



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## “*Abajo el telón*” de Tim Robbins: o resgate do pasado para comprender o presente

Neyde Figueira Branco<sup>1</sup>

### Resumen:

*Abajo el telón* de Tim Robbins es definida desde el principio como una "historia 'predominantemente' verdadera". Trata de caracteres y episodios reales y de ficción, que se alternan y se relacionan. La película retrata la década de 1930, cuando había un potencial revolucionario muy grande en la historia de los Estados Unidos, ya que la crisis económica potenció y se los volvió visibles los problemas derivados del sistema capitalista. Pero más que simplemente reproducir la historia de este periodo, el director se apropia de un punto de inflamación del pasado, cargado de elementos en común con el presente y utiliza la cita del pasado como una fuente de inspiración, poderosa arma cultural en la lucha presente. Es decir, la película se va de este pasado a fin de realmente decir algo acerca de la realidad en la cual se inserta. Para hacerlo, Tim Robbins se sirve de elementos del teatro épico y busca principalmente promover una reflexión al público. Esta reflexión va más allá de la comprensión de la historia, avanza respecto a cuestiones tales como el reconocimiento por el artista de su condición de proletario de la cultura por ejemplo.

La propuesta de esta presentación es apuntar como esas cuestiones son procesadas en la película, así como reflejar acerca de la razón de hacer una película sobre los años 1930 en los años 1990, partiendo de los conceptos presentados las "Tesis sobre el concepto de la historia" de Walter Benjamin.

---

<sup>1</sup> Mestranda - Universidade de São Paulo (USP) – Brasil. [neyde\\_branco@yahoo.com.br](mailto:neyde_branco@yahoo.com.br)



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## “Abajo el telón” de Tim Robbins: o resgate do pasado para compreender o presente

O filme *Cradle will Rock* foi dirigido por Tim Robbins e estreou em 1999. Ele é definido inicialmente como uma “história (predominantemente) verdadeira”, sendo apontado como contexto histórico o outono de 1936. O cineasta uniu diversos eventos históricos que aconteceram na década de 1930 e uniu a eles personagens e fatos fictícios. A proposta deste trabalho que apresento hoje é pensar nos elementos que unem estes diversos momentos e histórias, tomando como ponto de partida as discussões propostas por Walter Benjamin nas “Teses sobre o conceito de história”, havendo também algumas referências ao “Autor como produtor”.

Logo de início o filme já define o tempo, espaço e contexto histórico em que se situa, através de um texto que ocupa a tela antes de qualquer ação. O período escolhido é a década de 1930 nos Estados Unidos, que passa nesse momento pela Grande Depressão.

O prólogo de *O poder vai dançar* dá indícios de que ele não se encontra dentro dos padrões do cinema clássico, nos quais a História serviria como pano de fundo e motivação para a ação dramática. Nesses filmes, mesmo que houvesse um texto anterior à ação, o que não é muito comum, ele traria informações a respeito de eventos históricos que influenciaram a vida dos personagens, em termos individuais<sup>2</sup>. Por outro lado, em *O poder vai dançar* os sujeitos da ação são Alemanha, Itália, os trabalhadores e o governo americano, ou seja, coletividades. Diante dos assuntos selecionados percebe-se a necessidade de um tratamento épico dos fatos, uma vez que eles não caberiam dentro da forma dramática, que representa indivíduos, e não coletividades. Tais fatos são apresentados no filme por meio de uma narração extradiegética, que ao mesmo tempo vai servir como comentário para a ação e esboçar o pano de fundo social. A escolha desses fatos em específico sugere possíveis relações entre diferentes eventos, o que desperta, já inicialmente, a atividade do espectador, que poderá tentar estabelecer essas relações.

É determinado assim um momento histórico específico, porém ele é estabelecido imediatamente após a indicação de que o filme não é um retrato exato da História, fato ignorado por parte significativa da crítica. Observamos em diversas resenhas e comentários sobre o filme alguma referência aos supostos erros cometidos por Tim Robbins, seja em termos de espanto ao

---

<sup>2</sup> O filme *A lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993), por exemplo, apresenta o seguinte prólogo: “in the midst of the mass killings of the Jews by the Nazis in the World War II, Oskar Schindler spent most of his fortune on sheltering them from the persecution. The Nazis accepted an unconditional surrender before long, and the war ended.”



