

## A OBRA DE ARTE NA ÉPOCA DA SUA POSSIBILIDADE DE REPRODUÇÃO TÉCNICA

<3.<sup>a</sup> versão>

*As Belas-Artes foram instituídas, e os seus diferentes tipos fixados numa época que se distingue profundamente da nossa, e por homens cujo poder sobre as coisas e as situações era insignificante, quando comparado com o nosso. Mas o espantoso desenvolvimento dos meios ao nosso dispor, no que se refere à sua capacidade de adaptação e precisão, coloca-nos num futuro próximo perante transformações profundas da antiga indústria do belo. Em todas as artes existe uma parte física que não pode hoje ser vista nem tratada como antigamente, que não pode subtrair-se às influências da ciência e da praxis modernas. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, desde há vinte anos, aquilo que sempre haviam sido. É preciso estarmos preparados para aceitar a ideia de que inovações desta dimensão transformam toda a técnica das artes, influenciando assim o próprio nível da invenção e chegando finalmente, talvez, a modificar como que por artes mágicas o próprio conceito de arte.*

(PAUL VALÉRY, *Pièces sur l'art*, Paris [s.d.], pp. 103-104.  
(«La conquête de l'ubiquité»))

### PREFÁCIO

Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, este estava ainda nos seus começos. Marx organizou de tal modo as suas análises que elas adquiriram valor de prognóstico. Partiu das relações básicas da produção capitalista e apresentou-as de tal modo que foi possível extrair delas aquilo que de futuro se podia esperar do capitalismo. E o que se podia esperar dele era, não apenas o agravamento da exploração do proletariado, mas também, por fim, a criação de condições que tornam possível a sua própria extinção.

As grandes transformações da superestrutura, que decorrem muito mais lentamente que as da base, precisou de mais de meio século para impor em todos os domínios culturais a transformação das condições de produção.

Só hoje é possível aferir a forma como isso aconteceu. Essa aferição coloca determinadas exigências de prognóstico. Mas a essas exigências correspondem menos teses sobre a arte do proletariado depois da tomada do poder, para já não falar da da sociedade sem classes, do que teses sobre as tendências da evolução da arte nas actuais condições de produção. A dialéctica de tais teses não se reflecte menos na superestrutura do que na economia. Por isso, seria errado subestimar o valor combativo de tais teses. Elas põem de lado um certo número de conceitos tradicionais – como criação e genialidade, valor de eternidade e mistério –, conceitos cuja aplicação não controlada (e de momento dificilmente controlável) conduz ao tratamento do material factual num sentido fascista. Os conceitos adiante introduzidos pela primeira vez na teoria da arte distinguem-se dos correntes pelo facto de serem de todo inapropriados para os fins prosseguidos pelo fascismo. Servem, isso sim, para a formulação de exigências revolucionárias na política artística.

## I.

Por princípio, sempre foi possível reproduzir a obra de arte. Sempre os homens puderam copiar o que outros tinham feito. Essa imitação foi também praticada por alunos que queriam exercitar-se nas artes, pelos mestres para divulgação das suas obras, enfim, por terceiros movidos pela ganância do lucro. Já a reprodução da obra de arte por meios técnicos é algo de novo, que se tem imposto na história de forma intermitente, por impulsos descontínuos, mas com crescente intensidade. Os Gregos conheciam apenas dois processos de reprodução técnica da obra de arte: a moldagem e a cunhagem. Bronzes, terracotas e moedas eram as únicas obras de arte que então podiam ser produzidas em massa. Com a xilogravura, foi possível reproduzir pela primeira vez obras de gravura; e assim foi durante muito tempo, antes que o mesmo acontecesse com a escrita por meio da imprensa. São conhecidas as enormes transformações que a tipografia, a possibilidade de reprodução técnica da escrita, provocou na literatura. Elas são, no entanto, apenas *um* caso isolado – particularmente importante, é certo – *do* fenómeno que aqui estamos a considerar à escala

universal. À xilogravura vieram juntar-se, durante a Idade Média, a gravura em cobre e a água-forte, e, no início do século XIX, a litografia.

Com a litografia, a técnica da reprodução regista um avanço decisivo. O processo, muito mais expedito, que distingue a transposição do desenho para uma pedra do seu entalhe num bloco de madeira ou da gravação numa placa de cobre, deu pela primeira vez à gravura a possibilidade de colocar os seus produtos no mercado, não só em massa (como antes), mas também em versões diariamente diferentes. Através da litografia, as artes gráficas ficaram aptas a ilustrar a par e passo o quotidiano. Passaram a acompanhar a imprensa. Mas a fotografia ultrapassaria as artes gráficas logo nos seus começos, poucas décadas depois da invenção da litografia. Com a fotografia, a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de reprodução de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passaram a caber exclusivamente aos olhos que vêem através da objectiva. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que passou a poder acompanhar a fala. Ao «rodar» o filme no estúdio, o operador cinematográfico fixa as imagens com a mesma rapidez com que o actor fala. Se a litografia continha virtualmente o jornal ilustrado, a fotografia veio possibilitar o cinema sonoro. A reprodução técnica do som foi iniciada no fim do século passado. Estes esforços convergentes tornaram possível uma situação que Paul Valéry caracteriza nos seguintes termos: «Tal como a água, o gás e a electricidade, vindos de longe, chegam com um gesto quase imperceptível da mão a nossas casas para nos servirem, assim receberemos também, através de um pequeno gesto, quase um sinal, imagens ou sequências sonoras que, do mesmo modo, depois nos deixarão»<sup>1</sup>. *Por volta de 1900 a reprodução técnica tinha alcançado um nível em que não só começou a transformar em seu objecto a totalidade das obras de arte do passado e a submeter a sua repercussão às mais profundas transformações, como também conquistou um lugar próprio entre os modos de produção artística.* Nada de mais elucidativo para o estudo desse nível do que o modo como as suas duas diferentes manifestações – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – se repercutem sobre a arte na sua forma tradicional.

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Pièces sur l'art*. Paris [s.d.], p. 105 («La conquête de l'ubiquité»).

## 11.

Por mais perfeita que seja a reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra. Sobre essa existência única, e sobre ela apenas, se fez a história a que a obra esteve sujeita no decurso da sua existência. Para isso contam tanto as transformações que a sua estrutura física sofreu ao longo do tempo, como as várias mudanças de proprietário por que possa ter passado<sup>2</sup>. Só é possível descobrir vestígios das primeiras através de análises químicas ou físicas, que não podem ser feitas sobre reproduções; os vestígios das segundas são objecto de uma tradição cuja reconstituição se tem de fazer a partir do lugar onde se encontra o original.

O aqui e agora do original encerra a sua autenticidade. Certas análises químicas da pátina de um bronze podem contribuir para verificar a sua autenticidade; do mesmo modo a demonstração de que um determinado manuscrito da Idade Média procede de um arquivo do século XV o poderá fazer quanto a este. Tudo o que se relaciona com a *autenticidade escapa à possibilidade de reprodução técnica, e naturalmente não só técnica*<sup>3</sup>. Mas enquanto o autêntico conserva a sua total autoridade perante uma reprodução manual, geralmente apodada por ele de falsificação, o mesmo já não acontece no caso de uma reprodução técnica. E isto por duas razões. Em primeiro lugar, a reprodução técnica é mais independente do original do que a manual. Pode, por exemplo, por meio da fotografia, fazer ressaltar certos aspectos do original só acessíveis à objectiva, que é regulável e escolhe livremente o seu ponto de vista, mas não à vista humana; ou, com a ajuda de determinados processos, como a ampliação ou o retardador, fixar

<sup>2</sup> A história da obra de arte abrange, naturalmente, mais aspectos: a história da *Mona Lisa*, por exemplo, o tipo e o número de cópias que dela foram feitas nos séculos XVII, XVIII e XIX.

<sup>3</sup> Precisamente porque a autenticidade não é reproduzível, a penetração em força de certos processos de reprodução – técnica – foi o pretexto para a diferenciação e classificação da autenticidade. A complexificação de tais diferenciações foi uma função importante do comércio da arte. Este tinha interesse evidente em estabelecer diferenças entre diversas cópias de uma matriz de madeira (antes e depois da escrita) e uma placa de cobre ou coisa parecida. Com a descoberta da gravura em madeira pode dizer-se que a qualidade da autenticidade foi atacada nas suas raízes antes de ter podido desenvolver-se plenamente. Um quadro de *madonna* da Idade Média não era ainda «autêntico» no tempo em que foi feito; passou a sê-lo no decorrer dos séculos seguintes e talvez da maneira mais exuberante no século passado.

certas imagens que pura e simplesmente escapam à óptica natural. Esta é a primeira razão. Por outro lado, a reprodução técnica pode pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original. Possibilita-lhe sobretudo ir ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia ou em disco. A catedral deixa o seu lugar para entrar no estúdio de um apreciador de arte; uma obra coral, executada numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvida num quarto.

As circunstâncias que poderão afectar o produto da reprodução técnica da obra de arte podem deixar intacta a obra em si – mas desvalorizam sempre o seu aqui e agora. Se é certo que isto não é válido apenas para a obra de arte, mas também, por exemplo, para uma paisagem que o espectador vê num filme, também é verdade que através deste processo se toca num ponto extremamente sensível do objecto da arte, mais vulnerável que em qualquer objecto da natureza. Nisto reside a sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a essência de tudo o que ela comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico. Como esta se baseia naquela, também o testemunho histórico é posto em causa na reprodução, em que a duração material escapou ao homem. Sem dúvida que é apenas este testemunho que é afectado, mas o que desse modo fica abalado é a autoridade da coisa<sup>4</sup>.

Tudo o que aqui se disse se pode resumir no conceito de aura, e pode dizer-se então que o que estiola na época da possibilidade de reprodução técnica da obra de arte é a sua aura. O caso é sintomático: o seu significado aponta para além do próprio domínio da arte. *Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, actualiza o objecto reproduzido.* Estes dois processos vão abalar violentamente os conteúdos da tradição – e esse abalo da tradição é o reverso da actual crise e renovação da humanidade. Relacionam-se intimamente com os movimen-

<sup>4</sup> A mais pobre representação provinciana do *Fausto* tem sempre sobre um filme do *Fausto* a vantagem de estar na situação de concorrência ideal com a estreia da peça em Weimar. E tudo aquilo que, à boca do palco, possamos recordar do conteúdo tradicional, perdeu o valor diante do écran – a saber que Mefistófeles representa o amigo de juventude de Goethe. Johann Heinrich Merck, e coisas semelhantes.

tos de massas dos nossos dias. O seu agente mais poderoso é o cinema. O seu significado social, mesmo na sua forma mais positiva, e justamente nela, não pode conceber-se sem o seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor de tradição da herança cultural. É nos grandes filmes históricos que este fenómeno melhor se observa. Integra no seu domínio regiões cada vez mais vastas. E quando, em 1927, Abel Gance exclamava entusiasmado «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão filmes... Todas as lendas, mitologias e mitos, todos os fundadores de religiões, todas as religiões... esperam a sua ressurreição na película, e os heróis acotovelam-se junto aos portões para entrarem»<sup>5</sup>, estava, sem querer, a apelar para uma liquidação em grande escala.

