

A OBRA DE ARTE NA ÉPOCA DA SUA REPRODUÇÃO MECANIZADA

WALTER BENJAMIN

APRESENTAÇÃO E TRADUÇÃO JOÃO MARIA MENDES

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

Título *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*
Tradução da primeira versão francesa abreviada de Pierre Klossowski
in *Zeitschrift für Sozialforschung* V, Paris, 1936 - cahier n°1, Lib. Alcan.
Retomado nas *Œuvres choisies*, 1959, trad. de Maurice de Gandillac.
Texto alemão completo in *Schriften I*, p.366-405.
Autor Walter Benjamin
Apresentação e tradução João Maria Mendes
Editor Escola Superior de Teatro e Cinema
1ª edição 50 exemplares
Amadora Junho de 2010
ISBN 978-972-9370-06-9

Palavras-chave: Obra de arte / Aura / Cinema

Resumo

Tradução portuguesa da primeira versão de *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1935-1936), redigida em francês por Walter Benjamin e Pierre Klossowski.

NOTA SOBRE A PRESENTE VERSÃO PORTUGUESA DA TRADUÇÃO DE PIERRE KLOSSOWSKI

Graças ao aparato crítico que, por iniciativa dos seus editores, tem integrado as mais recentes edições alemãs e francesas de Walter Benjamin, conhecemos hoje melhor as condições em que o texto de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*) foi traduzido para francês por Pierre Klossowski, apoiado pelo autor, entre os finais de 1935 e o início de 1936, sem que nem um nem outro tenham, em todos os casos, encontrado soluções de tradução satisfatórias*.

Max Horkheimer, à cabeça do *Institut für Sozialforschung* (*Instituto para a investigação social*, que instalara escritórios em Paris, Genebra e Nova York face ao crescendo do nazismo na Alemanha), apoiou a publicação do texto na revista do Instituto, editada em França, mas exigindo a Benjamin que respeitasse a separação de águas entre edição académica-científica (a que a revista pertencia) e imprensa de combate, o que equivalia a exigir um “branqueamento” político do seu léxico. Além de Horkheimer, o interlocutor de Benjamin para a revisão do texto foi Raymond Aron, então responsável do *bureau* parisiense do Instituto, e um editor de nome Brill, secundado por redactores em Nova York ou Paris.

Sequioso de ver o texto editado em francês, e de se ver reconhecido pela *intelligentzia* parisiense, Benjamin concedeu numerosas alterações ao que seria na altura o seu original de trabalho (uma primeira versão dactilografada em alemão, que já alterava substancialmente um manuscrito anterior), embora discutindo-as até ao fim, mesmo já diante de provas tipográficas: “*Estado fascista*” é substituído por “*Estado totalitário*”; “*Comunismo*” por “*as forças construtivas da humanidade*”;

“reaccionários” por “conservadores”; “guerra imperialista” por “guerra moderna”; a referência à “crise das democracias burguesas”, ou não estava redigida ou desaparece do texto, como desaparece a totalidade do *Prólogo* militante, que situava a reflexão de Marx sobre a mudança nas superestruturas sociais. Esta primeira versão francesa do texto faz, assim, figura de “manifesto sem dentes”, quando comparado com a posterior versão alemã.

Sabe-se que, na tentativa de ser igualmente publicado em Moscovo, Benjamin também trabalhou no sentido inverso ao do amaciamento da versão francesa, esforçando-se, em vão, por satisfazer lexicalmente a ortodoxia soviética, mediada por numerosas antenas ocidentais: Moscovo nunca publicou o texto, o que não surpreendeu o autor.

Quando comparada com a posterior versão alemã conhecida como “final”, esta primeira versão francesa apresenta o interesse especial de pôr em evidência as hesitações de Benjamin a “meio-caminho”, no coração da investigação, ele que, embora praticante da “extrapolação pelos extremos”, e sem nunca rejeitar a sua herança “teológica, metafísica”, escolhera instalar-se no campo do materialismo histórico. A sua ambivalência face ao *filme*, a sua reticência em abandonar a definição da arte como *aurática* e *cultural*, a sua dificuldade em argumentar a favor do carácter *revolucionário* da recepção “táctil e distraída” do *filme* pelas *massas*, permanecem ainda, na versão francesa, próximas de irresolúveis, de indecíveis. É facto que a versão “final” toma resolutamente decisões onde a versão francesa concedia tempo à consideração de contrários. Mas fá-lo sobretudo segundo a receita de Alexandre face ao nó górdio, que não se deixava desatar: cortando e seguindo em frente. Entre uma e outra, o militante terá dito a última palavra.