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

notarem que eventos que aconteceram em momentos distintos são representados como concomitantes no filme, ou ainda, e principalmente, em termos de constituição de personagens reais, como os artistas Diego Rivera e Orson Welles.

Imediatamente após esse prólogo, através do qual é possível tomar conhecimento de diversos elementos do contexto no qual suas narrativas se desenvolvem, a personagem Olive Stanton nos é apresentada em close. Ela está deitada, de olhos fechados, e vemos uma inscrição: Outono de 1936. O plano se amplia por meio de um movimento de *travelling* da câmera e a garota é inserida em um ambiente que dá indícios sobre sua situação: dorme nos bastidores de um teatro e utiliza a cortina como cobertor.

Olive está atrás da tela, e percebemos essa inversão espacial pelo fato de vermos as imagens ao contrário. Nessa tela, é projetado na diegese um *newsreel*, forma de documentário curto muito utilizado no início do século XX para apresentação de notícias. A História assume novamente, assim como no prólogo inicial, o papel principal da narrativa, inclusive na composição da cena. O *newsreel* mostra uma série de notícias, que também colaboram para a constituição do painel dos elementos históricos que nos ajudam a compreender os eventos retratados no filme de forma mais clara. Olive é, portanto, não apenas personagem do filme ao qual assistimos, mas é também espectadora do filme que passa a ser mostrado na tela. Ela e os espectadores de *O poder vai dançar* são representados em equivalência estrutural, ao ocuparem posições semelhantes em relação ao *newsreel* e ao filme, respectivamente. O ato de assistir as notícias por trás da tela torna essa relação ainda mais interessante, uma vez que podemos entendê-lo como uma sugestão de que os espectadores devem, assim como Olive Stanton, observar o que está por trás da tela, em sentido metafórico, ou seja, devem ver além das aparências dos fatos apresentados, buscando compreender de que forma eles se constituem, por meio de sua historicização. Para fazê-lo, contam com as imagens que visualizam nesse momento, juntamente com as informações que foram apresentadas no prólogo.

Tim Robbins condensa em um tempo único, o tempo do filme, diversos eventos históricos que aconteceram na década de 1930, ligando a eles fatos fictícios. Também entre os personagens observamos uma série de figuras reais como por exemplo: Orson Welles, Diego Rivera, Marc Blitzstein, Nelson Rockefeller, Hearst, entre outros, todos eles mesclados com outros tantos personagens fictícios. O fator determinante para essas escolhas não é o grau de veracidade que se poderá estabelecer, mas sim as teses que o filme quer tratar. As ações não são ligadas através de relações de causa e consequência, já que são selecionados os fragmentos da fábula que servem como exemplo, como instrumento na proposição das teses. O filme avança através de interrupções e saltos, que trazem elementos necessários para estabelecer as relações e construir



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

as teses. Os aparentes fragmentos são então parte essencial das relações que são montadas ao longo do filme.

A montagem e os cortes de uma narrativa para outra não seguem um padrão, alternando-se tanto a velocidade quanto a forma como são feitas as passagens. Há diversas vezes em que há uma ponte sonora entre uma cena e outra, através da voz de uma personagem que permanece da cena anterior ou se antecipa da cena seguinte ou ainda através de uma música que faz o mesmo, “invadindo” a cena anterior ou posterior àquela que pertence. Em outros momentos, o assunto tratado em uma cena é relacionado ao que outras personagens pertencentes a uma outra narrativa também comentam. Mas a maioria das passagens de uma narrativa à outra é feita sem gancho ou relação. Há cortes bruscos, e esses permitem um efeito de distanciamento, de estranhamento em relação ao que observamos. Distanciar é, segundo Brecht, ver algo em termos históricos.

Portanto, a forma do filme utiliza-se de diversas estratégias para expor a narração e possibilitar um distanciamento ao nível da percepção, possibilitando observar, criticar, estudar. O distanciamento (ou estranhamento, como aparece em alguns textos) é uma característica inerente ao trabalho de Brecht, que serve como influência na peça e no filme.