### III.

*Adentro de grandes períodos históricos transforma-se todo o modo de existência das sociedades humanas, e com ele o seu modo de percepção.* O modo como se organiza a percepção humana – o meio por que se realiza – não é apenas condicionado pela natureza, mas também pela história. A época das invasões dos Bárbaros, durante a qual nasceu a indústria artística do Baixo Império Romano e o «Génesis de Viena»<sup>1</sup>, teve não só uma arte diferente da dos Antigos, como também uma outra percepção. Os eruditos da Escola de Viena, Riegl e Wickhoff<sup>11</sup>, que se ergueram contra o peso da tradição clássica, sob o qual aquela arte havia ficado enterrada, foram os primeiros a lembrar-se de tirar dela conclusões quanto à organização da percepção no tempo em que aquela arte dominava. Por muito grande que fosse o alcance dos seus conhecimentos, eles eram, no entanto, limitados pelo facto de que estes investigadores se contentavam em apontar as

<sup>5</sup> Abel Gance, «Le temps de l'image est venu», in: *L'art cinématographique II*, Paris, 1927. pp. 94-96.

<sup>1</sup> Génesis de Viena: iluminuras da Biblioteca Nacional de Viena (século VI), originárias de Constantinopla ou Antioquia. O fragmento que se conserva contém vinte e quatro folhas com quarenta e oito iluminuras. O conjunto original devia ilustrar umas quatrocentas a quinhentas cenas do Génesis. (*N. do T.*)

<sup>11</sup> Alois Riegl (1858-1905) e Franz Wickhoff (1853-1909): historiadores da arte que, nos começos do século XX, renovam as formas tradicionais da historiografia da arte, assentes em critérios de valor estético intrínseco, e se voltam para uma perspectiva histórica. Ocupam-se particularmente dos períodos de «decadência» da arte (o fim da Antiguidade), que interpretam, e da evolução do ornamento. (*N. do T.*)

características formais da percepção própria do Baixo Império. Não tentaram – e talvez não pudessem mesmo esperar isso – mostrar as transformações sociais que se manifestavam nessas alterações da percepção. No que respeita ao presente, as condições para um conhecimento adequado são mais favoráveis. E se as transformações dos meios por que se processa a percepção contemporânea se podem entender no sentido de uma decadência da aura, também é possível detectar as suas causas sociais.

Será conveniente explicar o conceito de aura proposto acima para objectos históricos, recorrendo ao conceito de aura aplicado a objectos da natureza. Podemos defini-la como o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre nós a sua sombra, ao descansarmos numa tarde de Verão – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. Pegando nesta descrição, é fácil compreender o condicionalismo social da actual decadência da aura. Baseia-se em duas circunstâncias, que têm a ver com o significado crescente das massas na vida actual. Nomeadamente: «Aproximar de si» as coisas, espacial e humanamente, representa tanto um desejo apaixonado das massas<sup>6</sup> do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através da recepção da sua reprodução. De dia para dia se torna mais irrefutável a necessidade de nos apoderarmos de forma muito directa do objecto, através da imagem, ou, melhor dizendo, da cópia e da reprodução. E a reprodução, tal como aparece no jornal ilustrado ou nas actualidades filmadas, distingue-se inconfundivelmente do original. Existência única e duração estão neste tão intimamente associadas como a fugacidade e a possibilidade de repetição naquela. Tirar ao objecto a capa que o envolve, destruir a sua aura é a marca de uma percepção cujo «sentido da semelhança no mundo»<sup>1</sup> cres-

<sup>6</sup> Deixar-se aproximar humanamente das massas pode significar fazer desaparecer do campo de percepção a sua função social. Nada garante que um retratista de hoje, ao pintar um cirurgião célebre à mesa do pequeno-almoço ou em família, ponha em evidência a sua função social com mais precisão do que um pintor do século XVI que apresenta os seus médicos ao público de uma maneira solenemente representativa, como por exemplo Rembrandt na *Lição de Anatomia*.

<sup>1</sup> Esta formulação, bem como toda a passagem em questão (sobre o papel das novas formas de recepção no processo de decadência da aura), tinha já encontrado expressão no ensaio «Pequena história da fotografia», de 1931 (incluído neste volume), e é retomado num dos estudos sobre Baudelaire («Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. XI», pp. 140 e segs. deste volume. (*N. do T.*)

ceu ao ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também esse sentido àquilo que tem uma existência única. Assim se manifesta, no campo concreto, aquilo que, no domínio da teoria, se evidencia como a importância crescente da estatística. A orientação da realidade no sentido das massas e destas no sentido daquela é um processo de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a contemplação.

## IV.

O carácter único da obra de arte é idêntico à sua integração no contexto da tradição. A própria tradição é certamente algo de bem vivo, algo de extraordinariamente mutável. Por exemplo, uma estátua de Vénus antiga inseria-se para os gregos, que dela faziam objecto de culto, num contexto de tradição diferente do do meio clerical da Idade Média, que a olhava como um ídolo maléfico. Mas o que a ambos se apresentava da mesma maneira era a sua unicidade, por outras palavras a sua aura. O modo primitivo de integração da obra de arte no contexto da tradição encontrou a sua expressão no culto. Como sabemos, as primeiras obras de arte surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Reveste-se do mais alto significado o facto de que este modo de existência aurático da obra de arte não se separa nunca totalmente da sua função ritual<sup>7</sup>. Por outras palavras: *o valor singular da obra de arte «auténtica» tem o seu fundamento no ritual, em que ela teve o seu valor de uso original e primeiro.* Por muito mediatizado que seja, este fundamento transparece ainda nas formas mais profanas do culto da beleza como ritual secularizado<sup>8</sup>. O cul-

<sup>7</sup> A definição de aura como «o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja» não é mais do que a formulação do valor de culto da obra de arte em categorias de percepção espaço-temporais. A distância é o contrário da proximidade. O que está longe *por essência* é aquilo de que não podemos aproximar-nos. De facto, uma das características principais do culto é a impossibilidade de aproximação. Por natureza, ele não deixa de ser «distância, por mais perto que esteja». A proximidade que é possível estabelecer com a sua matéria em nada prejudica a distância que conserva depois do seu aparecimento.

<sup>8</sup> À medida que o valor de culto de um quadro se seculariza, torna-se cada vez mais indefinida a ideia do substrato da sua existência única. Cada vez mais o fenómeno, que domina o culto, da existência única empírica do artista ou do produto da sua arte será reprimido no pensamento do espectador ou ouvinte. É certo que acaba sempre por ficar um resíduo; o conceito de autenticidade nunca cessa de tender para

to profano da beleza, criado com o Renascimento, vigorou ao longo de três séculos; decorrido este período, quando foi pela primeira vez seriamente abalado, revelou claramente aquele fundamento. Quando, nomeadamente com o aparecimento do primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário, a fotografia (simultaneamente com os começos do socialismo), a arte pressente a aproximação da crise, um século mais tarde já impossível de ignorar, ela reage com a doutrina da arte pela arte, que é afinal uma teologia da arte. Mais: daqui acabou por sair uma teologia negativa que ganhou forma na ideia de uma arte «pura», que recusa não só toda a função social como também o ser determinada por qualquer assunto concreto (na poesia foi Mallarmé o primeiro a atingir este estádio).

É indispensável, para uma análise que tem por objecto a obra de arte na época da sua reprodução técnica, dar o devido relevo a estas circunstâncias. De facto, elas abrem caminho a uma verdade decisiva: a possibilidade de reprodução técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história universal, da sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida será cada vez mais a reprodução de uma obra orientada para a reprodução<sup>9</sup>. Por exemplo: a partir de uma chapa fotográfica é possível

além do da autoria autêntica (isto é particularmente visível no colecionador que nunca consegue libertar-se totalmente da dominação do fetiche e, através da posse da obra de arte, participa da força desta como objecto de culto). Sem prejuízo disto, a função do conceito do autêntico em arte permanece inelutável: com a secularização da arte a autenticidade substitui o valor de culto.

<sup>9</sup> Nas obras cinematográficas a possibilidade de reprodução técnica do produto, ao contrário do que se passa nas obras literárias ou na pintura, não surge como factor externo para a sua divulgação em massa. *A possibilidade de reprodução técnica das obras cinematográficas radica directamente na técnica da sua produção, que não só possibilita, da forma mais directa, a divulgação em massa dos filmes, mas até mesmo a força.* Força-a porque a produção de um filme é tão cara que um indivíduo, que poderia por exemplo comprar um quadro, já não pode comprar um filme. Em 1927 calculou-se que um filme de longa metragem, para ser rentável, teria de atingir um público de nove milhões de espectadores. É certo que com o cinema sonoro se deu primeiramente um movimento de retrocesso; o seu público foi reduzido às fronteiras linguísticas, o que aconteceu simultaneamente com a acentuação de interesses nacionais pelo fascismo. Mais importante, porém, do que registar este retrocesso, que aliás foi contrabalançado pela dobragem, é apreender as suas relações com o fascismo. A causa da simultaneidade destes dois fenómenos encontra-se na crise económica. As mesmas perturbações que, *grosso modo*, conduziram à tentativa de manter as relações de propriedade vigentes através da violência declarada, levaram o capital cinematográfico, ameaçado pela crise, a forçar o desenvolvimento do cinema sonoro. A introdução do cinema sonoro trouxe em seguida um alívio temporário. E não só porque ele levou as massas novamente ao cinema, mas também porque tornou os novos capitais da indústria da electricidade solidários com o capital cinematográfico. Aparentemente fomentou interesses nacionais, mas de um ponto de vista interno internacionalizou a produção cinematográfica ainda mais que anteriormente.

tirar um grande número de cópias; não faz sentido interrogarmo-nos sobre qual será a autêntica. *Mas no momento em que o critério de autenticidade deixa de ser aplicável à produção da arte, então também toda a função social da arte se transforma. A sua fundamentação ritualística será substituída por uma fundamentação numa outra prática: a política.*

## v.

A recepção de obras de arte processa-se com tónicas diferentes, de que ressaltam duas, opostas. Uma é o valor de culto, outra o valor de exposição da obra<sup>10, 11</sup>. A produção artística começa com criações ao serviço do culto.

<sup>10</sup> Esta polaridade não pode encontrar plena expressão na estética do idealismo, cujo conceito de beleza, no fundo, a engloba como inseparável (excluindo-a conseqüentemente enquanto separável). No entanto, ela está presente em Hegel de uma maneira tão clara quanto isso é concebível dentro dos limites do idealismo. Como disse Hegel nas suas *Lições Sobre a Filosofia da História*: «Imagens há muito que as havia: a devoção cedo precisou delas para as suas orações, mas não precisava de imagens belas, que chegavam a tornar-se-lhe incômodas. Numa imagem bela existe também algo de exterior: mas na medida em que é bela, este seu espírito apela para o homem: na oração referida, porém, a relação com uma coisa é essencial, pois a oração em si é apenas um entorpecimento insípido da alma... A arte bela... nasceu na própria igreja... embora já se tenha desligado dela.» (Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Obras*. Edição completa, por uma associação de amigos do falecido. Vol. 9: *Lições Sobre a Filosofia da História*, ed. por Eduard Gans, Berlim, 1837, p. 414.) Também uma passagem da sua *Estética* indica que Hegel pressentiu aqui um problema. Aí se diz que «... para além de podermos adorar e venerar como a um deus as obras de arte, a impressão que nos causam é mais reflectida, e as sensações que em nós despertam precisam de uma prova ainda mais elevada.» (Hegel, *op.cit.*, vol. 10: *Estética*, ed. por H.G. Hotho, tomo I, Berlim, 1835, p. 14.)

