suas transformações a partir do pensamento de Walter Benjamin (1892-1940). Para tanto, o corpus que aciona a discussão parte do curta-metragem francês *Entr'acte*, de 1924, com aproximadamente 22 min. produzido por René Clair. A obra experimental proporciona lançar um olhar ao passado a fim de observar as transformações pelas quais a sociedade, de modo geral, atravessou, sobretudo a partir do advento dos aparatos técnicos, símbolos da modernidade. Com efeito, o curta também possibilita uma leitura surrealista por sua construção imaginária arbitrária, onírica, que segundo Benjamin, atribui à imagem um estatuto de liberdade e de revolução.

PALAVRAS-CHAVE: *Entr'act*. Modernidade. Surrealismo. Walter Benjamin.

É preciso estar sempre bêbado.

Tudo está aí: esta é a única questão.

Para não sentir o horrível fardo do Tempo nos quebrando

as costas e nos empurrando para o chão,

é preciso embriagar-se sem trégua.

Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, a seu gosto.

Mas embriague-se.

(Assim fala Baudelaire – como sabemos bem demais, talvez – pois, enfim, por que essa injunção na abertura da modernidade? Por que seria necessário um imperativo da embriaguez, senão porque a supomos perdida, esquecida, esgotada... ? Porque o “fardo do tempo” é de tal peso, enquanto que o tempo poderia ser a cadência da embriaguez, o ritmo dos ímpetos e dos torpores, dos gozos, das loucuras e dos repousos que convidam ao retorno da embriaguez...).”

Esta abertura de Embriaguez, de Jean-Luc Nancy (2020, p. 11), talvez evidencie a crise do sujeito moderno para o qual os eventos traumáticos, como a Primeira Guerra Mundial, tanto quanto as transformações tecnológicas e a aceleração da vida nas cidades, desde meados do século XIX, tenham diluído as verdadeiras experiências corpóreas ou as sensibilidades mais livres. A reunião de vários escritos de poetas e filósofos neste livro de Nancy é uma espécie de compreensão da embriaguez configurada muito mais como um gesto de insubordinação daquele que se deixa penetrar pela vertigem, pelo sonho, pela recusa do não-sentir.

Em certo sentido, muitos dos textos de Walter Benjamin (1892-1940) afinam-se à atenção dada por Nancy a esse estado de embriaguez enquanto impulso, escape ou abertura do espírito absoluto. Não à toa Baudelaire aparece como o primeiro poeta a engendrar a reflexão de Nancy. Evidentemente, a noção de embriaguez enquanto êxtase e libertação em Nancy terá um caráter muito mais complexo em Benjamin.

No ensaio “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, escrito em 1929, Benjamin (2012) procura pensar, a partir das noções de embriaguez e iluminação profana, como a arte e o surrealismo poderiam contribuir para uma transformação política efetiva. No início do texto, o filósofo disserta sobre a crise da inteligência no século XX, decorrente dos pressupostos iluministas, do conceito humanista de liberdade e de vida burguesa. Para ele, os componentes de ordem do onírico, do inconsciente, do desejo, presentes no surrealismo, podem apresentar caráter político importante para a quebra de um estado de coisas. Com efeito, Benjamin observa que é possível trazer à tona algum tipo de energia a fim de movimentar para o recomeço de novas perspectivas.

Na concepção de Benjamin, o surrealismo representa uma possibilidade de mobilizar algum tipo de quebra da lógica burguesa e capitalista. Tal como o

surrealismo, o cinema se conjectura nesse aspecto de transformação social da experiência coletiva. O cinema seria, portanto, um instrumento poderoso para estabelecer algum tipo de força revolucionária, por permitir amplo acesso à produção cultural, à informação como ponte de compreensão de mundo. Nesse sentido, o surrealismo seria capaz de “mobilizar para a revolução as forças da embriaguez” (Benjamin, 2012, p. 33). Em sua perspectiva mais otimista, é preciso canalizar essas forças do estado de “iluminação” para a revolução e a transformação, valendo-se de certa disciplina, mas sem cair num processo castrador, do qual pode implicar a criação de uma nova realidade. Por conseguinte, para que se crie um novo sentido social, sobretudo político, é necessário favorecer-se das forças da criatividade artística.