A versão “final”, ainda iniciada em 1936 mas só publicada, muito postumamente, em 1955, readquire o sabor de um manifesto mordente e é politicamente mais acutilante (?) do que a que aqui traduzimos, porque recupera o vocabulário de combate de que o autor prescindiu para a edição francesa, e porque ele voltou a cortar, a reescrever, a sintetizar, a reformular e a ressequenciar partes do escrito, acrescentando ao mesmo tempo novas notas — na sua grande maioria distintas das notas da tradução francesa. Por tudo isto, a tradução de 1935-36 para francês lê-se como um *complemento* da posterior versão alemã.

Complemento, não suplemento: o texto talvez nunca tenha deixado de ser, para o autor, e sempre problematicamente, uma *obra em progresso*, como sucedeu com *Paris, capitale du XIXème siècle*. Ao todo, conhecem-se hoje quatro versões de *A obra de arte...* : o manuscrito de 1935 (desaparecido), a primeira dactilografia de 1936 (de que só restam fragmentos) que serviu de base à versão francesa do mesmo ano, e uma segunda versão alemã — a mais conhecida — sem contar com os “paralipómenos e variantes” recuperados nas *Obras Completas* em alemão e, em parte, nos *Écrits français* publicados pela Gallimard em 1991. Por outro lado, Benjamin ainda tinha o texto à mão em 1940, pouco antes do seu suicídio (que ocorreu em Setembro desse ano, durante a sua mal sucedida tentativa de fuga da França ocupada), para o ampliar e retrabalhar. Tudo isto nos sugere que a última versão editada de *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* poderá ter sido apenas *uma versão mais*, talvez votada a integrar o *livro infinito* que Benjamin tanto praticou — não necessariamente porque o desejasse, mas porque a sua idiosincrasia de investigador o levava compulsivamente ao inacabamento da obra, ao texto “provisório”, que a sua morte abrupta artificialmente fechou.

Não se conhece, tanto quanto sabemos, nenhuma explicação de Benjamin sobre a preferência dada, no título da versão francesa, à fórmula “*reprodução mecanizada*”, que substituiu a da primeira versão e da versão alemã posterior, “*reproduzibilidade técnica*”. *A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica* é o título inicial e “final” do autor, e o modo como foi sendo recebido, face à crescente aceleração das mutações tecnológicas que, a partir do *cinematógrafo*, nos trouxeram às cinemáticas da televisão, do vídeo, da imagem digital e computadorizada, e finalmente a um universo audiovisual reconfigurado pela convergência em torno das novas tecnologias da informação e da comunicação, confirmam a justeza e a visão da sua escolha. De facto, continuamos a pensar a evolução técnica contemporânea e a tecnicização da experiência humana do mundo na sua relação com o pensamento matricial grego sobre as *techné*, enquanto os termos *mecânica*, *mecanizado*, cedo perderam amplitude semântica e revelaram a sua datação, remetendo para uma época cartesiana e revoluta da história das máquinas, dos utensílios e dos equipamentos.

... ..

Foi no limiar de uma breve pausa pascal que cedi ao velho impulso de propor uma versão em português da tradução francesa de *A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica*. Mal concluíra a primeira meia dúzia de páginas, interroguei-me sobre as razões por que tinha decidido fazê-lo e foram-me visitando duas respostas.

Em primeiro lugar, julguei perceber que a metáfora pascal globalmente considerada — paixão e morte do Cristo e sua ressurreição — me sugeria, também metaforicamente, um perfil possível do destino da obra de arte segundo Benjamin. Perdida a inscrição cultural e a aura que lhe dera a sua idiosincrasia (palavra que Benjamin preferia

por vezes ao termo “essência”) durante milénios, e, por isso, “morta”, ela procurava ressuscitar de entre os escombros de si própria. Eu estabelecera, assim, uma cumplicidade fantasmática e uma convergência de sentido entre o “mistério” pascal e o “mistério” da grande metamorfose, ou transubstanciação benjaminiana da obra de arte. Escusado será acrescentar que tal motivação é irónica, e que tal ironia não poderá recair senão sobre mim próprio.