Sendo assim, utilizar no filme a citada estrutura, que podemos denominar narrativas em rede ou em mosaico, combinada com os mecanismos de estranhamento, contribui ainda mais para o despertar de uma reflexão por parte do espectador em relação ao filme que assiste, observando-o e analisando-o. Isso porque “O poder vai dançar” se estrutura de forma diferenciada dos filmes e outros produtos da indústria cultural que aderem ao padrão clássico, onde há também a presença de vários elementos que se sobrepõe, mas com o objetivo de provocar redundância. Neste filme, os diversos elementos nos dão informações que não seriam entendidas separadamente, mas sim através da relação com os demais. Assim como no teatro épico, esse filme não reproduz as condições, ele as descobre. Não há uma reprodução de uma fatia da realidade, mas uma exposição dos elementos que a compõem. Utilizando as palavras de Benjamin, “a descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das seqüências. Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel”<sup>3</sup>, enquanto artista.

E a respeito de que seria essa reflexão? Quais seriam as teses que o filme propõe?

Tim Robbins afirmou, em entrevista a respeito do filme, que seu ponto de partida foi justamente a cena final, na qual observamos os atores e músicos que, impedidos de subir no palco pelos

---

<sup>3</sup> Benjamin: 1994, p. 133



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

próprios sindicatos, decidem, no calor do momento, levantar da platéia e atuar no meio dela. Esse evento é resultado justamente desse momento histórico, e a atitude inicial partiu de uma dentre aqueles tantos que fortemente sentiam a pressão da história, sentiam realmente a “água batendo no seu pescoço”, se me permitem usar uma expressão popular. A ela se seguem os demais atores e músicos que, fazendo parte dessa experiência, também são impulsionados pela própria história, que invade o teatro e a vida de cada um dos personagens.

Esta é uma das principais teses do filme, que coloca a história como sua protagonista, a fim de mostrar como os elementos históricos foram essenciais para que todos os eventos retratados no filme ocorressem.

Partindo desses elementos, o cineasta propõe uma reflexão acerca da condição do artista enquanto proletário da cultura, fazendo uma espécie de mapeamento de diversas posições em relação a essa questão, apresentando personagens que têm uma postura aurática em relação à arte, alguns que além disso se vêem como Artistas, outros que já superaram essa ilusão, e por fim vários artistas que passam por um aprendizado e se conscientizam de sua real condição, de trabalhadores, no final do filme. E este conhecimento é resultado da própria pressão da História. Além dos artistas, as próprias formas e obras artísticas aparecem no filme enquanto expressões de potenciais e limites, sejam estes últimos determinados pelo conteúdo, pela forma ou pelo financiamento que recebem para serem realizadas.

Estas questões estão sempre permeadas pela necessidade de um posicionamento político por parte do artista e de sua obra, bem como do próprio espectador que, como já mencionamos, é sempre convidado a tirar suas próprias conclusões a respeito do que observa.

Mas porque escolher exatamente a década de 30? Por que esses eventos em específico?

A resposta está no que há em comum entre este momento histórico e aquele em que o filme foi produzido, a década de 1930. Ambos compartilham contextos históricos semelhantes, em termos de potencialidades e dos limites que se impõem. Constituem o que Benjamin define como momentos de constelação, que ligam o presente e o passado, e que são constituídos de fatos arrancados da continuidade histórica, representando uma chance revolucionária no combate hoje contra o passado oprimido e também contra o presente oprimido.