<sup>11</sup> A evolução histórica da recepção da arte foi determinada pela passagem da primeira espécie de recepção para a segunda. Apesar disso, é possível, em princípio, apontar uma certa oscilação entre aqueles dois pólos de recepção para cada obra de arte. É o que acontece, por exemplo, com a *Madonna* da Capela Sistina. Desde os estudos de Hubert Grimme [cf. H. Grimme, «Das Rätsel der Sixtinischen Madonna» (O enigma da *madonna* da Capela Sistina), in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. 57, (1922), pp. 41-49. *N. do T.*] que se sabe que ela foi originalmente pintada para ser exposta. Grimme foi levado a empreender as investigações pela interrogação: para que serve, no primeiro plano do quadro, o remate de madeira em que se apoiam os dois anjinhos? O que é que levou um Rafael, continua Grimme a interrogar-se, a ornamentar o céu com dois reposteiros? A investigação veio revelar que a *Madonna* da Sistina fora encomendada por ocasião das exéquias públicas do Papa Sixto. As exéquias dos Papas realizavam-se numa determinada capela lateral da Igreja de S. Pedro. O quadro de Rafael fora pendurado, por cima do caixão, no fundo da capela em forma de nicho, por ocasião das solenes exéquias. O que Rafael representa neste quadro é a *madonna* a aproximar-se, sobre as nuvens, do caixão do Papa, a partir do fundo do nicho, enquadrado por reposteiros verdes. Nos funerais de Sixto encontraram aplicação as magníficas potencialidades de exposição do quadro de Rafael. Algum tempo depois, o quadro veio para o altar-mor da igreja do mosteiro dos Monges Negros em Piacenza. A razão deste exílio está no ritual romano, que proíbe que

Poderá dizer-se destas criações que é mais importante existirem do que serem vistas. O alce que o homem da Idade da Pedra desenha nas paredes da sua caverna é um instrumento de magia. Embora o mostre aos outros homens, ele destina-se sobretudo aos espíritos. O valor de culto como tal parece tender hoje em dia precisamente para manter a obra de arte escondida: certas estátuas de deuses só podem ser vistas pelo sacerdote na sua cela, certas pinturas de *madonnas* ficam cobertas quase todo o ano, certas esculturas de catedrais medievais não são visíveis para o observador ao nível do solo. *Com a emancipação das várias práticas artísticas do seio dos rituais aumentam as oportunidades de exposição dos seus produtos.* A possibilidade de expor um busto, que pode ser enviado para vários locais, é maior que em relação à estátua de um deus, que tem o seu lugar fixo no interior de um templo. A possibilidade de expor a pintura de cavalete ultrapassa a do mosaico e do fresco que a precederam. E apesar da possibilidade de expor uma missa não ser, em princípio, menor do que a de uma sinfonia, o certo é que a sinfonia surgiu num momento em que a sua possibilidade de exposição prometia ser maior do que a da missa.

Com os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte, a possibilidade da sua exposição cresceu em tais proporções que a deslocação quantitativa entre os dois pólos se converteu, à semelhança das idades pré-históricas, em transformação qualitativa da sua natureza. Tal como, nomeadamente nas idades pré-históricas, a obra de arte, através do peso do seu valor de culto, se tornou em primeira instância um instrumento de magia, que só mais tarde, e até certo ponto, foi reconhecido como obra de arte, assim hoje em dia a obra de arte, através do valor absoluto da sua possibilidade de exposição, se torna um produto com funções totalmente novas, entre as quais aquela de que temos consciência, a artística, se distingue como a que mais tarde poderá ser reconhecida como acessória<sup>12</sup>. Uma

quadros que tenham estado expostos em funerais sirvam para o culto no altar-mor. Esta regra desvalorizou até certo ponto a obra de Rafael. No entanto, para conseguir um preço adequado, a cúria resolveu tolerar a presença do quadro no altar-mor. Para evitar escândalos, mandou-se o quadro para a irmandade da longínqua cidade de província.

<sup>12</sup> Brecht fez reflexões análogas a outro nível: «Se o conceito de obra de arte não se pode manter para a coisa que surge quando uma obra de arte se transforma em mercadoria, o melhor é abandonar esse conceito, prudente e cuidadosamente, mas sem medo, se é que não queremos liquidar ao mesmo tempo a função dessa outra coisa; pois ela tem de passar por esta fase, e sem qualquer segundo sentido. Não se

coisa é certa: que actualmente a fotografia e o cinema são os argumentos que melhor ilustram esta verdade.

## VI.

*Na fotografia, o valor de exposição começa a suplantar totalmente o valor de culto.* Este, porém, não desaparece sem resistência. Possui uma última defesa, que é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato ocupa uma posição central nos começos da história da fotografia. É no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto do quadro encontra o seu último refúgio. É na expressão fugaz de um rosto humano nas fotografias antigas que a aura acena pela última vez. É isto que lhes dá a sua beleza melancólica e incomparável. Mas quando o ser humano desaparece da fotografia, o valor de exposição revela-se pela primeira vez superior ao de culto. Cabe a Atget<sup>1</sup> o mérito incomparável de ter dado relevo a este processo ao fotografar, nos princípios do século XX, as ruas de Paris sem vitalma. Com razão se disse que ele as fotografou como o local do crime, onde também não se vê ninguém. Apenas é fotografado por causa dos indícios. Com Atget, as reproduções fotográficas começam a tornar-se provas no processo histórico. Nisso reside o seu significado político oculto. Elas exigem já uma recepção num sentido preciso. O tipo de contemplação sonhadora já não lhes é adequado. Inquietam o espectador, que sente ter de procurar um determinado caminho para as compreender. Ao mesmo tempo, os jornais ilustrados começam a oferecer-lhe sinais

trata aqui de um desvio, sem consequências, do caminho certo; pelo contrário, o que acontece com ela transformá-la-á radicalmente, apagará o seu passado de tal maneira que, se o velho conceito voltasse a ser usado – e sê-lo-á, por que não? –, já não suscitaria qualquer recordação da coisa que antigamente designava.» ([Bertolt] Brecht, *Versuche* 8-10, 3.º fascículo, Berlim, 1931, pp. 301-302: «O Processo de Três Vinténs») [O texto desta «experiência sociológica» de Brecht, sobre a passagem ao cinema da sua *Ópera de Três Vinténs*, tem, entretanto, tradução portuguesa completa: *O Processo de Três Vinténs. Uma experiência sociológica*. Tradução, introdução e notas de João Barrento, Porto, Campo das Letras, 2005. (N. do T.)]

<sup>1</sup> Eugène Atget (1857-1957): fotógrafo parisiense da grande cidade em transformação acelerada, em cujos trabalhos Benjamin vê já um exemplo da «destruição da aura» da arte tradicional. Sobre Atget, cujas fotografias conhece através do volume *Atget. Lichtbilder* [Atget. Fotografias], ed. por Camille Recht (Paris/Leipzig, 1931), escreveu Benjamin mais alongadamente no ensaio «Pequena história da fotografia», incluído neste volume. (N. do T.)

de orientação. Verdadeiros ou falsos, pouco importa. Pela primeira vez, tornou-se necessário provê-los de legendas, que têm, evidentemente, um carácter totalmente diferente do título de uma pintura. As directrizes que o destinatário das imagens recebe através das legendas dos jornais ilustrados tornar-se-ão dentro em pouco ainda mais precisas e imperiosas no cinema, onde a apreensão de cada imagem é determinada pela sequência de todas as anteriores.

## VII.

A disputa travada ao longo do século XIX entre a pintura e a fotografia<sup>1</sup> à volta do valor artístico dos seus produtos parece-nos hoje despropositada e confusa. Isto em nada afecta o seu significado; pelo contrário, até o acentua. De facto, esta disputa foi a expressão de profundas transformações históricas a nível universal, de que nenhuma das duas partes estava consciente. Na medida em que a época da sua reprodução técnica libertou a arte do seu fundamento ritualístico, desapareceu para sempre a aparência da sua autonomia. Mas a alteração de funções que a arte sofreu devido a este facto ficou fora dos horizontes do século XIX. E o seu signi-

<sup>1</sup> A polémica sobre a legitimação «artística» da nova forma de reprodução da realidade que é a fotografia tem sido muito comentada. Benjamin ocupa-se repetidas vezes da fotografia nos seus ensaios e críticas. A questão aqui abordada, da polémica à volta da fotografia já no século XIX, é mais pormenorizadamente abordada sobretudo em dois escritos: o já citado «Pequena história da fotografia» e a crítica ao livro da fotógrafa e jornalista Gisèle Freund *La photographie en France au XIXème siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris, La Maison des Amis du Livre, 1936 (na edição alemã em: *Gesammelte Schriften* III, pp. 542-544). Na sua recensão de 1938, Benjamin salienta que este livro trata precisamente das relações entre a fotografia e a pintura, e que a autora procura esclarecer o desenvolvimento da fotografia – com pressupostos teóricos semelhantes aos do próprio Benjamin – como estando intimamente ligado à ascensão da burguesia, e exemplificando com a história de uma forma que é tanto de uma como da outra dessas artes: o retrato. Já em 1780, segundo a autora, se verifica um fenómeno de aceleração da produção e de embaratecimento dos «camafeus», para corresponder à procura crescente pelas classes burguesas. O «physiognotrace», entre a miniatura de marfim e a fotografia, mostra já, como escreve Benjamin, «que é possível tornar socialmente transparentes certos factos técnicos»: os miniaturistas são as primeiras vítimas da fotografia. Em relação à questão teórica da legitimidade artística da fotografia, o importante para Benjamin é que a autora reconhece que «a pretensão da fotografia a ser considerada uma arte é contemporânea do seu aparecimento como produto de mercado. Isto está de acordo com a influência que a fotografia, como processo de reprodução, exerceu sobre a própria arte: isolou-a do seu promotor [da encomenda], para a pôr à disposição do mercado anónimo e da sua procura». (N. do T.)

ficado escapou ainda durante muito tempo ao século XX, que assistiu ao desenvolvimento do cinema.

*Se anteriormente se tinha gasto muita perspicácia inútil para resolver a questão de saber se a fotografia seria ou não uma arte – sem primeiro se ter perguntado se a descoberta da fotografia não teria alterado totalmente a natureza da arte –, em breve os teóricos do cinema retomaram a mesma questão prematura.* Mas as dificuldades que a fotografia havia colocado à estética tradicional eram uma brincadeira, comparadas com as que o cinema lhe preparava. Daí a violência cega que caracteriza os começos da teoria do cinema. Assim, Abel Gance, por exemplo, compara o cinema com os hieróglifos: «Em consequência de um retrocesso altamente estranho, fomos parar ao nível de expressão dos egípcios... A linguagem visual ainda não alcançou a perfeição porque os nossos olhos ainda não estão preparados para ela. Ainda não há consideração nem *culto* suficientes por aquilo que nela se exprime.»<sup>13</sup> Séverin-Mars escreve: «A que arte estava destinado um sonho... simultaneamente mais poético e mais real? Encarado deste ponto de vista, o cinema representaria um meio de expressão incomparável, e na sua atmosfera só deveriam movimentar-se pessoas de pensamento superior nos momentos mais perfeitos e misteriosos da sua vida.»<sup>14</sup> Alexandre Arnoux, por sua vez, conclui uma fantasia sobre o cinema mudo com a pergunta: «Não deveriam todas as descrições ousadas de que nos servimos ir desembocar na definição de oração?»<sup>15</sup> É muito elucidativo observar como os esforços para fazer entrar o cinema no domínio da «arte» obrigam estes teóricos a meter nele à força, com uma brutalidade sem igual, elementos rituais. E, no entanto, na altura em que estas especulações foram publicadas, já existiam obras como *L'opinion publique* e *La ruée vers l'or*. Isto não impede Abel Gance de recorrer à comparação com os hieróglifos, e Séverin-Mars fala do cinema como se poderia falar de quadros de Fra Angelico. O que é característico é que ainda hoje auto-

<sup>13</sup> Abel Gance, *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>14</sup> *Apud* Abel Gance, *op. cit.*, p. 100.