A segunda resposta era mais funcional: há trinta anos atrás, uma versão portuguesa deste texto seria inútil; os leitores de Benjamin vinham da gente escolarizada cuja segunda língua era o francês. Mas hoje o inglês tornou-se na língua veicular da globalização económica — um novo latim — e ocupou as escolas portuguesas por decreto. Quase desapareceram os alunos capazes de ler e compreender um texto em francês. Por esse motivo, dar em português o que originalmente foi escrito em língua francesa torna-se agora obrigatório, sob pena de se perder um laço cultural que a literacia portuguesa viveu durante mais de duzentos anos. Em breve, a cultura francesa estará tão distante da portuguesa como por exemplo sempre esteve, entre muitas outras, a alemã.

Outra razão, de novo inteiramente pessoal, do meu regresso ao texto de Benjamin, foi o desejo de actualizar uma intuição antiga que nunca pusera por escrito e precisava de confirmar: a de que a *aura* benjaminiana é instituída pela percepção infantil do “mundo” — “mundo” no sentido que lhe dá Heidegger em *A origem da obra de arte* (uma aproximação que Benjamin rejeitaria com desprezo). E que, uma vez instituída como um perfil do real, passa a desejar, e a poder, informar a totalidade das percepções desse “mundo”; a falta dela deprecia-rá, a partir da sua instituição, o valor da experiência do mundo, tornando-o um objecto a que falta algo de idiossincrático, e passando essa “falta de algo” a ser vivida na forma de uma nostalgia.

Em grande parte, a experiência adulta do mundo é feita dessa falta e dessa nostalgia. Falta ao mundo adulto, secularizado e desencantado, o seu encantamento inicial, que com mais rigor definiríamos como uma soma de imanências que o “atmosferizam” — uma soma de imanências feita de “pequenas percepções” infantis. Em vão procuraremos, a dezenas de anos de distância, a aura do mundo das férias de infância — a da aldeia de praia onde as passávamos, por exemplo. Essa aura transformou-se num produto da memória, que nostálgicamente desejamos reactivar, mas que precisamente foge à percepção que temos do mundo actual. Talvez por isso, comentadores sublinharam, com insistência, que subsistiu em Benjamin um enfoque infantil — eu diria néo-infantil, tardo-infantil, ou regressivo — do mundo, fascinado tanto pelos brinquedos e pelo jogo, como pela edição “antiga”, na posição de bibliófilo coleccionador. O regresso à aura seria, então, um investimento no reencantamento do mundo?

O coleccionador evita, exactamente, o desaparecimento da aura do mundo infantil, encerrando-se num halo anamnésico — e por isso “eucarístico” — com as suas colecções e preservando-as da usura, da caducidade e da perda de sentido. O regresso terapêutico às “coisas que não mudam” e que funcionam como valor refúgio — uma paisagem natural, por exemplo — compensa pontualmente a perda generalizada do mundo auratizado. Não é outro o sentido da passagem de *A obra de arte...* em que Benjamin propõe, estabelecendo uma ponte com a percepção dos objectos naturais, uma definição didáctica da aura: “Que é, em suma, a aura? Uma trama singular de tempo e de espaço: aparição única de um longínquo, por mais próximo que esteja. O homem que, numa tarde de Verão, se abandona a seguir com o olhar o perfil de um horizonte de montanhas ou a linha de um ramo que sobre ele deita a sua sombra — esse homem respira a aura dessas montanhas, desse ramo”. Esta definição reformula, com ligeiras

variantes, a proposta em *Kleine Geschichte der Photographie (Pequena história da fotografia)*, de 1931: “Mas o que é, realmente, a aura? Uma trama particular de espaço e de tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que possa estar. Descansando numa tarde de Verão, seguindo a linha de uma montanha no horizonte, ou um caminho que lança as suas sombras sobre o observador, até que o instante ou a hora participem da sua aparência — é isto a aura da respiração desta montanha, deste caminho” (trad. de Maria Luz Moita in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d’Água, Lisboa, 1992).

É como se a argumentação de Benjamin se fundasse num pacto com o leitor comparável ao proposto pelo *Petit Prince* de Saint-Éxupéry: explicar a aura da obra de arte, compreender a sua origem mágica e cultural, o seu *hic et nunc*, supõe a partilha de uma cumplicidade e de um segredo de onde se excluem as “pessoas crescidas” — como tão bem comentou José Gil no seu *La Profondeur et l’Étendue — Essai sur le petit Prince de Saint Exupéry*. Mas a comparação acaba aqui: Benjamin argumenta e “demonstra”, e ao argumentar e “demonstrar” expõe, a adultos, os conteúdos desse segredo, dessa cumplicidade. Se o pacto com o leitor persiste aquém da demonstração benjaminiana, é porque esse pacto depende do reconhecimento da *existência efectiva* da aura, e não apenas da sua circunscrição a uma petição de princípio destinada a fundar, transitoriamente, a argumentação. A aura não seria, assim, um desses objectos “arquetipais” para cuja definição prescindimos do atributo da existência (um *deus*, o *ser*, o *unicórnio*, o *centauro*...), antes *existiria em si*. Ora, pelo contrário, a aura da obra de arte, mesmo na situação original desta última como funcionalmente inscrita num rito mágico, religioso, cultural, é estritamente um fenómeno da recepção (Benjamin refere-se indistintamente à percepção e à receptibilidade), portanto literalmente subjectivo — dependente do sujeito