É a partir dessa embriaguez que o homem moderno vivencia experiências diversas que, por meio do cotidiano frenético movido pelo vapor capitalista, o coloca diante dessa sensação que o embriaga, tal uma espécie de transe. Com efeito, Benjamin discute a embriaguez no sentido amplo desses aspectos. Ainda que tais substâncias possam servir de propedêutica para esse pensamento, não são essências, pois a expansão filosófica tem o poder maior de atingir essa consciência através da iluminação profana (Benjamin, 2012).

Sendo assim, o surrealismo se ilumina de forma profana ao indagar os mistérios da realidade, pois ao tirar objetos e imagens do uso comum, por exemplo, os surrealistas mostram o quanto o ordinário da realidade circundante é extremamente absurdo. Nessa fenda, o espaço da ação política é o espaço da imagem, sendo um dos principais legados do surrealismo, de acordo com o filósofo. Tanto nas artes plásticas, quanto na fotografia e no cinema, criam-se imagens da realidade que também utilizará dos fragmentos, da colagem, para tirar da ordem comum, desvirar essa ordem e oferecer novas visões que, por vezes, pode provocar o espanto.

[...] abre-se esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multifacetada, no qual não há lugar para qualquer “sala confortável”, o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejamos opor-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado (Benjamin, 2012, p. 35).

Entr'acte (1924), em sintonia com as vanguardas francesas, é uma obra experimental face às técnicas cinematográficas conhecidas hoje, mas que naquele momento apresentava o que havia de novidade. As sobreposições de imagens e a fotomontagem, utilizadas pelo processo de colagem dadaísta, são observadas na obra. Além disso, se conectam com encadeamentos de esquetes absurdas, irracionais, rejeitando a lógica narrativa, imprimindo o estilo surrealista.

Com música de Erik Satie, cenário e roteiro do pintor dadaísta Francis Picabia, o filme dirigido por René Clair, como o nome em tradução livre indica o intervalo/interlúdio, fora exibido para ocupar o espaço entre a apresentação do ballet Relâche do estúdio “Ballet Suédois”, em Paris. O curta experimental, de aproximadamente 22 minutos, apresenta cenas pouco narrativas e mais abstratas.

O filme, aparentemente desordenado, causa certa estranheza num misto de situações inusitadas e provocadoras, mesclando referências surrealistas ao cotidiano urbano. Destacam-se as técnicas de construções, que invertem a posição

das imagens, as tornam oblíquas, aceleram e desaceleram conforme o ritmo da música, por exemplo. Além disso, é possível depreender uma unidade cômica, por vezes crítica e irônica que traz unicidade para aquilo que parece tão desconexo.

O curta pode ser dividido em duas partes, em que a primeira parece voltar-se mais para as interrupções absurdas, sobretudo, pelas sobreposições de imagens variadas, por exemplo. Considera-se a segunda a partir da perseguição da carruagem fúnebre, em que suscita inferir que as cenas espelham um mundo pós-guerra, para qual a palavra modernidade, dentre diversas ideias que se relaciona ao termo, irá designar as profundas mudanças tecnológicas e sociais que deram origem aos meios de transportes, ao crescimento populacional, à industrialização, às novas tecnologias, à cultura de consumo de massa, dentre outros.

Entr'acte inicia-se estampando a cinza paisagem parisiense. Na sequência um canhão, que inicialmente se movimenta sozinho num telhado, é manuseado por dois personagens que pulam em câmera lenta (atuados por Satie e Picabia). As chaminés são evidenciadas; assim, vale lembrar que Paris passou por uma modernização no final do século XIX, e se estendeu na década de 1920 tendo como principal idealizador o barão George-Eugène Haussmann. Alterou-se a fisionomia da cidade, que mais tarde passou a acentuar os problemas sociais resultantes desse processo de modernização.



Frames do filme captados pela autora

No filme os signos da modernidade surgem logo nas primeiras cenas. Um canhão é direcionado ao espectador; o letreiro dos créditos se apresenta. Então, uma sequência de imagens, do que parece ser fábricas, permite observar a ideia de crescimento urbano em torno da industrialização que se consolidava. Além da moderna paisagem de Paris, destacam-se algumas cenas como: a bailarina (vista de baixo pelo voyeur espectador), cuja face se mostra de homem com barbas fartas e óculos (atuado por Picabia) possível referência a Sigmund Freud. Uma sequência de água, olho e boca feminina lançam-se provocativas na tela.