Segundo Michael Denning, ao mesmo tempo em que 1929 tornou-se símbolo de desespero e ruína, emblema da queda da economia e de uma forma de vida que se estabelecera até aquele momento, 1934 surgiu como um dos momentos líricos da história americana, quando foi possível conhecer a força, militância e solidariedade dos trabalhadores americanos. Esta transformação na atitude e visão de mundo acontecia também no âmbito da cultura, essencialmente formada por artistas e intelectuais vindos das classes trabalhadoras.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

Dessa forma, os fatos históricos serviram como combustível para um despertar político de várias camadas da população americana, que sofriam as conseqüências da Grande Depressão. Durante esse período, o presidente Roosevelt criou o New Deal, com o objetivo de recuperar e reformar a economia norte-americana. Uma das divisões do New Deal era a WPA, especificamente para criar empregos nas mais diversas áreas. O Federal Theater, um de seus projetos, possibilitava empregar artistas, escritores e diretores fora do mercado de trabalho, entreter famílias economicamente impossibilitadas de ter acesso a arte, ao mesmo tempo que patrocinava arte relevante, financiando teatro e outras performances artísticas. O financiamento por parte do governo possibilitou a criação de uma estrutura de âmbito nacional, que durante dois anos e meio praticamente monopolizou as atenções do teatro no país. Segundo Iná Camargo Costa, este elemento positivo do FTP foi também o seu fim, já que a política do New Deal tinha que evitar a identificação do governo com o Partido Comunista e portanto fechou o projeto em junho de 1939.

Tim Robbins retrata um período em que haveria um grande potencial de revolução popular. Neste período, os principais porta-vozes do marxismo, ideólogos da II e III Internacional percebiam a história como um tipo de máquina que conduz “automaticamente” ao triunfo do socialismo. O desenvolvimento das forças produtivas, o progresso econômico e as “leis da história” levariam necessariamente à crise final do capitalismo e à vitória do proletariado.

Parte então de um momento posterior, em que a revolução, que seria algo “natural”, não aconteceu. O contexto político da produção do filme *O poder vai dançar*, 1999, é um momento posterior à gestão de Reagan, sinônimo de livre mercado, disciplina financeira, controle dos gastos públicos, redução de impostos dos ricos, ideologia nacionalista, e um toque de populismo, também segundo Iná Camargo Costa.

Muitos progressistas de Hollywood acreditavam que a eleição de Clinton transformaria tudo isso. No entanto, ele rendeu-se ao conservadorismo, reforçando as políticas retrógradas estabelecidas por Reagan, e assinando diversas leis que agradariam mais o Partido Republicano e as grandes empresas do que aos democratas, que ainda evocavam Roosevelt como uma espécie de inspiração. Por falar em Roosevelt, Clinton reduziu também enormemente medidas de bem-estar social conquistadas a partir daquele momento histórico, concentrando todos seus esforços para promover a Globalização.

Surgiu então no final da década de 1990 um significativo movimento popular, representado em protestos localizados contra a mídia, contra determinadas corporações ou ainda contra leis que retroagiam direitos adquiridos. Esse movimento foi ganhando força e outras demandas, como o protesto contra a guerra e por fim os protestos anti-globalização. Uma efervescência geral de



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

protestos, greves, movimentos organizados de trabalhadores das mais diversas áreas, que fazia nascer entre aqueles que deles participavam uma nova esperança de transformações.

As cenas do filme que mostram os protestos de trabalhadores no *Central Park* evocam episódios reais, que Robbins presenciou durante os protestos de que participou ativamente em Seattle, onde milhares de pessoas mobilizaram-se por vários dias e manifestaram-se contrários à globalização durante a reunião da OMC em 1999. Inclusive a repressão policial, com uso de gás lacrimogêneo para afugentar os manifestantes também remete a estes eventos. Essas e outras manifestações são concomitantes ou posteriores ao filme, e estavam no mínimo se constituindo como forte movimento de oposição à situação vigente.

Percebemos então que ambos os momentos históricos tiveram as expectativas políticas frustradas por limites impostos pelo capital e pelos que detém o poder. O cineasta retorna a esse momento passado, na busca de compreender o que havia de interessante e que deu errado nesse projeto da década de 1930; e como o potencial artístico e revolucionário, representado na peça *The Cradle will rock*, para citar um dos muitos exemplos existentes no filme, foi dar em Broadway.

Mas muito mais do que isso, Tim Robbins faz então o que Benjamin define como um “salto de tigre em direção ao passado”, um salto dialético sob o livre céu da história, ao se apropriar de um momento explosivo do passado, carregado de “tempo de agora”, utilizando a citação do passado como fonte de inspiração, arma cultural poderosa no combate presente. Esta conduta do materialismo histórico descobre as energias explosivas ocultas que se encontram em um momento preciso da história. Essas energias, do “tempo-de-agora” (Jetztzeit) são como a faísca que sai de um curto-circuito, permitindo “fazer explodir” a continuidade histórica.