receptor — por mais culturalmente partilhada ou socialmente imposta que, historicamente, essa subjectividade tenha sido ou venha a ser.

Mais: Benjamin também apostava em que a *recepção revolucionária* da obra de arte *revolucionaria a própria obra de arte da era pós-cultural e pós-aurática*, de que era exemplo o filme. O que é significativo, para o leitor da tradução de Klossowski, é que ele não pode, nem quer, prescindir da definição de obra de arte como inscrita em situação cultural e dotada de aura, como também não pode, nem quer, prescindir da revolução que anulará, quer essa inscrição cultural, quer a antiga aura. E essa dicotomia do desejo, esse irresolvido profundo da contradição entre extremos — particularmente evidentes nesta versão francesa de 1936 — também são idiossincráticos em Benjamin : ele tanto desconfia mortalmente do filme (que suprimiu a possibilidade do recolhimento diante da imagem), como o deseja com fascínio (visto que ele é incontornável e que a *revolução* parece estar a capacitar-se para com ele lidar de modo *progressista*).

Se injectássemos retroactivamente o léxico de Gilles Deleuze e Félix Guattari (em *L'Anti-Œdipe*) no texto de Benjamin, para melhor entendermos esse desejo fascinado, diríamos que, para ele, as massas “fazem máquina” com o filme, ora porque se identificam com o *star system* (como o “Estado totalitário” espera que suceda, “corrompendo-as”), ora porque, no seio dessas mesmas massas, cada indivíduo reclama o novo “direito a ser filmado”, como Benjamin julga ver no novo cinema soviético (e não teve oportunidade de julgar ver no néo-realismo italiano), exprimindo uma reivindicação que, noutra contexto e três décadas depois, Andy Warhol viria a banalizar nos E.U.A., dizendo que cada indivíduo tem direito ao seu *memento* de celebridade mundial.

João Maria Mendes

2007

A OBRA DE ARTE NA ÉPOCA DA SUA REPRODUÇÃO MECANIZADA

Walter Benjamin

I

Faz parte dos princípios da obra de arte que ela tenha sido sempre reprodutível. O que fora feito por homens podia sempre ser feito por outros. Assim, a réplica foi praticada por mestres para difundirem as suas obras, a cópia por alunos que exerciam o seu ofício, enfim as falsificações por terceiros ávidos de lucro. Face a estes procedimentos, a reprodução mecanizada da obra de arte representa algo de novo; técnica que se elabora de maneira intermitente através da história, em saltos para diante separados por longos intervalos, mas com crescente intensidade. Com a gravura sobre madeira, o desenho tornou-se pela primeira vez mecanicamente reprodutível — muito tempo antes de a escrita o ter sido pela imprensa. As formidáveis mudanças que a imprensa, reprodução mecanizada da escrita, provocaram na literatura, são suficientemente conhecidas. Mas estes procedimentos não representam senão uma etapa particular, de um alcance decerto considerável, do processo que aqui analisamos no plano da história universal. A gravura sobre madeira da Idade Média é seguida pela estampagem e pela água-forte e depois, no início do séc. XIX, pela litografia.

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge um patamar essencialmente novo. Este processo muito mais imediato, que distingue a réplica de um desenho sobre pedra da sua incisão em madeira ou numa prancha de cobre, permite às artes gráficas pôr no mercado as suas produções, não apenas maciçamente como até então, mas também em forma de criações sempre novas. Graças à litografia, o desenho passou a poder acompanhar ilustrativamente a vida quotidiana.