Além disso, luvas de um boxeador, luzes que iluminam a cidade noturna; um monumento arquitetônico visto por ângulos diferentes; bonecos de cabeça infláveis viajando num trem; jogadores de xadrez (atuados por Man Ray e Marcel Duchamp) num telhado, atingidos por um jato d'água; um barco de papel que sobrevoa a cidade através da sobreposição das imagens; completa com um caçador cujo alvo é um ovo que flutua na água de uma fonte. Escapa-se do ovo um pombo que pousa no ombro do caçador; agora mirado por outro que o acerta e,

quando atingido, cai em queda livre do prédio. Dessa sequência é possível observar os símbolos na composição surrealista embalados pelo ritmo da música experimental composta por Erik Satie. Para a parte final do curta, organiza-se o cortejo que segue com pessoas, aos saltos (quase de balé), atrás da carruagem fúnebre (enterro do caçador-mágico) enfeitada por coroas de pão, e conduzida por um dromedário. A partir daí, o carro fúnebre percorre o trânsito de Paris, uma montanha russa e, por fim, um espaço descampado.

Importante evocar que as mudanças ocorridas nas sociedades ocidentais durante o século XIX e que adentraram o século XX transformaram significativamente o comportamento individual e coletivo, sobretudo a partir da aceleração do desenvolvimento urbano e tecnológico. Nesse contexto, Walter Benjamin (1892-1940) torna-se um dos pensadores mais relevantes nos estudos em torno das questões da modernidade e na observação das mudanças na estrutura da experiência. No mesmo sentido, explica Ben Singer (2001) que a “modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana” (p. 116). De acordo com Singer (2001), o medo, o espanto e a preocupação com a morte iminente também passaram a fazer parte do cotidiano, uma vez que os meios de transporte dividiam os espaços com a população cada vez maior, conforme os centros urbanos se expandiam.

A modernidade recebia, então, um “bombardeio de estímulos” (Singer, 2001), e todos esses impactos visuais e auditivos foram responsáveis por promover o “efeito de choque”, discutidos por Benjamin em seus ensaios. Nas atividades artísticas, as mudanças ocorreram não menos intensas, pois os aparatos tecnológicos atingiram diretamente os modos de percepção e recepção humana. Essa conjuntura impulsionou uma nova forma na compreensão dos objetos artísticos.

Em síntese, no filme, as cenas surreais, dentre outras, vão intercalando-se e sobrepondo-se com imagens de variados meios de transportes – carro, trem, avião, barco, ônibus e bicicleta; mais avançados que a obsoleta carruagem que não deixa de ser veloz –, transitam acelerados pela cidade luz. Compõe o trânsito, transeuntes que disputam espaço com os carros, além dos que correm atrás do cortejo desenfreado, sem contar o falso aleijado num caixote de rodas que se levanta em disparada no caos da via pública. Para além dos aspectos cômicos, esse retrato caótico da vida urbana, representada no filme, demonstra como “transformou a estrutura não apenas da experiência diária fortuita, mas também da experiência programada, orquestrada. À medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais” (Singer, 2001, p. 133).

Nesse sentido, é possível observar no filme o quanto a alienação humana passou a atrelar-se também ao mundo mais acelerado, transformando-se num mecanismo de condicionar os habitantes, por exemplo, aos desvios diários do trânsito e os riscos de toda ordem, aos bombardeios de anúncios (destaque no curta, o sabonete Savon Cadum); tudo isso somado às urgências que a vida moderna impôs a partir dos estímulos tecnológicos, por exemplo. Os frames abaixo ilustram as passagens em que os meios de transportes passeiam intercalados e rápidos na película. Nada é lento, não há calmaria, pois o filme é certeiro em exibir o fluxo desse trânsito que percorre todos os espaços possíveis (terra, água e céu).



Frames do filme captados pela autora

O movimento da câmera altera-se constantemente. Em boa parte, o espectador parece embarcar em uma carruagem desenfreada em alta velocidade. Esta, que também corre sobre os trilhos de uma montanha-russa, torna ainda mais intensas as sensações do espectador que a acompanha. René Clair explora os recursos da montagem cinematográfica; assim, quanto mais o ritmo acelera, embalado pela música, as formas das imagens tornam-se confusas e sobrepostas, levando os efeitos de velocidade ao extremo.