<sup>15</sup> Alexandre Arnoux, *Cinéma*, Paris, 1929, p. 28.

<sup>1</sup> Benjamin cita os títulos em francês. *L'opinion publique*: filme de Chaplin (de 1923), cujo título inglês é *A Woman of Paris: La ruée vers l'or*; *A Quimera do Ouro* (*The Gold Rush*), um dos filmes mais célebres de Chaplin, de 1925. (*N. do T.*)

res particularmente reaccionários procuram o significado do cinema na mesma direcção, se não mesmo no sagrado, pelo menos no sobrenatural. Por ocasião do filme de Reinhardt sobre o *Sonho de Uma Noite de Verão*, Werfel<sup>1</sup> constata que é sem dúvida a cópia estéril do mundo exterior, com as suas ruas, interiores, estações de caminho-de-ferro, restaurantes, automóveis e praias, que tem impedido a ascensão do cinema até ao domínio da arte. «O cinema ainda não alcançou o seu verdadeiro sentido, as suas verdadeiras possibilidades..., que consistem numa capacidade sem par de exprimir, com meios naturais e com incomparável poder de convicção, o feérico, o maravilhoso, o sobrenatural»<sup>16</sup>.

#### VIII.

A arte do actor é apresentada ao público definitivamente através da sua própria pessoa; o actor de cinema, pelo contrário, apresenta-se ao público através de todo um conjunto de aparelhos. Isto tem duas consequências. A aparelhagem que leva ao público a arte do actor de cinema não é obrigada a respeitar esta arte como totalidade. Sob a orientação do operador, ela toma continuamente posição perante esta arte. É a sequência destas tomadas de posição, que o montador compõe a partir do material que lhe é fornecido, que constitui o filme completo. O filme abrange um certo número de momentos de movimento que têm de ser captados como tais pela câmara – para já não falar de focagens especiais como os

<sup>1</sup> Max Reinhardt (1873-1943) é um dos maiores nomes do teatro alemão das primeiras décadas do século XX, actor e encenador com particular incidência em Shakespeare. O *Sonho de Uma Noite de Verão* foi encenado por ele doze vezes para o teatro. Franz Werfel (1890-1945): poeta austríaco do Expressionismo patético e místico, atitudes que transparecem também na sua concepção do cinema. Já em 1931 Werfel escrevia um ensaio em que critica o «materialismo» e o «americanismo» do seu tempo: «Na insondável polifonia de orientações da corrente da vida, o cinema terá talvez um papel inesperado. Talvez mais tarde venha a ser conhecido como o meio mais poderoso para impulsionar a revolução interior contra o materialismo (...) O papel que o cinema poderia desempenhar como guia de uma construção espiritual é demonstrado pela única excepção que temos: Chaplin...» (F. Werfel, *Realismus und Innerlichkeit* [Realismo e Interioridade], Berlim/Viena/Leipzig, P. Zsolnay, 1932). (*N. do T.*)

<sup>16</sup> Franz Werfel, «Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt.» [Sonho de Uma Noite de Verão. Um filme de Shakespeare e Reinhardt]. *Neues Wiener Journal*, cit. de Lu, 15 de Novembro de 1935.



grandes planos. Deste modo, o trabalho do actor fica sujeito a uma série de testes ópticos. É esta a primeira consequência da circunstância de a arte do actor de cinema ser veiculada através de um conjunto de aparelhos. A segunda consequência reside no facto de o actor de cinema, que não apresenta a sua arte directamente ao público, perder a possibilidade, facultada ao actor de teatro, de ir adaptando a sua arte ao público durante a representação. Assim, o público assume o papel de perito, papel esse que não é prejudicado por qualquer contacto pessoal com o actor. O público só se identifica com o mundo do actor na medida em que se identifica com a aparelhagem. Assume, portanto, a atitude desta: a atitude de quem avalia capacidades.<sup>17</sup> Uma atitude à qual se não podem atribuir valores de culto.

## IX.

Para o cinema não é tão importante que o intérprete represente outra pessoa aos olhos do público; importa mais que se represente a si próprio perante as câmaras. Um dos primeiros que sentiu esta transformação do intérprete quando sujeito ao teste foi Pirandello. As observações que faz a este propósito no seu romance *Vamos filmar* pouco ficam prejudicadas pelo facto de se limitarem a salientar o lado negativo da questão. E ainda menos por se referirem ao cinema mudo – o cinema sonoro nada alterou de essencial nesta questão. O que é decisivo é que se está a representar para um aparelho – ou, no caso do cinema sonoro, para duas espécies de aparelhos. «O actor de cinema», escreve Pirandello, «sente-se como no exílio. Sente-se exilado não só em relação ao palco, como também à sua própria pessoa. Com um certo mal-estar obscuro, sente um

<sup>17</sup> «O cinema... dá (ou podia dar): esclarecimentos úteis sobre acções humanas particularizadas... Não surgem motivações com base no carácter, a vida interior das personagens não é nunca a causa mais importante e raramente é o resultado principal da acção» (Brecht, *op.cit.*, p. 268). O alargamento do campo do experimentável, que a aparelhagem consegue realizar com o actor de cinema, corresponde ao alargamento extraordinário do campo do experimentável que as condições económicas trouxeram ao indivíduo. É assim que tem vindo a crescer continuamente a importância dos testes de orientação profissional. Nestes testes, trata-se de avaliar aspectos parciais das capacidades do indivíduo. Tanto a filmagem como o teste de orientação profissional se realizam perante um conjunto de especialistas. O realizador no estúdio está precisamente no lugar do director de testes que preside à realização de provas de aptidão.

vazio inexplicável nascido da sensação de o seu corpo ser suprimido, sente que se volatiliza e que lhe roubam a sua realidade, a vida, a voz, os ruídos que provoca ao movimentar-se, para se transformar numa imagem muda que estremece por momentos na tela para logo desaparecer no silêncio... A maquina vai brincar diante do público com a sua sombra; e ele próprio tem de se contentar em representar diante dela.»<sup>18</sup> Podem caracterizar-se os mesmos factos da seguinte maneira: pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o homem vê-se na situação de ter de actuar e viver totalmente por si, mas renunciando à sua aura. É que ela depende do seu aqui e agora; não pode haver qualquer cópia dela. A aura que rodeia Macbeth no palco não se separa da que, para o público presente, envolve o actor que o representa. Mas a particularidade da filmagem no estúdio reside no facto de ela utilizar a aparelhagem em vez do público. Assim desaparece a aura do intérprete, e com ela simultaneamente a do seu personagem.

Não admira que tenha sido precisamente um dramaturgo como Pirandello quem, ao analisar as características do cinema, tocou involuntariamente nas causas da crise que atinge o teatro. À obra de arte totalmente absorvida pela reprodução técnica e mesmo dela resultando – como no caso do cinema – nada se opõe de facto tão decisivamente como o teatro. Qualquer análise mais profunda o confirmará. Observadores especializados há muito reconheceram que na obra cinematográfica «os maiores efeitos são quase sempre atingidos quando se “representa” o menos possível...». Arnheim escreve em 1932 que «o mais recente progresso do cinema consiste em tratar o actor como um acessório que se escolhe pelas suas características e... se monta no sítio certo».<sup>19</sup> A este está intimamente ligado outro aspecto: *o actor*

<sup>18</sup> Luigi Pirandello, *On tourne*, cit. de Leon Pierre-Quint, «Signification du cinéma», in: *L'Art cinématographique* II, *op. cit.*, p.14-15.

<sup>19</sup> Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* [A arte do cinema], Berlim, 1932, pp. 176-177. Certas particularidades aparentemente secundárias que separam o realizador de cinema das práticas do palco adquirem neste contexto um maior interesse. Temos por exemplo a experiência de deixar o intérprete representar sem qualquer maquilhagem, como fez, entre outros, Dreyer no seu filme *Jeanne d'Arc*. Levou meses a encontrar os cerca de quarenta intérpretes que compõem o tribunal da Inquisição. A procura destes intérpretes foi semelhante à dos adereços, difíceis de arranjar. Dreyer esforçou-se ao máximo por evitar semelhanças de idade, estatura e fisionomia (cf. Maurice Schultz, «Le masquillage», in: *L'art cinématographique* VI, Paris 1929, pp. 65-66). Se o actor se torna por vezes um adereço, não é raro, por outro lado, que o adereço funcione como actor. De qualquer modo, não é nada de extraordinário que o cinema chegue ao ponto de dar um papel ao adereço. Em vez de escolher ao acaso exemplos entre uma quantidade infidável, é preferível concentrarmo-nos num parti-

que representa no palco mete-se dentro da sua personagem. Ao actor de cinema isso é muitas vezes recusado. A sua criação não é de modo nenhum uniforme, mas sim composta a partir de muitas actuações distintas. Para além de circunstâncias ocasionais, como a renda do estúdio, existência de actores disponíveis, cenários, etc., são elementares necessidades da maquinaria que decompõem o jogo do actor numa série de episódios montáveis. Trata-se sobretudo da iluminação, cuja instalação obriga a filmar um episódio, que surge na tela como uma sequência veloz e unitária, numa série de imagens distintas, processo que no estúdio por vezes se pode prolongar por várias horas. Para já não falar de montagens mais evidentes. Assim, o salto de uma janela pode ser filmado no estúdio do alto de uns andaimes, mas a fuga que se lhe segue poderá ser filmada em exteriores daí a semanas. De resto, é fácil reconstituir casos ainda mais paradoxais. Pode exigir-se ao actor que estremeça após alguém ter batido à porta; se este estremeecer não sair como seria de desejar, o realizador poderá recorrer a um expediente: quando o actor estiver acidentalmente no estúdio, manda disparar um tiro sem ele saber. O susto do actor nesse momento pode ser filmado e montado na película. Nada prova mais drasticamente que a arte escapou ao domínio da «bela aparência», que durante muito tempo se julgou ser o único em que ela poderia prosperar.

cularmente convincente: um relógio a funcionar incomodará sempre no palco, onde não lhe poderá ser atribuída a função de medir o tempo. Também o tempo astronómico colidiria com o cénico numa peça naturalista. Nestas condições, é altamente característico do cinema poder utilizar, quando for caso disso e sem hesitar, o relógio para medir o tempo. Por aqui se pode ver, com maior clareza do que em muitos outros traços, como no cinema cada adereço pode, eventualmente, desempenhar funções decisivas. Daqui até à afirmação de Pudowkin de que «a actuação do intérprete ligada a um objecto e que nele assenta... é sempre um dos métodos mais poderosos da representação cinematográfica» vai apenas um passo. (W. Pudowkin, *Filmregie und Filmmanuskript* [Realização e Script]. (Bücher der Praxis, Vol.5), Berlim, 1928, p. 126). Assim, o cinema é o primeiro instrumento artístico em condições de poder mostrar como a matéria acompanha a acção do intérprete humano. Por isso pode ser um instrumento excepcional de representação materialista.

<sup>1</sup> Carl Theodor Dreyer (1889-1968): realizador dinamarquês, fez em 1928 o seu mais importante filme, *La passion de Jeanne d'Arc*, em que reconstrói o assunto com base no processo original e reduz a acção aos últimos dias de vida de Joana, o espaço a quatro lugares ascéticos – capela, prisão, sala de torturas e praça de Ruão – e o trabalho da câmara aos grandes planos dos rostos de Joana e dos juízes. A Joana d'Arc desta versão era a actriz francesa Maria Falconetti, e entre os actores contavam-se Antonin Artaud e Michel Simon. Em 1929, Thomas Mann escreve à direcção da UFA em Munique uma carta em que tece os maiores elogios ao filme, que considera «uma realização da maior importância para a evolução da arte cinematográfica, uma experiência num estilo novo e sóbrio, que talvez deixe um tanto insatisfeitas as necessidades de um público de massas, voltado para o sentimental e o fantástico, mas que prende extraordinariamente todo

x.