Passou a andar a par do impresso. Mas a litografia ainda dava os primeiros passos quando se viu ultrapassada, dezenas de anos após a sua invenção, pela invenção da fotografia. Pela primeira vez nos procedimentos reprodutivos da imagem, a mão via-se liberta das obrigações artísticas mais importantes, que doravante incumbiam apenas ao olho. E como o olho percebe mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução da imagem viu-se acelerado a tal ponto que pôde andar a par da palavra. Do mesmo modo que a litografia já continha virtualmente o jornal ilustrado — também a fotografia já continha o filme sonoro. A reprodução mecanizada do som esboçou-se em finais do séc. XIX. *Cerca de 1900, a reprodução mecanizada tinha atingido um padrão tal que, não só começava a tornar objecto seu as obras de arte do passado, transformando assim a sua acção, mas, mais ainda, ganhava uma situação autónoma entre os processos artísticos. Para o estudo deste padrão, nada é mais revelador do que o modo como as suas duas diferentes manifestações — reprodução de obras de arte e arte cinematográfica — se repercutiram na forma tradicional da arte.*

II

À reprodução, mesmo a mais aperfeiçoada, de uma obra de arte, falta sempre um factor: o seu *hic et nunc* [*aqui e agora*, N.d.T], a sua existência única no lugar em que se encontra. Era nesta existência única, exclusivamente, que se exercia a sua história. Referimo-nos, deste modo, tanto às alterações que ela pudesse ter sofrido na sua estrutura física, como às condições sempre alteráveis de propriedade por que pudesse ter passado. A marca das primeiras só poderia ser revelada por análises químicas impossíveis de operar numa reprodução; as segundas são objecto de uma tradição cuja reconstituição deve estabelecer o seu ponto de partida no lugar onde se encontra o original.

O *hic et nunc* do original forma o conteúdo da noção de autenticidade, e nesta repousa a representação de uma tradição que transmitiu até aos nossos dias esse objecto como idêntico a si mesmo. *As componentes da autenticidade recusam-se a qualquer reprodução, e não apenas à mecanizada.* O original, face à reprodução manual, cuja falsidade ele fazia facilmente aparecer, conservava toda a sua autoridade; ora, essa situação privilegiada altera-se com a reprodução mecanizada. Por duas razões. Em primeiro lugar, a reprodução mecanizada afirma-se com mais independência face ao original do que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo na fotografia, revelar aspectos do original acessíveis, não ao olho nu, mas apenas à objectiva regulável e livre de escolher o seu campo, e que, graças a meios como a ampliação, capta imagens que escapam à óptica natural. Em segundo lugar, a reprodução mecanizada assegura ao original a ubiquidade de que ele está naturalmente privado, permitindo-lhe oferecer-se à percepção em forma de fotografia ou de disco. A catedral sai do seu espaço de implantação para entrar no estúdio do amador; o coral, executado ao ar livre ou numa sala de concertos, faz-se ouvir num quarto.

Estas novas circunstâncias podem deixar intacto o conteúdo de uma obra de arte — mas depreciam o seu *hic et nunc*. E se é verdade que isto não é apenas válido para a obra de arte, mas também para a paisagem que o filme vai mostrando ao espectador, o processo atinge o objecto artístico — neste aspecto bem mais vulnerável que o objecto natural — no seu próprio âmago: a autenticidade. A autenticidade de uma coisa integra tudo o que ela comporta de transmissível devido à sua origem, à sua duração material e ao seu testemunho histórico. Este testemunho, que repousa na materialidade, é posto em causa pela reprodução, de onde a materialidade se retirou. Decerto, só o testemunho é atingido; mas, nele, são-no também a autoridade da coisa e o seu peso tradicional.

Poderíamos reunir todos estes indícios na noção de *aura* e dizer: o que, na obra de arte, na era da reprodução mecanizada, enfraquece, é a sua *aura*. Processo sintomático, cuja significação ultrapassa em muito o domínio da arte. *A técnica de reprodução — poderia ser esta a fórmula geral — separa a coisa reproduzida do domínio da tradição. Multiplicando a sua reprodução, ela substitui a sua existência única pela existência em série, e, permitindo à reprodução ser oferecida em toda e qualquer situação ao espectador ou auditor, actualiza a coisa reproduzida.* Estes dois procedimentos levam a uma violenta alteração da coisa transmitida, a uma perturbação da tradição que mais não é do que o reverso da crise e da renovação actuais da humanidade. Os dois processos estão em ligação estreita com os movimentos de massas contemporâneos. O seu mais poderoso agente é o filme. A sua significação social, mesmo se considerada na sua função mais positiva, não é concebível sem essa função destrutiva, catártica: a liquidação do valor tradicional da herança cultural. O fenómeno é particularmente tangível nos grandes filmes históricos, mas integra no seu domínio regiões sempre novas. E se Abel Gance, em 1927, grita com entusiasmo: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão cinema... Todas as lendas, todos os mitos e mitologias, todos os fundadores de religião e as próprias religiões... esperam a sua ressurreição luminosa, e os heróis acotovelam-se às nossas portas para poderem entrar”¹, o seu grito é um convite a uma vasta liquidação.