Para além da forma experimental, o curta também ressalta, através de situações absurdas, burgueses em suas melhores roupas (de domingo) correndo descontrolados pelas ruas movimentadas de Paris atrás de um carro fúnebre desgovernado, de onde sai o “morto-vivo” que faz todos desaparecerem com uma varinha mágica. Clair certamente utilizou todas as técnicas modernas disponíveis na época: câmera lenta e rápida, sobreposição de imagens e uso da edição para dar vida a truques de mágica, por exemplo. A partitura de Satie, sincronizada ao ritmo das imagens, somada às técnicas, consegue tornar a perseguição final intensamente surreal. A montagem e os planos, renovados constantemente, seguem o ritmo que conduz o filme a uma forma jubilosa.

O filme é opulento nas provocações surrealistas, pois estabelece certa comunicação direta com o espectador, como se os convidassem a reclamar algo, ou mesmo invadir o palco. As cenas do canhão, do rifle, e do homem rasga a tela final e, tomado por um chute, retorna para o fim, são alguns exemplos disso.



Frames do filme captados pela autora

No ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936, Benjamin (2012) analisa como as técnicas de reprodução interferiram no

modo de sentir o mundo, destacando o cinema como a forma de arte essencialmente reprodutível. Das análises teorizadas acerca do declínio da “aura” na obra de arte, depreende-se que todo critério de autenticidade do objeto artístico não seria mais um parâmetro aplicado à produção, uma vez que sua difusão, por meio dos aparatos técnicos, alcançava os movimentos de massas bem como se inseria na prática política. O cinema, enquanto a arte mais afeita ao mundo moderno estabeleceria uma nova forma de relação de arte com as massas, democratizando a vida social comum.

Uma das preocupações centrais de Benjamin, tendo em vista a relação arte e público diante dos novos modos de produção artística, diz respeito essencialmente à técnica, isto é, ao enfrentamento de uma realidade social ideologicamente mais propensa a uma sensibilidade estética que, mediada pelos dispositivos técnicos, se constituía, culturalmente, mais emancipatória e menos ritualística.

A força expositiva do cinema consolida não apenas uma prática de modernização de reprodução da imagem técnica; antes, reconfigura drasticamente os modos de espetatorialidade e as formas de representação da/pela imagem. Embora Benjamin não trate, neste ensaio, de regimes de visualidades por força das novas reprodutibilidades técnicas da imagem, há um endereçamento fundamental quanto aos atos sensório-perceptivos do sujeito no contexto de uma modernidade configurada por novos centros urbanos e produtos tecnológicos muito simbólicos de um novo agenciamento da experiência do homem com o mundo. O filme e a fotografia, nesse contexto, são, ao mesmo tempo, mercadorias e espaços de experiências corpóreas e práticas sociais e políticas.

Em relação a um dos modos de recepção da obra de arte, pensado por Benjamin, nomeia-se distração. Para ele, a distração é um modo habitual, mecanizado que o homem tem de estar no mundo, das quais as atividades cotidianas das massas acabam por adaptarem também os bens culturais. Nesse sentido, o artista incorpora, em sua arte, essa distração, absorvendo a experiência de mundo. Por meio do cinema, com a rápida sucessão de imagens projetadas na tela, produz mudanças bruscas de lugares e ângulos, interrompendo e não permitindo a concentração do espectador.

Com efeito, promove a distração que ameniza “o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (Benjamin, 2012, p. 207). O caráter fragmentário das ideias, postas nas imagens, refletem por si mesmas, a experiência da modernidade “repleta de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontroláveis” (Charney, 2001, p. 392).

Entr’acte também parece prestigiar a velocidade em todos os sentidos e, sendo assim, reside pensar não só o lado positivo que os atributos modernos proporcionaram, mas também o lado negativo que passava a determinar os hábitos dos indivíduos em detrimento da saturação capitalista. Walter Benjamin observou, sobretudo na cidade de Paris no final do século XIX, todas as condições para uma mudança na estrutura da experiência moderna. Quanto a isso, o filme ilustra de modo muito peculiar, uma vez que, pela ótica surrealista, também contemplada pelo filósofo, agrega elementos da ordem do onírico e da

transformação da experiência humana. Benjamin (2012), menciona sobre o quanto a cidade de Paris tem caráter onírica, sendo assim, ela pode ser vista como a própria personificação do surrealismo. A cidade que funciona como uma “porta giratória” para aquele que a ultrapassa e se ilumina diante de uma crise artística é fundamental para os surrealistas.