A sensação de estranheza do intérprete diante da aparelhagem, tal como Pirandello a descreve, é por natureza do mesmo género que a sensação de estranheza do homem perante a sua imagem no espelho. Agora, porém, a imagem formada no espelho pode separar-se dele, torna-se transportável. E para onde? Para junto do público<sup>20</sup>. A consciência disso não abandona o actor de cinema nem por um instante. *O actor de cinema sabe que, enquanto está diante das câmaras, está em última instância a enfrentar o público: o público dos clientes que constituem o mercado.* Este mercado a que ele se dirige, não só com a sua força de trabalho, mas também com toda a sua pessoa, é para ele, no momento em que está a actuar, tão pouco concreto como para qualquer produto manufacturado. Não contribuirá esta circunstância para a angústia, o novo medo que, segundo Pirandello, assalta o intérprete diante das câmaras? O cinema responde à minimização da aura com uma construção artificial da *personality* fora do estúdio. O culto das estrelas de cinema, fomentado pelo capital cinematográfico, mantém aquele feitiço da personalidade que desde há muito se reduz apenas ao feitiço podre do seu carácter mercantil. Enquanto o capital cinematográfico ditar a lei, não é possível atribuir ao cinema contemporâneo nenhum outro mérito revolucionário que não seja o de promover a crítica revolucionária de concepções tradicionais de arte. Não negamos que o cinema

aquele que a pouco e pouco foi aprendendo a acreditar nas possibilidades de expressão de valores espirituais pelo cinema...» (a carta foi publicada no nº 51/1929 da revista *Der Kinematograph*). (N. do T.)

<sup>20</sup> A modificação, que aqui se pode constatar, do modo de exposição através da técnica de reprodução, também se nota na política. A crise actual das democracias burguesas encerra em si uma crise das condições que determinam o modo de apresentação dos governantes. As democracias expõem os governantes directamente, em pessoa, perante os deputados. O parlamento é o seu público! Com as inovações da aparelhagem de captação que permitem que muitos, sem limite, ouçam e pouco depois vejam os oradores durante os discursos, o modo como o homem político se apresenta diante da aparelhagem de captação passa para primeiro plano. Esvaziam-se os parlamentos ao mesmo tempo que os teatros. A rádio e o cinema não modificam apenas a função do actor profissional, mas de igual modo a daqueles que, tal como os governantes, se apresentam perante eles. O sentido em que se processa esta modificação é, sem prejuízo das suas diferentes tarefas específicas, o mesmo quer se trate do actor de cinema, quer do governante. Ela visa reunir, sob determinadas condições sociais, um conjunto de realizações que podem ser postas à prova e até aproveitadas. O resultado é uma nova selecção, uma selecção diante da aparelhagem, de que sairão vencedores a estrela e o ditador.

<sup>1</sup> Em inglês no original. (N. do T.)

contemporâneo, em certos casos, pode incentivar para além disto a crítica revolucionária das relações sociais, até mesmo das relações de propriedade. Não é, porém, aqui que se situa o centro de gravidade da presente análise, como também não é este o ponto fulcral da produção cinematográfica da Europa Ocidental.

A técnica do cinema, como a do desporto, caracteriza-se pelo facto de as pessoas que assistem às suas *performances* o fazerem na qualidade de semi-especialistas. Basta ter ouvido uma vez um grupo de ardinas, encostados às bicicletas, a discutir os resultados de uma prova de ciclismo, para compreendermos estes factos. Não é gratuitamente que os editores de jornais organizam corridas para os seus ardinas, que despertam grande interesse entre os participantes. É que ao vencedor das provas se abre a possibilidade de ser promovido de ardina a corredor. Assim, por exemplo, as actualidades cinematográficas semanais dão a todos a possibilidade de serem promovidos de transeunte a figurante. Poderão até talvez aparecer numa obra de arte – veja-se o filme de Wertoff *Três Canções sobre Lenine* ou o de Ivens *Borinage*<sup>1</sup>. Qualquer pessoa pode hoje reclamar-se o direito a ser filmado. Uma vista de olhos pela situação histórica da literatura contemporânea ilustrará da melhor forma este direito<sup>11</sup>.

Ao longo de vários séculos, a situação da literatura era tal que um número reduzido de pessoas que escreviam era lido por muitos milhares de leitores. Em fins do século passado algo se transformou. Com a crescente expansão da imprensa, que cada vez mais colocava à disposição dos leitores novos órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e locais, sectores cada vez mais amplos de leitores – primeiro isoladamente – passaram a pertencer ao grupo dos que escreviam. Tudo começou quando

<sup>1</sup> Dsiga Wertoff (1896-1954): realizador soviético da primeira fase da revolução, rejeita o filme de ficção para utilizar a sua técnica do «olho da câmara» e assim captar «a vida tal como é», realizando alguns filmes formalmente conseguidos e que constituem documentos políticos empenhados. O filme referido é de 1934. Joris Ivens (1898-1989) é um realizador holandês que, depois de um começo de carreira em que faz sobretudo curtas-metragens, se volta para o cinema político no período do avanço do nazismo e realiza em 1933, com o belga Henri Storck, o filme referido por Benjamin, em que trata uma greve de mineiros na Bélgica.

<sup>11</sup> A problemática abordada no parágrafo seguinte – a transformação qualitativa do público leitor através sobretudo da importância adquirida pela imprensa – é mais pormenorizadamente desenvolvida por Benjamin no ensaio «O Autor como produtor», incluído neste volume. (*N. do T.*)

a imprensa diária lhes abriu o seu «Correio dos Leitores», e hoje em dia praticamente não há nenhum europeu inserido no processo produtivo que, em princípio, não tenha a possibilidade de publicar em qualquer lado uma experiência de trabalho, uma queixa, uma reportagem ou coisas do género. É assim que a diferença entre autor e público está prestes a perder as suas características essenciais. Torna-se uma diferença funcional, podendo variar de caso para caso. O leitor está a todo o momento preparado para se tornar um escritor. Tendo-se visto obrigado, a bem ou a mal, a tornar-se perito num processo de trabalho altamente especializado – mesmo quando se trata de uma tarefa de pouca importância –, ele ganha acesso à qualidade de autor. Na União Soviética é o próprio trabalho que tem a palavra. E a sua representação pela palavra constitui uma parte da capacidade que é necessária à sua execução. A competência literária já não se fundamenta numa formação especializada, mas sim politécnica, e torna-se assim um bem comum<sup>21</sup>. Tudo isto se pode transpor sem hesita-

<sup>21</sup> Perde-se o carácter de privilégio das respectivas técnicas. Aldous Huxley escreve: «os progressos técnicos... conduziram à vulgaridade..., as possibilidades de reprodução técnica e a rotativa possibilitaram uma multiplicação imprevisível da escrita e da imagem. A escolaridade geral obrigatória e os ordenados relativamente elevados criaram um público muito vasto que sabe ler e pode adquirir material de leitura e ilustrado. Para produzir tudo isto foi criada uma indústria importante. O talento artístico, porém, é algo de muito raro; segue-se ... que sempre e em toda a parte a maior parte da produção artística foi de qualidade inferior. Mas hoje em dia a percentagem de sucata no total da produção artística é maior do que nunca ... Estamos perante um simples facto aritmético. No decorrer do século passado, a população da Europa Ocidental aumentou mais do dobro. Mas o material de leitura e a ilustração cresceram, tanto quanto posso avaliar, pelo menos na relação de 1 para 20, talvez para 50 ou até para 100. Se uma população de x milhões tem n talentos artísticos, uma população de 2x milhões terá provavelmente 2n talentos artísticos. Ora, a situação pode resumir-se como se segue: enquanto há cem anos se publicava uma página impressa com textos e ilustrações, hoje em dia publicam-se vinte, se não mesmo cem páginas dessas. Enquanto, por outro lado, há cem anos havia um talento artístico, hoje há dois. Admito que, em consequência da escolaridade geral obrigatória, um grande número de talentos virtuais, que antigamente não poderiam ter desenvolvido os seus dotes, possam hoje tornar-se produtivos. Partamos, portanto, do princípio... de que hoje há três ou mesmo quatro talentos artísticos para um de antigamente. Nem por isso é menos evidente que o consumo de material de leitura e ilustrações impressas ultrapassou em muito a produção natural de escritores e desenhadores dotados. Com o material auditivo a situação não é diferente. A prosperidade, o gramofone e a rádio criaram um público cujo consumo de material musical está fora de qualquer relação com o crescimento da população e consequentemente com o aumento normal de músicos de talento. Segue-se, portanto, que em todas as artes, quer em termos absolutos, quer relativos, a produção de sucata é maior que antigamente; e assim continuará a ser, enquanto as pessoas consumirem, como agora, material de leitura, auditivo e ilustrado em proporções anormais». (Aldous Huxley, *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale (1933)*. Trad. de Jules Castier, Paris, 1935, pp. 273-275.) Esta análise não é, evidentemente, progressista.

ções para o cinema, em que certas modificações, que levaram séculos a realizar-se na literatura, se efectuaram no decorrer de uma década. Na prática cinematográfica – sobretudo na russa – esta modificação já foi em parte concretizada. Alguns dos intérpretes que surgem nos filmes russos não são intérpretes no nosso sentido, mas sim pessoas que se representam *a si próprias*<sup>1</sup> – e antes de mais no seu processo de trabalho. Na Europa Ocidental a exploração capitalista do cinema impede que se leve em conta o legítimo direito que o homem de hoje tem de se ver reproduzido na arte. Nestas condições, a indústria do cinema tem todo o interesse em instigar a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambíguas.

## XI.

Um filme, sobretudo um filme sonoro, oferece um espectáculo que nunca se poderia imaginar anteriormente. Trata-se de um processo em que não há já um único ponto de vista a partir do qual os auxiliares estranhos à própria acção – aparelhagem de iluminação, corpo de assistentes, etc. – não caiam no campo visual do espectador (a não ser que a pupila do espectador coincidissem com a objectiva). Esta circunstância, mais que qualquer outra, torna superficial e insignificante qualquer comparação entre uma cena nos estúdios e no palco. O teatro conhece, em princípio, o ponto em que não é fácil apercebermo-nos do carácter ilusório da acção. Perante uma cena filmada este ponto não existe. A sua natureza ilusória é uma natureza de segundo grau; é o resultado da montagem. Isto é: *no estúdio, a aparelhagem penetrou tão profundamente na realidade, que o seu aspecto puro, liberto do corpo estranho constituído pela aparelhagem, é o resultado de um procedimento especial, nomeadamente do plano fotografado pela câmara especialmente focada e sua montagem com outras imagens do mesmo género.* A realidade liberta da aparelhagem atingiu aqui

<sup>1</sup> A importância assumida pelo cinema russo pós-revolucionário como arte colectiva que vai ao encontro dos novos modos de produção já fora salientada por Benjamin em dois textos de 1927 (incluídos neste volume, com outros sobre a situação da Rússia nos anos vinte): «Sobre a situação da arte cinematográfica russa» e «Uma discussão sobre a arte cinematográfica russa e sobre a arte colectiva em geral. Resposta a Oscar A. H. Schmitz». (*N. do T.*)

o seu mais elevado grau de artificialismo e a visão não mediata da realidade tornou-se a Flor Azul no reino da técnica.