III

*O modo de percepção das sociedades humanas transforma-se, apesar de grandes intervalos históricos, ao mesmo tempo que o modo de existência dessas sociedades. A maneira como se elabora o modo de percepção (o *medium* em que ela se realiza) não é apenas determinado pela natureza humana, mas também por circunstâncias históricas. A época da invasão dos*

Bárbaros, durante a qual nasceram a indústria artística do Baixo-Império e a *Genèse* de Viena, não só conhecia uma arte outra que a da Antiguidade, como uma outra percepção. Os sábios da Escola vienense, Riegl e Wickhoff, que reabilitaram essa arte longamente desconsiderada pela influência das teorias classicistas, foram os primeiros a pensar o modo de percepção particular da época em que essa arte recebia honras. Qualquer que tenha sido o alcance da sua penetração, ela era limitada pelo facto destes sábios se limitarem a recensar as características formais desse modo de percepção. Eles não tentaram — e talvez não pudessem esperar fazê-lo — mostrar as fortes mutações sociais reveladas pelas metamorfoses da percepção. Nos nossos dias, as condições para uma investigação deste tipo são mais favoráveis, e, se as transformações no *medium* da percepção contemporânea são compreensíveis como perda da aura, é possível descrever as suas causas sociais.

Que é, em suma, a aura? Uma trama singular de tempo e de espaço: aparição única de um longínquo, por mais próximo que esteja. O homem que, numa tarde de verão, se abandona a seguir com o olhar o perfil de um horizonte de montanhas ou a linha de um ramo que o protege com a sua sombra — esse homem respira a aura dessas montanhas, desse ramo. Esta experiência permite-nos entender a determinação social da actual perda da aura. Tal perda deve-se a duas circunstâncias, ambas relacionadas com a acentuada tomada de consciência pelas massas e com a crescente intensidade dos seus movimentos. Porque: *a massa reivindica que o mundo lhe seja tornado mais “acessível” com tanta paixão, que tende a depreciar a unicidade de todo e qualquer fenómeno, acolhendo a sua múltipla reprodução.* Dia após dia, afirma-se mais irresistível a necessidade de tomar posse imediata do objecto na sua imagem, melhor, na sua reprodução. Ora, tal como os jornais ilustrados e as actualidades filmadas a disponibilizam, ela distancia-se cada vez mais

da imagem de arte. Nesta última, a unicidade e a duração confundem-se tão estreitamente quanto a fugacidade e a reprodutibilidade no *cliché*. Extrair o objecto do seu *ballo* destruindo-lhe a aura, é a marca de uma percepção cujo “sentido do semelhante no mundo” se vê intensificado ao ponto de, através da reprodução, conseguir estandarizar o único. Assim se manifesta, no domínio da receptividade, aquilo que, no domínio da teoria, é proposto pela importância crescente da estatística. A acção das massas sobre a realidade e da realidade sobre as massas representa um processo de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a receptividade.

IV

A unicidade da obra de arte faz corpo com a sua integração na tradição. Essa tradição é, aliás, algo de fortemente vivo, de extraordinariamente mutante em si mesmo. Uma antiga estátua de Vénus situava-se diversamente, em relação à tradição, para os Gregos que a tornavam objecto de culto e para os clérigos da Idade Média que nela viam um ídolo maléfico. Mas ela aparecia, a uns como a outros, em todo o seu carácter de unicidade, numa palavra — na sua aura. A forma original de integração da obra de arte na tradição realizava-se no culto. Sabemos que as obras de arte mais antigas foram elaboradas ao serviço de um ritual primeiro mágico, depois religioso. Ora, tem o maior significado que o modo de existência da obra de arte determinado pela aura nunca se separe completamente da sua função ritual. Noutros termos: *o valor único da obra de arte “autêntica” tem a sua base no ritual*. Esse fundo ritual, por mais que tenha recuado, ainda transparece nas formas mais profanas do culto da beleza. Culto que se desenvolve ao longo da Renascença e impera durante três séculos — até que, por fim, ao sofrer o primeiro abalo sério, se revela aquele fundo. Quando, com o

surgimento do primeiro modo de reprodução verdadeiramente revolucionário, a fotografia (simultaneamente com o crescendo do socialismo), a arte experimenta a proximidade da crise, tornada evidente um século mais tarde, reage com a doutrina da arte-pela-arte, que não passa de uma teologia da arte. Foi dela que ulteriormente emergiu uma teologia negativa na forma da ideia de arte pura, que não só recusa toda e qualquer função social, mas também toda e qualquer determinação por um sujeito concreto. (Na poesia, Mallarmé foi o primeiro a atingir essa posição).