Estabelece-se então um movimento dialético, em que o presente ilumina o passado, e o passado, iluminado, torna-se uma força no presente. Ambos assumem novas formas em decorrência desta relação: o passado, que poderia ter sido apagado, é revivido; e o presente se constitui enquanto realização possível da promessa anterior.

Este diálogo entre passado e presente não acontece apenas em termos dos fatos que os relacionam ou diferenciam, ou em termos do desenvolvimento das forças produtivas e da contradição entre forças produtivas e relações de produção, mas principalmente em termos da luta entre opressores e oprimidos, exploradores e explorados, dominantes e dominados.

Uma narrativa presente no filme que ilustra muito bem esta luta é a de Diego Rivera, que aceita dinheiro de Nelson Rockefeller para fazer um mural no Rockefeller Center.

Rivera faz parte do movimento muralista, ocorrido logo após a Revolução Mexicana de 1910, e que tinha como traço fundamental a intervenção social e política através da arte. Queriam que esta fosse pública e coletiva, produzindo suas obras em lugares públicos, para que todos as



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

pudessem ver, e como forma de impedir que estas acabassem em propriedade de algum abastado colecionador. Caracterizava-se pela ausência de qualquer imposição concernente ao estilo e à temática e pela liberdade dos artistas na escolha dos seus temas.

Diego Rivera vem portanto de um histórico de ação revolucionária através da arte e o contexto em que se estabeleceu como artista nos demonstra uma grande liberdade de forma e conteúdo nas suas obras. Seus afrescos inclusive marcam, segundo Lowy, uma verdadeira guinada na história da cultura latino-americana, devido à sua desmistificação do Conquistador e simpatia pelos guerreiros indígenas.

Entretanto, no filme, Rivera é contratado por Nelson Rockefeller para fazer um mural do lobby do Rockefeller Center e os fatos decorrentes desta relação entre os dois nos dá diversos elementos para uma reflexão acerca desta luta de classes, do embate entre dominantes e dominados, assim como para pensarmos nos limites entre a venda da arte e a prostituição, conforme proposto pelo personagem Marc Blitzstein, dramaturgo que compôs *The Cradle will Rock* e pelo cineasta Tim Robbins, na *première* do filme em Cannes.

A relação com o presente pode ser estabelecida em termos da reflexão do papel do artista no contexto em que se insere o cineasta. O próprio Tim Robbins, para expressar sua arte, que é de produção e recepção coletiva, encontra limites ainda maiores do que os enfrentados por Rivera, já que o financiamento de sua obra e as relações de produção em que se insere já estão no terreno da indústria cultural. Ele também está inserido na luta entre opressores e oprimidos e deve saber utilizar-se destes meios e ao mesmo tempo transmitir o seu recado, propor as questões que lhe interessa discutir, e lidar com a possibilidade de ter o seu “mural” destruído. Porém ficar “em cima do muro” não é uma opção para Tim Robbins, já que isto significaria confirmar a visão dos vencedores.

Um personagem que afirma não tomar uma posição política é Tommy Crickshaw, o ventríloquo. Ele é representante de um gênero denominado *vaudeville*. Nos Estados Unidos, o *vaudeville* surgiu no final do século XIX e se estabeleceu como um teatro de variedades, organizado em pequenos atos, que se alternavam entre músicos, comediantes, apresentações circenses, contorcionistas, mágicos, entre outros. Estes atos são episódios semi-autônomos, que não obedecem a relações de causalidade ou continuidade.

Apesar de ter sido constituído como forma popular de diversão das massas, o desenvolvimento do *vaudeville* marcou o início do entretenimento popular como empreendimento comercial.

O foco de Crickshaw era sempre o entretenimento, assim como fica claro em uma fala do personagem que afirma “isto não é um comitê político, isto é um teatro, em que se faz nada além de entreter e fazer as pessoas rirem”.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

Desde o primeiro momento em que aparece no filme, mostra-se em oposição àqueles que tem um posicionamento político de esquerda e coloca-se como apolítico. Acusa todos de serem comunistas e afirma-se alheio às questões políticas.