Os mesmos factos, que desta forma se demarcam dos do teatro, podem confrontar-se de maneira ainda mais elucidativa com a pintura. Aqui temos de fazer a pergunta: qual a situação do operador em relação ao pintor? Para lhe responder, seja permitido o recurso precisamente ao conceito de operador que se tornou corrente a partir da cirurgia. O cirurgião representa um dos pólos de um universo em que o outro é ocupado pelo mágico. A atitude do mágico, que cura um doente pondo-lhe a mão em cima, é diferente da do cirurgião que procede a uma intervenção no doente. O mágico conserva a distância natural entre si e o paciente; mais precisamente: diminui-a pouco, por força da mão posta sobre o doente, e aumenta-a muito, por força da sua autoridade. O cirurgião procede ao contrário: diminui muito a distância em relação ao doente, na medida em que penetra no seu interior, e aumenta-a pouco, pelo cuidado com que a sua mão se movimenta entre os órgãos. Numa palavra: ao contrário do mágico (que ainda vive no médico), o cirurgião renuncia no momento decisivo a colocar-se perante o doente de homem para homem; antes penetra nele operacionalmente. O mágico e o cirurgião comportam-se como o pintor e o operador. O pintor observa no seu trabalho uma distância natural em relação à realidade do seu objecto; o operador, pelo contrário, penetra profundamente nas malhas da realidade dada<sup>22</sup>. As imagens obtidas por ambos são totalmente diferentes. A do pintor é um todo, a do operador compõe-se de múltiplos fragmentos que voltam a reunir-se de acordo com uma lei nova.

*É assim que a representação cinematográfica da realidade é para o homem contemporâneo a que incomparavelmente tem maior significado, porque conse-*

<sup>22</sup> Os gestos ousados do operador são, de facto, comparáveis aos do cirurgião. Luc Durtain inclui no seu catálogo de recursos técnicos de carácter especificamente gestual aqueles «que são necessários em cirurgia no caso de certas intervenções difíceis. Escolho como exemplo um caso da otorrinolaringologia...: falo da chamada intervenção endonasal com telescopia: ou chamo a atenção para as habilidades acrobáticas que a cirurgia da laringe tem de executar, orientada pela imagem invertida no laringoscópio; podia também falar da cirurgia do ouvido, que lembra o trabalho de precisão dos relojoeiros. Quanta acrobacia muscular nas mais subtis gradações não é exigida ao homem que quer reparar ou salvar o corpo humano! Basta pensar na operação às cataratas, em que há como que uma luta do aço com partes do tecido quase líquidas, ou nas intervenções muito significativas na cavidade abdominal (laparotomia)». (Luc Durtain, «La technique et l'homme», in: *Vendredi*, 13 de Março de 1936, n.º 19.)

que captar o lado da realidade liberto de todo e qualquer aparelho, o que o homem tem o direito de esperar da obra de arte – precisamente devido à penetração intensiva dessa realidade pelos aparelhos.

## XII.

A reprodução técnica da obra de arte transforma a relação das massas com a arte. Uma relação o mais retrógrada possível, por exemplo diante de um Picasso, pode transformar-se na mais progressista, por exemplo diante de um Chaplin. Aqui, a reacção progressista caracteriza-se pelo facto de o prazer da observação e da vivência estar directa e intimamente associado à atitude do perito. Tal ligação é um indício social importante: quanto mais diminuir o significado social de uma arte, tanto mais haverá no público um divórcio entre a atitude crítica e o prazer – como se prova nitidamente com a pintura. O convencional é apreciado sem sentido crítico, aquilo que é verdadeiramente novo critica-se com má vontade. No cinema, a atitude crítica e de prazer do público coincidem. E a circunstância decisiva neste caso é a seguinte: em parte alguma, mais do que no cinema, as reacções dos indivíduos, cuja soma constitui a reacção em massa do público, se mostram à partida condicionadas pela sua massificação iminente. E na medida em que se manifestam, controlam-se. Também neste caso é útil a comparação com a pintura. Um quadro só se podia oferecer à contemplação de um indivíduo ou de um pequeno grupo. A contemplação de quadros por muitas pessoas simultaneamente, como se verifica no século XIX, é um dos primeiros sintomas da crise da pintura, que não foi de modo algum desencadeada unicamente pela fotografia, mas surgiu relativamente independente desta, pela tendência de levar a obra de arte até às massas.

De facto, o quadro não tem condições para ser objecto de uma recepção colectiva simultânea, como sempre foi o caso da arquitectura<sup>1</sup>, como

<sup>1</sup> Benjamin atribuiu à arquitectura um papel fundamental como forma de arte que lhe permite documentar aquilo a que, numa das variantes do capítulo XVIII da primeira versão do ensaio sobre «A obra de arte...», chama a «recepção na distração», isto é não reflexiva e não contemplativa, e pelo colectivo, colocando-a a par da do reclamo, que não distingue da arte. Torna-se aqui visível a oposição existente entre as concepções de Benjamin (ou também Brecht) nos anos trinta e as da «Teoria crítica» da Escola de Frankfurt

aconteceu antigamente com a epopeia, como acontece hoje em dia com o cinema. E por muito poucas conclusões que desta circunstância específica se possam tirar acerca do papel social da pintura, ela funciona como um pesado entrave no momento em que a pintura, devido a determinados condicionalismos, e de certo modo contra a sua natureza, se vê directamente confrontada com as massas. Nas igrejas e nos mosteiros da Idade Média e nas cortes dos príncipes até finais do século XVIII, a recepção colectiva de quadros não se efectuava em comum, mas por um processo mediador multiplamente escalonado e hierarquizado. O facto de a situação se ter modificado traz à superfície o conflito especial em que a pintura foi envolvida devido à possibilidade de reprodução técnica do quadro. Mesmo quando se procedeu à sua exposição para as massas em galerias e salões não se encontrou maneira de as massas se poderem organizar e controlar perante essa nova forma de recepção<sup>23</sup>. Assim, o mesmo público, que reage de um modo progressista perante um filme grotesco, assume uma atitude retrógrada perante o surrealismo.

sobre o problema da situação da arte perante o desenvolvimento tecnológico e económico e os novos meios de produção que daí resultam (a «técnica» e a sua utilização também na produção artística). Enquanto para Benjamin e Brecht – nos anos trinta, é certo – esse desenvolvimento dos meios de produção implica uma transformação radical do conceito tradicional de arte e da sua autonomia, para Adorno e Marcuse as duas esferas (a da arte e a da «indústria da cultura») são vistas como distintas e mesmo inconciliáveis: a arte mantém a sua autonomia (relativa, embora) e a «tecnicização da obra de arte» (em que Brecht e Benjamin punham tantas esperanças) leva à eliminação da arte. No âmbito da «indústria da cultura» do neocapitalismo, com a sua enorme capacidade de integração, a arte só poderá subsistir como «negação» desse *status quo* que lhe é exterior, e com o qual não pode entrar em qualquer espécie de «reconciliação» (hoje sabemos como as formas pós-modernas da arte integraram totalmente, e sem complexos, esse «mundo da vida»). Se para Brecht o capitalismo encontra em si mesmo (na dinâmica própria das suas crises) os obstáculos ao seu próprio desenvolvimento, para Adorno e Horkheimer a «indústria da cultura», na sua forma capitalista tardia, seria um sistema à prova de crises. As possibilidades transformadoras da arte seriam muito reduzidas, a sua função teria de limitar-se a ser crítica e negativa (alguns dos marcos mais importantes desta reflexão da «Teoria crítica» foram: a *Dialéctica da Aufklärung*, de Horkheimer/Adorno [1944], a *Teoria Estética* de Adorno [1970] e a *Dimensão Estética* de Marcuse [1977]). (N. do T.)

<sup>23</sup> Este ponto de vista poderá parecer grosseiro mas, como mostra o grande teórico Leonardo, pode recorrer-se a pontos de vista grosseiros na altura própria. Leonardo compara a pintura e a música com as seguintes palavras: «A pintura é superior à música porque não está condenada a morrer logo à nascença, como no caso da infeliz música... A música, que desaparece assim que nasce, fica atrás da pintura, que se tornou eterna pelo uso do verniz.» (Leonardo da Vinci, *Frammenti letterarii e filosofici*. Apud Fernand Baldensperger, «Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840», in *Revue de Littérature Comparée*, XVII, Paris, 1935, p. 79, nota 1.)

## XIII.

O cinema caracteriza-se não só pelo modo como o homem se apresenta perante a aparelhagem, mas também pelo modo como, com a ajuda desta, ele se representa o mundo circundante. Bastou lançar um olhar para a psicologia das *performances* para verificar a capacidade que a aparelhagem tem de avaliar. A psicanálise permite ilustrar essa mesma capacidade de outra perspectiva. De facto, o cinema enriqueceu o mundo da nossa percepção com métodos que podem ser explicados recorrendo à teoria freudiana. Um lapso no diálogo passava mais ou menos despercebido há cinquenta anos. A abertura súbita de uma perspectiva profunda no diálogo, que antes parecia decorrer à superfície, pode contar-se entre as excepções. Depois da *Psicopatologia da Vida Quotidiana* tudo isto se modificou. Ela isolou e simultaneamente tornou analisáveis coisas que anteriormente navegavam, sem que dêssemos por elas, na vasta corrente da percepção. O cinema teve como consequência, em todo o âmbito do mundo da percepção visual, e agora também acústica, um aprofundamento semelhante da percepção consciente. O reverso deste facto é que as acções apresentadas por um filme se podem analisar com muito mais exactidão e sob muitos mais pontos de vista do que as acções representadas na pintura ou no teatro. Por contraste com a pintura, é a indicação incomparavelmente mais precisa da situação que aumenta a possibilidade de análise da acção apresentada no filme. Confrontando com o teatro, o que torna as realizações cinematográficas mais facilmente analisáveis é a possibilidade, aqui maior, de isolar acções. Esta circunstância tende – e nisto reside o seu principal significado – a promover a articulação entre a arte e a ciência. De facto, dificilmente se pode dizer, de um comportamento perfeitamente estudado e integrado em determinada situação – como um músculo num corpo –, qual o aspecto que mais prende: se o seu valor artístico ou a sua utilidade científica. *Será uma das funções revolucionárias do cinema fazer com que a utilização artística e científica da fotografia, anteriormente quase sempre separadas, possam ser vistas como idênticas*<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Se procurarmos uma situação análoga a esta, surge-nos uma muito elucidativa na pintura da Renascença. Também aqui deparamos com uma arte cujo florescimento incomparável e cuja importância se baseiam em grande medida no número de novas ciências ou de novos dados da ciência que integra. Ela apoiava-se da anatomia e da perspectiva, da matemática, da meteorologia e da teoria das cores. «Nada está tão

Na medida em que, através de grandes planos, através da acentuação de pormenores escondidos nos adereços mais correntes, através da investigação de ambientes banais sob a direcção genial da objectiva, aumenta, por um lado, a compreensão da irreversibilidade que rege a nossa existência, o cinema promete-nos, por outro lado, um horizonte gigantesco e inesperado! Os nossos bares e avenidas das grandes cidades, os nossos escritórios e os nossos quartos mobilados, as nossas estações de caminho-de-ferro e fábricas pareciam querer encerrar-nos num universo sem esperança e sem saída. Veio então o cinema, que fez ir pelos ares este mundo de cárceres com a dinamite do décimo de segundo, de modo que agora, abandonados no meio dos seus escombros espalhados por todo o lado, nos lançamos serenamente em viagens aventureiras. Com o grande plano alarga-se o espaço, com o retardador o movimento. E se na ampliação não se trata apenas de explicitar aquilo que «assim como assim» não se vê com nitidez, mas antes se põem a descoberto formações estruturais da matéria, totalmente novas, assim também o retardador se não limita a trazer à luz conhecidos motivos do movimento, antes descobre, nestes conhecidos, outros totalmente desconhecidos, «que não funcionam de modo algum como retardamento de movimentos mais rápidos, mas têm o efeito de movimentos singularmente deslizantes, pairando no ar, sobrenaturais»<sup>25</sup>. Assim se torna evidente que a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar dar-mo-nos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fracção de segundo de cada passo. Se é verdade que, genericamente falando, o gesto de pegar no isqueiro ou na colher nos é familiar, já pouco ou nada sabemos do que de facto se passa entre a mão e o metal, para já não falar das oscilações que esse processo acusa,

distante de nós», escreve Valéry. «como a exigência desconcertante de um Leonardo, para quem a pintura era o objectivo último e a suprema demonstração do conhecimento, de tal maneira que, segundo as suas convicções, exigia onisciência; e ele próprio não recuava perante uma análise teórica diante da qual nós, os homens de hoje, estamos perplexos pela sua profundidade e precisão». (Paul Valéry, *Pièces sur l'art.*, *op.cit.*, p. 191. «Autour de Corot».)