É indispensável ter em conta estas circunstâncias históricas numa análise que tem como objecto a obra de arte na era da sua reprodução mecanizada. Porque elas anunciam esta verdade decisiva: a reprodução mecanizada, pela primeira vez na história universal, emancipa a obra de arte da sua existência parasitária no ritual. De modo crescente, a obra de arte reproduzida torna-se reprodução de uma obra de arte destinada à reprodutibilidade 2. Um *cliché* fotográfico, por exemplo, permite a tiragem de numerosas provas: pedir a prova autêntica seria absurdo. *Mas a partir do instante em que o critério da autenticidade deixa de ser aplicável à produção artística, o conjunto da função social da arte encontra-se arrasado. O seu fundo ritual deve ser substituído por outro, constituído por outra prática: a política.*

V

Seria possível representar a história da arte como a oposição entre dois pólos da obra de arte propriamente dita, e redesenhar a curva da sua evolução seguindo as deslocações do centro de gravidade entre um e outro. Esses dois pólos são o seu valor ritual e o seu valor de exposição. A produção artística começa por imagens ao serviço da magia. A importância dessas obras advém do próprio facto de existi-

rem, e não do facto de serem vistas. O *élan* que o homem da Idade da Pedra desenha nas paredes da sua gruta é um instrumento de magia, que só por acaso expõe ao olhar de outrem; importante seria, sim, que os espíritos vissem tal imagem. O valor ritual quase exige que a obra se mantenha escondida: certas estátuas de deuses não são acessíveis senão ao sacerdote, certas imagens da Virgem ficam veladas durante quase todo o ano, certas esculturas das catedrais góticas são invisíveis para o espectador ao nível do chão. *Com a emancipação dos diversos procedimentos da arte no seio do ritual, multiplicam-se, para a obra de arte, as ocasiões de se expor.* Um busto, que se pode expedir para este ou aquele lugar, é mais susceptível de ser exposto do que uma estátua de deus que tem o seu lugar fixo no recinto do templo. O quadro ultrapassa, a esta luz, o mosaico ou o fresco que o precederam.

Com os diferentes métodos de reprodução da obra de arte, o seu carácter de *exposicionalidade* cresceu, ganhando tais proporções que a deslocação quantitativa entre os dois pólos se inverte, como nas idades pré-históricas, e se torna transformação qualitativa da sua essência. Do mesmo modo que nas idades pré-históricas a obra de arte, devido ao peso absoluto do seu valor ritual, foi em primeiro lugar um instrumento de magia a que mais tarde se atribuiu carácter artístico, também nos nossos dias, devido ao peso absoluto do seu valor de exposição, ela se torna numa criação com funções inteiramente novas — entre as quais se destaca a função que nos é mais familiar, a função artística, que porventura virá um dia a ser reconhecida como acessória. Pelo menos, já é patente que o filme fornece os elementos mais probatórios a tal prognóstico. E é certo, por outro lado, que o alcance histórico desta transformação das funções da arte, já manifestamente muito avançada no filme, permite o confronto com a pré-história de modo não apenas metodológico, mas também material.

VI

A arte da pré-história põe as suas notações plásticas ao serviço de certas práticas, as práticas mágicas — quer se trate de talhar a figura de um antepassado (sendo esse acto, em si mesmo, mágico); de indicar o modo de execução dessas práticas (à estátua é dada uma atitude ritual); ou, enfim, de fornecer um objecto de contemplação mágica (efectuando-se a contemplação da estátua segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica ainda se confundia com o ritual). Técnica, naturalmente, atrasada quando comparada com a técnica mecânica. Mas o que importa à consideração dialéctica não é a inferioridade mecânica de tal técnica, e sim a sua diferença de tendência em relação à nossa — a primeira envolvia comprometidamente o homem tanto quanto possível, a segunda o mínimo possível. A proeza da primeira, se assim podemos dizer, é o sacrifício humano; a da segunda seria anunciada pelo avião não pilotado, dirigido à distância por ondas hertzianas. *De uma vez por todas* — foi a divisa da primeira técnica (quer como falta irreparável, quer como sacrifício da vida eternamente exemplar). *Uma vez não é nada* — é a divisa da segunda técnica (cujo objecto é a retoma, variando-as incansavelmente, das suas experiências). A origem da segunda técnica deve procurar-se no momento em que, guiado por uma astúcia inconsciente, o homem se dispôs pela primeira vez a distanciar-se da natureza. Por outras palavras: a segunda técnica nasceu no jogo.