Na primeira cena em que aparece, está no guichê do Projeto Federal de Teatro, que financia seu trabalho artístico. Reclama sobre o fato de não ser um professor e sim um artista do teatro de variedades e mostra-se insatisfeito por ter que instruir dois aprendizes sem talento. Quando sai de lá está caminhando pela rua e pega um folheto que convoca pessoas insatisfeitas justamente com o Projeto Federal de Teatro, para uma reunião. Assim que pega este folheto, passa em frente a um teatro em que está sendo ensaiada a peça Fausto, adaptação da peça de Christopher Marlowe, e que trata da venda da alma para adquirir poder e conhecimento. Este diálogo entre as cenas de Crickshaw e as de ensaios da peça Fausto se repete em diversos momentos, justamente problematizando a reflexão sobre a venda da alma pelo ventríloquo.

A cena seguinte mostra um diálogo entre ele e seu boneco em que faz a já citada afirmação, de que seu objetivo é apenas entreter.

Um dos aspectos que podemos ressaltar do filme é o fato de que todos os personagens tomam posições. Conforme afirmamos, tanto Tim Robbins como o muralista Rivera assumem esta atitude, não importando as conseqüências. Assim também ocorre com os demais personagens, que fazem o mesmo, seja por razões de convicção ou em conseqüência dos fatos que se impõem a eles. E Crickshaw não é diferente. Apesar de se manifestar como avesso à política, é um dos personagens que mais fortemente marca seu posicionamento, já que está o tempo todo acusando os outros de “vermelhos”, de comunistas e em grande parte de suas falas mostra uma postura anti-comunista.

O que é interessante porém é que em vários momentos nos são dadas dicas de que ele teria sido ligado ao partido comunista no passado, momento em que teria tido participação ativa e postura de esquerda. Isto se explicita nos diálogos que estabelece com o seu boneco, quando são dados alguns indícios disto de forma sutil, além da seqüência final, em que o “boneco” o acusa de traidor e o repreende ao lembrar que já acreditara em algo, perguntando onde está o camarada que conheceu no passado. Ele então decide executar seu antigo ato.

No antigo ato, o “boneco” faz um discurso sobre o fato de ser explorado, afirmando que ele, assim como a audiência, são tratados como fantoches, manipulados e explorados, e chama os companheiros a erguerem barricadas e levarem um motim às ruas. Encerra seu discurso cantando a Internacional.

Apesar de ser Crickshaw quem dá voz ao boneco, demonstra estar sofrendo ao falar tudo isto, como se não mais se reconhecesse neste discurso. Este não representa suas convicções, mas reproduções mecânicas de discursos sem base na experiência autêntica.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

Esta relação entre o personagem e o boneco nos remete às teses sobre o conceito de história de Benjamin, em que este apresenta o boneco chamado “materialismo histórico”. Partindo da explicação de Lowy, podemos dizer que o boneco representa “aquilo que **se costuma** chamar de materialismo histórico” pelos principais porta-vozes do marxismo na época (os ideólogos da II e III Internacional), que percebem a história como uma máquina que conduz automaticamente ao triunfo do socialismo. Dentro desta concepção, o desenvolvimento das forças produtivas, o progresso econômico e as “leis da história” levam necessariamente à crise final do capitalismo e à vitória do proletariado.

Podemos dizer que tanto o ventríloquo, como a arte da qual é representante, o *vaudeville*, têm potencial revolucionário que não é utilizado. O *vaudeville*, por apresentar esta estruturação autônoma das cenas, sem texto e baseadas na ação física, poderia fazer um uso produtivo destes elementos. No entanto, é usado desde o princípio de forma reificada, como uma mercadoria lucrativa. Da mesma forma Tommy Crickshaw, que tem origem em um passado comunista, nega o que acreditava por se ver como um artista, que não deveria envolver-se em questões ditas políticas. Sua preocupação passa a ser apenas a de entreter seu público, realizar sua arte.