<sup>25</sup> Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 138.

segundo a disposição com que estamos. Aqui intervém a câmara com os seus meios auxiliares, *plongés e contreplongés*, interrupções e imobilizações, retardador e acelerador, ampliação e redução. É ela que nos inicia no inconsciente óptico, tal como a psicanálise no inconsciente pulsional.

## XIV.

Uma das mais importantes tarefas da arte foi desde sempre a de gerar uma procura cuja total satisfação ainda se não realizou<sup>26</sup>. A história de

<sup>26</sup> «A obra de arte», diz André Breton, «só tem valor na medida em que for atravessada por reflexos do futuro». De facto, toda a forma de arte plenamente desenvolvida se situa no cruzamento de três linhas de evolução. Em primeiro lugar, a técnica evolui com vista a uma determinada forma de arte. Antes de aparecer o cinema havia livros de fotografias cujas imagens, passando rapidamente diante do espectador que folheava o livro sob a pressão do polegar, mostravam um combate de boxe ou uma partida de ténis; havia as máquinas automáticas nos bazares, em que a passagem das imagens era provocada pelo rodar da manivela. Em segundo lugar, as formas de arte tradicionais trabalham esforçadamente, em certas fases da sua evolução, para obter efeitos que mais tarde são atingidos sem esforço pela nova forma de arte. Antes de o cinema se ter imposto, os dadaístas procuraram, através das suas manifestações, levar ao público um movimento que Chaplin depois provocou de modo natural. Em terceiro lugar, transformações sociais aparentemente insignificantes actuam frequentemente com vista a uma transformação da recepção que só a nova forma de arte vem a aproveitar. Antes de o cinema ter começado a criar o seu público, mostravam-se no *Kaiserpanorama*<sup>ii</sup> imagens (que já não eram estáticas) ao público ali reunido. Esse público estava em frente de um guarda-vento, no qual se tinham instalado estereoscópios, um para cada visitante. Diante destes estereoscópios apareciam automaticamente imagens isoladas, que se conservavam pouco tempo, para logo darem lugar a outras. Edison ainda teve de trabalhar com meios semelhantes quando apresentou a primeira fita cinematográfica (antes de se conhecer o ecrã e todo o processo de projecção do filme) a um público restrito, que olhava fixamente para o aparelho em que se estava a desenrolar a sequência das imagens. De resto, na instalação do *Kaiserpanorama* percebe-se nitidamente uma dialéctica da evolução. Pouco antes de o cinema ter tornado colectiva a contemplação de imagens, a sua contemplação individual diante dos estereoscópios destes estabelecimentos rapidamente ultrapassados impõe-se uma vez mais com a mesma força da antiga contemplação das imagens dos deuses pelos sacerdotes na *cella* do templo.

<sup>i</sup> Não me foi possível localizar com exactidão a citação de Breton, de que Benjamin também não indica a fonte. No entanto, na altura em que este escreve o primeiro esboço deste ensaio, apresentava Breton uma comunicação ao Congresso de Escritores reunido em Paris, na qual fazia afirmações muito próximas da citação (que eventualmente foi feita de memória por Benjamin): «Esta propriedade [i. e. a perenidade de certas obras] revelada de longe em longe por certas obras de arte, só pode ser entendida em função da sua situação muito particular no tempo, deste estatuto de *figuras de proa* que elas assumem em relação às circunstâncias históricas que lhes deram origem. (...) A herança cultural, na forma em que podemos recebê-la, é antes de mais a soma de tais obras com um «conteúdo latente» excepcionalmente rico. Essas obras – na poesia, hoje, as de Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Jarry, e não tanto as pretensas obras «clássicas» (os clássicos escolhidos pela sociedade burguesa não são nossos) – continuam antes de mais a ser *anunciadoras*, e a sua influência cresce sem cessar (...)» (A. Breton, «Discours au Congrès des Écrivains (1935)», in: *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 283.) (N. do T.)

cada forma de arte conhece épocas críticas em que esta forma aspira a efeitos que só se conseguem obter livremente quando se chega a um nível técnico diferente, isto é, a uma nova forma de arte. As extravagâncias e cruezas da arte que daqui resultam, sobretudo nas chamadas épocas de decadência, têm, de facto, a sua origem no centro das suas forças históricas mais ricas. O Dadaísmo foi a última forma de arte em que ainda abundaram tais barbarismos. Só agora se pode conhecer o que o impulsionou: *o Dadaísmo tentou criar, com os meios da pintura (e da literatura), os efeitos que o público hoje em dia procura no cinema*<sup>i</sup>.

Toda a criação de necessidades radicalmente nova e pioneira terá consequências muito para além do seu objectivo. É o que se passa com o Dadaísmo, na medida em que sacrifica os valores do mercado, tão próprios do cinema, em favor de intenções de maior relevo – de que, evidentemente, não tem consciência na forma em que aqui são descritas. Os dadaístas davam muito menos importância à utilidade mercantil das suas obras de arte do que à impossibilidade de serem utilizadas como objecto de meditação contemplativa. Para conseguir esta impossibilidade não recuaram sequer perante a degradação sistemática do seu material. Os seus poemas são uma «salada de palavras», contêm expressões obscenas e tudo o que se possa imaginar de detritos de linguagem. O mesmo acontece com os seus quadros, em que colavam botões ou bilhetes de eléctrico. O que conseguem com tais meios é a aniquilação impiedosa da aura das suas criações, às quais aplicam, com os meios da produção, o estigma de uma reprodução. É impossível, diante de um quadro de Arp ou de um poema

<sup>ii</sup> Sobre este dispositivo técnico antecessor do cinema, ver a nota da página 18 do volume II desta edição. (N. do T.)

<sup>i</sup> A teoria de Benjamin sobre o Dadaísmo é continuada mais tarde por Adorno, que já na longa carta de 18 de Março de 1936, em que faz um comentário crítico a este ensaio, termina com o *post scriptum*: «Gostaria ainda de lhe expressar a minha particular concordância com a sua teoria do Dadaísmo.» Sobre o sentido crítico da categoria do «choque» e da técnica da montagem, e sobre o problema, subjacente a todo este ensaio de Benjamin, da «morte da arte», ver ainda os paralipómenos à *Teoria Estética* de Adorno, particularmente o intitulado «Ad surrealistischer Schock und Montage» (*Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 350 segs.). Encontramos também em Brecht, num fragmento de 1920, uma ideia do Dadaísmo como «arte do efeito», muito próxima da de Benjamin neste texto: «Um dos piores erros dos Dadaístas é o de mandarem imprimir as suas obras, que pretendem dar a impressão de surgir de forma imediata e para um presente o mais real possível (...). Se é verdade que as forças se reconhecem pelos seus efeitos, então o Dadaísmo pertence à arte.» (Brecht, «Über den Dadaismus» [Sobre o Dadaísmo], *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1967, vol. 18, pp. 5-6) (N. do T.)

de August Stramm<sup>1</sup>, termos tempo para nos concentrarmos e apreciá-los como diante de um quadro de Derain ou de um poema de Rilke. À meditação que se tornou, no processo de degeneração da burguesia, uma escola de comportamento associal, contrapõe-se a distração como uma forma especial de comportamento social<sup>27</sup>. De facto, as manifestações dadaístas asseguravam uma extrema distração, na medida em que faziam da obra de arte o centro de um escândalo. Ela tinha de satisfazer sobretudo uma exigência muito concreta: causar indignação pública.

De tentação para a vista ou sedução para o ouvido, a obra de arte tornou-se um projectil nas mãos dos dadaístas. Espectador e leitor eram atingidos por ele. Adquiriu uma qualidade palpável, com o que favoreceu a viragem para o cinema. Aqui, o elemento que provoca a distração também é antes de mais palpável, porque se baseia nomeadamente na mudança de lugar e de plano, que funcionam como golpes que o espectador vai recebendo. Compare-se a «tela» sobre a qual o filme é projectado com a tela em que está a pintura. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode entregar-se aos seus pensamentos. Diante do filme já não acontece o mesmo. Mal fixou o olhar, já a imagem mudou. A imagem do filme não pode ser fixada. Duhamel, que odeia o cinema e que não compreendeu nada do seu significado, embora muito da sua estrutura, comenta assim esta circunstância: «Já não posso pensar aquilo que quero. As imagens em movimento ocuparam o lugar dos meus pensamentos»<sup>28</sup>. De facto, a cadeia de associações de quem contempla estas imagens é imediatamente interrompida pela sua transformação. Nisto se baseia o efeito de choque do cinema, que, como qualquer efeito de cho-

<sup>1</sup> August Stramm (1874-1915) é um poeta e dramaturgo expressionista, principal representante da poesia «absoluta» do círculo berlinense da revista *Der Sturm*, uma forma de poesia abstracta, reduzida aos elementos rítmico-melódicos essenciais, que antecipa algumas das experiências dadaístas e surrealistas. Poemas de Stramm em tradução portuguesa podem ler-se em: João Barrento, *A Alma e o Caos. Cem Poemas Expressionistas*. Lisboa, Relógio d'Água, 2001, pp. 272-289; e uma análise da sua poesia em: João Barrento, *A Poesia do Expressionismo Alemão*. Lisboa, Presença, 1989, pp. 80-91. (*N. do T.*)

<sup>27</sup> O arquétipo teológico desta meditação é a consciência de se estar a sós com o seu Deus. Foi através desta consciência que nas épocas de esplendor da burguesia se fortaleceu a liberdade para sacudir a tutela clerical. Nas épocas de decadência da burguesia, a mesma consciência teve de ter em conta a tendência latente para subtrair ao âmbito da comunidade as forças que o indivíduo isolado mobiliza no seu convívio com Deus.

<sup>28</sup> Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, 2.<sup>a</sup> ed., Paris, 1930, p. 52.

que, exige ser amortecido por um esforço de atenção intensificado<sup>29</sup>. *Por força da sua estrutura técnica, o cinema libertou o efeito de choque físico da capa moral em que ainda estava envolvido no Dadaísmo*<sup>30</sup>.

## XV.

As massas são uma matriz a partir da qual se renovam presentemente todas as velhas atitudes perante a obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: as massas de participantes, que aumentaram muitíssimo, provocaram uma modificação do tipo de participação. O facto de esta participação aparecer primeiro sob forma adulterada não deve induzir em erro. Contudo, não faltou quem se tivesse agarrado com paixão a este lado superficial da questão. Entre eles foi Duhamel quem se exprimiu de forma mais radical. A principal crítica que faz ao cinema é o tipo de participação que suscita nas massas. Chama ao cinema «um passatempo para ilotas, uma distração para criaturas incultas, miseráveis, estafadas, consumidas pelas suas preocupações...», um espectáculo que não exige qualquer concentração, não pressupõe qualquer capacidade de raciocínio..., não acende nenhuma luz nos corações e não desperta no espectador qualquer outra esperança além do desejo ridículo de um dia se tornar *star* em Los Angeles<sup>31</sup>. Vê-se que, no fundo, é o velho clamor de que as massas procuram a distração, enquanto a arte exige concentração da parte do espectador. É um lugar-comum. Resta apenas saber se ele está apto a fornecer pistas para a investigação do cinema.