Também a Paris dos surrealistas é um ‘pequeno universo’. Ou seja, no universo grande, no cosmos, as coisas têm o mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, das quais cintilam sinais fantasmagóricos através do trânsito; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse o espaço que a lírica surrealista descreve (Benjamin, 2012, p. 27).

As vanguardas foram geradoras de diferentes perspectivas artísticas da modernidade, sobretudo a surrealista. Proporcionados pelos aparatos técnicos e motivados pela crise da razão, os surrealistas também encontraram no cinema um meio de expressão capaz de exibir o estado mental entre o sonho e a realidade. Entr’acte, enquanto filme experimental e que pode ser compreendido como surrealista, circunda no espaço do humor e nega a linearidade e a racionalidade das cenas, sendo capaz de oferecer outra realidade ainda mais abrangente, por se utilizar de seu principal suporte: a imaginação.

Para o surrealismo, é preciso estar sempre disposto a espiar os atributos do sonho como chave de experiência para o real. Além disso, André Breton em seu Manifesto do surrealismo (1924) nos habilita a pensar nas relações insólitas, nos acasos como parte inerente de tudo que é tangível. Para ele, o surrealismo não seria uma radical substituição da lógica racional, mas sim uma superação do real ao dissolver as barreiras criadas entre sonho e realidade.

No cinema surrealista o estado onírico não tem uma proposta meramente escapista, como ocorre no cinema clássico. Seu impulso é justamente o contrário, por procurar ampliar a realidade para além da lógica e da pragmática vida moderna, que o cinema burguês permitia acessar. Enquanto o cinema dominante operava sua estética num espaço verossímil, o cinema surrealista apresentava liberdade no trato com as imagens, sem submetê-las às regras da percepção comum.

Por conseguinte, além dos diálogos com a música, a dança, a arquitetura, por exemplo, o curta pode ser entendido pelo mérito surrealista em apresentar aspectos ocultos que, por vezes, a sociedade não observa; tudo que parece desviar de seu significado na verdade faz surgir outra experiência. Enquanto surrealista Entr’acte quebra o olhar submisso do espectador ao suspender qualquer controle estabelecido pela racionalidade.

Portanto, a obra incorre para a embriaguez que Nancy compreende ser o principal motor para o espírito absoluto e livre. Na complexidade pensada por Benjamin, a embriaguez traz à tona o estado de consciência, na qual a criatividade se manifesta e não fica presa ao “eu”, às forças racionais, pois por meio desse estado é possível expandir a compressão de mundo. Dessa construção imaginária arbitrária, onírica, se faz ponte para a reflexão que permite, de acordo com Benjamin, atribuir à imagem um estatuto de liberdade, de revolução.

Modernity and surrealism in the film *Entr'acte* through Walter Benjamin's thought

ABSTRACT

This article proposes a reflection on modernity and its transformations based on the thinking of Walter Benjamin (1892-1940). To this end, the corpus that triggers the discussion comes from the French short film *Entr'acte*, from 1924, approximately 22 minutes long, produced by René Clair. The experimental work allows us to take a look at the past in order to observe the transformations that society, in general, has gone through, especially since the advent of technical devices, symbols of modernity. Indeed, the short film also allows for a surrealist reading due to its arbitrary, oneiric imaginary construction, which, according to Benjamin, gives the image a status of freedom and revolution.

KEYWORDS: *Entr'acte*. Modernity. Surrealism. Walter Benjamin.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O surrealismo. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 21-36.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 179-212.

BRETON, André. Manifestos do surrealismo. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 386-407.

ENTR'ACTE. Direção: René Clair. 22 min. França, 3 de dezembro de 1924.
Disponível em:

<<https://archive.org/details/ArteReneClairwFrancisPicabiaErikSatieEntracte1924>>
. Acesso em: 24 mar. 2023.

NANCY, Jean-Luc. Embriaguez. Tradução Vera Casa Nova e Juliana Cambogi. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 115-142.

Recebido: 08 ago. 2024.

Aprovado: 11 dez. 2024.

DOI: 10.3895/rde.v15n26.18963

Como citar:

BELLO, J.S. Modernidade e surrealismo no filme Entr'act pelo pensamento de Walter Benjamin. Dito Efeito, Curitiba, v. 15, n. 26, p. 16-25, jul./dez. 2024. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