Mas se pensarmos a história do ponto de vista exposto, de que independentemente das condições históricas, um desenvolvimento das forças produtivas necessariamente levaria à crise final do capitalismo e à constituição de uma sociedade socialista a partir da revolução, vem imediatamente à nossa mente a pergunta: “Se haviam as condições propícias e necessárias, porque a revolução não aconteceu neste momento?”

Vemos representadas no filme pelo menos três formas de arte que seriam ilustrações deste avanço das forças produtivas:

- \* a peça *The Cradle will Rock*, que transpõe os limites colocados pela máquina do governo, pelos acordos dos sindicatos, e que utiliza-se de elementos do teatro épico e de agit prop, que representam grandes avanços na forma teatral;

- \* outra forma artística que representa este avanço das forças produtivas é o mural de Diego Rivera, arte coletiva e pública, tanto no seu processo de produção como na recepção, e cuja forma permite que os conteúdos políticos expostos sejam passíveis de reflexão e análise;

- \* e retomando esta última forma citada, o *Vaudeville*, nos damos conta dos elementos que já foram expostos, de que é originalmente uma forma popular de diversão das massas e que possui em sua forma os mesmos potenciais apontados na peça *The cradle will Rock* e no mural de Diego Rivera, já que é constituído de episódios semi-autônomos, que não obedecem a relações de causalidade ou continuidade.

Partindo destas formas de arte expostas, podemos exemplificar aquilo que foi teorizado por Benjamin e que introduzimos anteriormente, a sua reflexão acerca do progresso.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

Ele expõe a visão de história que supõe a revolução, e o conseqüente estabelecimento de uma nova sociedade Socialista, como algo natural e inevitável após um grande desenvolvimento das forças produtivas.

A peça representa já inicialmente um grande avanço nas forças produtivas, ao utilizar-se de elementos do repertório do épico. Mas é importante ressaltar que os limites impostos pelas condições históricas permitem um avanço ainda maior na forma, já que a peça foi encenada da platéia em decorrência destes elementos que impuseram, representando a superação inclusive dos limites do palco no teatro. Este avanço formal tem conseqüência na percepção desta obra pela platéia.

O mural também representa avanços muito grandes nas forças produtivas, já que permite, assim como a peça, a constituição de uma arte política tanto na produção como na fruição. O problema é onde está sendo pintado o mural. O fato de estar no lobby do Rockefeller Center impede que esta intenção artística se realize, já que o mural é destruído.

Pensando no Vaudeville, conforme afirmamos, este também representa grande avanço nas forças produtivas como as demais formas citadas, mas representa um retrocesso ideológico.

Desta perspectiva podemos chegar à mesma conclusão que Benjamin, de que o autômato não é capaz de ganhar a partida, ou seja, que o simples avanço das forças produtivas não leva à vitória do proletariado.

Retomando então o que afirmamos anteriormente, o boneco de Tommy Crickshaw pode ser equivalente àquele apresentado por Benjamin e que é “aquilo que **se costuma** chamar de materialismo histórico”. Portanto o fato dele assumir atitudes e discurso revolucionários independe da ação e da visão de mundo do ventríloquo que o controla, assim como a realização da revolução independeria de algo além do desenvolvimento das forças produtivas.

Mas o que acontece no final do filme é justamente a morte desta perspectiva, representada pela “morte” do boneco, assim como pela destruição do mural e pela ilustração da Broadway nos dias de hoje.

O que faltou a estas artes e aos grupos de esquerda que fizeram parte deste momento de constelação?

Foi a atitude de levar em consideração as relações de produção em que estavam inseridos, perceber nestes momentos do passado e do presente as estruturas de relação entre os oprimidos e opressores, exploradores e explorados, dominantes e dominados.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

### Referências bibliográficas

Benjamin, Walter, “O autor como produtor”. En: Benjamin, Walter, Obras escolhidas Vol. I - Magia e técnica, arte e política. Brasiliense, São Paulo, 1985.

Lowy, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. Boitempo, São Paulo, 2005.

Robbins, Tim; Burns, Theresa. Cradle Will Rock: The Movie and the Moment. Newmarket Press, New York, 1999.