<sup>29</sup> O cinema representa a forma de arte correspondente ao perigo de morte crescente que os homens de hoje têm de enfrentar. A necessidade que o homem tem de se expor aos efeitos do choque é uma adaptação aos perigos que o ameaçam. O cinema corresponde a transformações profundas do aparelho da percepção consciente – transformações que qualquer transeunte das grandes cidades sente no plano da existência privada e, no plano histórico, todo o cidadão de hoje.

<sup>30</sup> Tal como para o Dadaísmo, há que tirar do cinema importantes conclusões para o Cubismo e o Futurismo. Ambos surgem como tentativas deficientes de uma arte que quer levar em conta a penetração da realidade pela aparelhagem. Estas escolas, ao contrário do cinema, empreenderam a sua tentativa, não através do aproveitamento da aparelhagem para a representação artística da realidade, mas através de uma espécie de fusão da realidade representada com a aparelhagem representada. Neste processo assume papel de relevo no Cubismo o pressentimento da estrutura desta aparelhagem, que se baseia na óptica; e no Futurismo o pressentimento dos efeitos desta aparelhagem, que sobressaem na passagem rápida da fita cinematográfica.

<sup>31</sup> Duhamel, *op. cit.*, p. 58.



Aqui é preciso olhar para as coisas mais de perto. Distracção e concentração opõem-se de uma forma a que se pode dar a seguinte formulação: aquele que se concentra diante da obra de arte mergulha nela; é absorvido por essa obra, como aconteceu, segundo a lenda, a um pintor chinês ao ver o seu quadro concluído. Pelo contrário, as massas, pela sua própria distracção, mergulham a obra de arte em si. Os edifícios são o exemplo mais manifesto. Desde sempre a arquitectura constituiu o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se produz colectivamente e na distracção. As leis dessa recepção são as mais elucidativas.

As construções têm acompanhado a humanidade desde as suas origens. Muitas formas de arte nasceram e desapareceram. A tragédia nasceu com os gregos para se extinguir com eles; só as suas «regras» renasceram séculos mais tarde. A epopeia, cujas origens remontam à juventude dos povos, extingue-se na Europa com o fim do Renascimento. A pintura de cavalete é uma criação da Idade Média e nada parece garantir a sua duração ilimitada. Porém, a necessidade que o homem tem de um tecto é permanente. A arquitectura nunca foi inútil. A sua história é mais antiga que a de qualquer outra arte, e é importante ter sempre em conta o seu género de influência quando se quer compreender a relação das massas com a arte. As construções são objecto de uma recepção dupla: pelo seu uso e pela sua percepção; ou melhor, táctil e opticamente. Não se compreende tal recepção da arquitectura se se pensar no recolhimento dos turistas diante de edifícios célebres. Porque do lado táctil não existe qualquer espécie de contrapartida para a contemplação na percepção óptica. A recepção táctil efectua-se menos pela via da atenção que pela do hábito. No caso da arquitectura, o hábito determina mesmo em larga medida a própria recepção óptica. Pela sua essência, ela efectua-se muito menos num estado de concentração tensa do que sob uma pressão fortuita. Mas esta recepção ligada à arquitectura tem, em certas circunstâncias, valor canónico. *É que as tarefas que se colocam ao aparelho perceptivo humano em períodos históricos de viragem não podem resolver-se simplesmente pela óptica, isto é, pela contemplação. Vão sendo progressivamente ultrapassadas sob a orientação da recepção táctil, através do hábito.*

Também a pessoa distraída se pode habituar. Mais: conseguir ultrapassar certas dificuldades na distracção prova que criámos o hábito de as resolver. Através da distracção que a arte oferece pode facilmente controlar-se até que ponto novas tarefas colocadas à percepção consciente puderam

ser solucionadas. Como, de resto, subsiste no indivíduo a tentação de evitar tais tarefas, a arte encarregar-se-á das mais difíceis e importantes sempre que puder mobilizar massas. Fá-lo presentemente no cinema. *A recepção na distracção, que se faz notar com ênfase crescente em todos os domínios da arte e é um sintoma de transformações profundas da percepção consciente, encontrou no cinema o seu campo de experiência próprio.* Com o seu efeito de choque, o cinema vem ao encontro desta forma de recepção. O cinema restringe o valor de culto não só porque coloca o público numa atitude de apreciação valorativa, mas também porque esta atitude no cinema não inclui o factor atenção. O público é um examinador, mas um examinador distraído.

#### POSFÁCIO

A proletarização crescente dos homens de hoje e a formação crescente de massas são os dois lados de um e do mesmo fenómeno. O fascismo tenta organizar as massas proletarizadas recentemente formadas sem tocar nas relações de propriedade para cuja abolição elas tendem. Vê a sua salvação na possibilidade que dá às massas de se exprimirem (mas com certeza não a de exprimirem os seus direitos<sup>32</sup>). As massas têm o direito de exigir a transformação das relações de propriedade; o fascismo procurava *dar-lhes expressão* conservando intactas aquelas relações. *Consequentemente, o fascismo tende para a estetização da política.* À violentação das massas, que o fascismo subjuga no culto de um *Führer*, corresponde a violentação de todo um aparelho que ele põe ao serviço da produção de valores de culto<sup>1</sup>.

<sup>32</sup> Aqui está um caso técnico importante, sobretudo tendo em atenção as actualidades filmadas da semana, cujo significado propagandístico não pode ser sobreestimado. *À reprodução em massa responde particularmente a reprodução das massas.* Nos grandes cortejos festivos, em assembleias gigantescas, em espectáculos de massas de natureza desportiva e na guerra, que hoje se oferecem na totalidade à aparelhagem do cinema, a massa vê-se a si própria. Este processo, cujo alcance não precisa de ser acentuado, está intimamente relacionado com o desenvolvimento das técnicas de reprodução e de gravação. Os movimentos de massas apresentam-se geralmente aos aparelhos registadores com mais clareza que ao olhar. Ajuntamentos de centenas de milhares de pessoas abrangem-se melhor de uma perspectiva de conjunto. E ainda que esta perspectiva seja tão acessível à vista humana como à aparelhagem, a imagem que o olho retém não é susceptível de ser ampliada como a fotografia. Isto significa que movimentos de massas, e portanto também a guerra, representam uma forma de comportamento humano particularmente adequada aos aparelhos registadores.

<sup>1</sup> Uma caracterização mais pormenorizada do fascismo por Benjamin pode encontrar-se no estudo «Teorias do fascismo alemão» (a incluir no volume IV desta edição), escrito em 1930, a propósito da apo-

*Todos os esforços de estetização da política culminam num ponto. Este ponto é a guerra.* É a guerra e só a guerra que torna possível dar uma finalidade aos mais amplos movimentos de massas, conservando as relações de propriedade herdadas. Assim se apresenta a actual situação do ponto de vista político. Do ponto de vista da técnica, ela apresenta-se da seguinte maneira: só a guerra torna possível mobilizar todos os meios técnicos que actualmente existem, conservando as relações de propriedade vigentes. É claro que a apoteose da guerra pelo fascismo não se serve destes argumentos. Contudo, será proveitoso dar-lhes alguma atenção. No manifesto de Marinetti sobre a guerra colonial etíope pode ler-se: «Há vinte e sete anos que nós, futuristas, nos erguemos contra o facto de a guerra ser considerada anti-estética... De acordo com isso, verificamos que:... A guerra é bela porque graças às máscaras de gás, aos horríveis megafones, aos lança-chamas e aos tanques pequenos, consegue fundamentar a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque inaugura a tão sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque enriquece um prado florido com as orquídeas flamejantes das metralhadoras. A guerra é bela porque reúne numa sinfonia os tiros de espingarda, de canhão, as pausas do cessar-fogo e os perfumes e odores dos cadáveres em decomposição. A guerra é bela porque cria novas formas arquitectónicas, como as dos grandes tanques, das esquadrilhas geométricas de aviões, das espirais de fumo das aldeias incendiadas e muitas outras coisas... Poetas e artistas do Futurismo..., lembrai-vos destes fundamentos de uma estética da guerra, para que a vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura... seja por eles iluminada!»<sup>35</sup>

Este manifesto tem a vantagem da clareza. A maneira como aborda a questão merece ser adoptada pela dialéctica. A estética da guerra contemporânea coloca-se-lhe da seguinte maneira: se o aproveitamento natural

logia da guerra feita no livro *Krieg und Krieger* [Guerra e Guerreiros], da responsabilidade de Ernst Jünger. Na altura em que Walter Benjamin escreve as várias versões deste ensaio sobre «A obra de arte...» (entre 1934 e 1937), sai também dos prelos o livro de Ernst Bloch *Erbschaft dieser Zeit* [A Herança deste Tempo] (1935), em que este filósofo desenvolve uma teoria explicativa do fenómeno fascista que apresenta alguns pontos de contacto com a de Benjamin. A categoria central da análise de Bloch – a ex-temporaneidade, ou não-contemporaneidade (*Ungleichzeitigkeit*) radical dessa manifestação – poderia aplicar-se, por exemplo, ao recurso a meios técnicos progressivos e potencialmente progressistas – como o cinema – para uma manipulação «bárbara» e regressiva das massas, como sugere Benjamin. (*N. do T.*)

<sup>35</sup> Citado por *La Stampa*, Torino.

das forças produtivas é retardado e impedido pelas relações de propriedade vigentes, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos de vida, das fontes de energia, leva a que elas sejam aproveitadas de um modo não natural. É o que se passa na guerra que, com as suas destruições, prova que a sociedade não estava suficientemente madura para se servir da técnica como um órgão seu, que a técnica não estava suficientemente avançada para dominar as forças sociais elementares. Nos seus traços mais horrendos, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os meios de produção poderosos e o seu aproveitamento insuficiente no processo produtivo (por outras palavras: pelo desemprego e falta de mercados). *A guerra imperialista é a revolta da técnica que recolhe no «material humano» os direitos que a sociedade lhe retirou do seu material natural.* Em vez de canalizar cursos de água, a técnica canaliza a corrente humana para o leito das suas trincheiras, em vez de lançar sementes do alto dos seus aviões, espalha bombas incendiárias pelas cidades, e na guerra do gás encontrou uma nova maneira de acabar com a aura.

*Fiat ars – pereat mundus*<sup>1</sup>, diz o fascismo que, como confessou Marinetti, espera da guerra a satisfação artística da percepção transformada pela técnica. Trata-se visivelmente da consumação da arte pela arte. A humanidade, que antigamente, com Homero, foi objecto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objecto de contemplação para si própria. A alienação de si própria atingiu o grau que lhe permite viver a sua própria aniquilação como um prazer estético de primeira ordem. *É assim a estetização da política praticada pelo fascismo. O comunismo responde-lhe com a politização da arte.*

<sup>1</sup> *Fiat ars...* é a versão, intencionalmente modificada, da divisa *Fiat iustitia et pereat mundus*, atribuída pelo humanista Johannes Manlius, discípulo de Melanchton, ao imperador Fernando I (1503-1564), irmão de Carlos V (vd. J. Manlius, *Locorum communium collectanea...*, Basileae, 1563, Livro 2, p. 290). (*N. do T.*)