Seriedade e jogo, rigor e desenvoltura misturam-se intimamente na obra de arte, apesar de em diferentes graus. Isto implica que a arte é solidária tanto da primeira como da segunda técnica. Certamente que os termos : *dominação das forças naturais* não exprimem, senão de modo muito discutível, o objectivo da técnica moderna; estes termos pertencem ainda ao vocabulário da primeira técnica. Esta visava realmente

uma subjugação da natureza — enquanto a segunda visa, bem mais, uma harmonia entre a natureza e a humanidade. A função social decisiva da arte actual consiste em iniciar a humanidade nesse jogo “*harmoniano*” [“*harmonien*” na versão francesa, em vez de “*harmonieux*”; donde, “*harmoniano*” em vez de “*harmonioso*”, N.d.T.]. E isto vale sobretudo para o filme. *O filme serve para exercitar o homem na percepção e na reacção determinadas pela prática de um equipamento técnico cujo papel, na sua vida, não pára de crescer em importância.* Esse papel ensinar-lhe-á que a sua sujeição momentânea a tal utensílio não dará lugar à sua libertação através desse mesmo utensílio senão quando a estrutura económica da humanidade se tiver adaptado às novas forças produtivas postas em movimento pela segunda técnica 3.

VII

Na fotografia, o valor de exposição começa a recalcar em toda a linha o valor ritual. Mas este não cede o seu terreno sem resistência. Retira-se para uma última trincheira: o rosto humano. Não é, de modo nenhum, um acaso que o retrato tenha sido o objecto principal da primeira fotografia. O culto da recordação dos seres amados, ausentes ou defuntos, oferece ao sentido ritual da obra de arte um último refúgio. Na expressão fugitiva de um rosto humano, nas antigas fotografias, a aura parece brilhar uma derradeira vez. É isso que faz a sua incomparável beleza, carregada de melancolia. Mas mal a figura humana tende a desaparecer da fotografia, o valor de exposição afirma-se superior ao valor ritual. O facto de ter situado este processo nas ruas da Paris de 1900, fotografando-as desertas, constitui toda a importância dos *clichés* de Atget. Disse-se, com razão, que ele fotografava essas ruas como o lugar de um crime. O lugar do crime está deserto. Fotografamo-lo para inventariar indícios. No processo da história, as fotografias de

Atget adquirem o valor de material probatório, de provas. É isso que lhes dá uma significação política escondida. São inicialmente elas que pedem uma compreensão num determinado sentido. Já não se prestam a um olhar desapegado. Inquietam quem as contempla: quem as olha sente que, para as penetrar, é preciso seguir certos caminhos; e sabe que já seguiu esses caminhos nos jornais ilustrados. Caminhos verdadeiros ou falsos — não importa. Não é senão nesses ilustrados que as legendas se tornaram obrigatórias. E torna-se claro que elas têm um carácter totalmente diferente dos títulos de quadros. As directivas que as legendas dão ao amator de imagens vão tornar-se mais precisas e mais imperativas no filme, onde a interpretação de cada imagem é determinada pela sucessão de todas as precedentes.

VIII

Os Gregos não conheciam senão dois processos de reprodução mecanizada da obra de arte: a moldagem e a cunhagem. Bronzes, terracotas e medalhas eram as únicas obras de arte que podiam produzir em série. Tudo o resto era único e tecnicamente irreproduzível. Por isso estas obras eram feitas para a eternidade. *Os Gregos estavam constringidos, pela própria situação da sua técnica, a criar uma arte de “valores eternos”.* É a essa circunstância que se deve a sua posição exclusiva na história da arte, que iria servir de ponto de referência às gerações seguintes. Ninguém duvida de que a nossa esteja nos antípodas da deles. Nunca antes as obras de arte foram tão mecanicamente reprodutíveis. O filme é o exemplo de uma forma de arte cujo carácter é, pela primeira vez, integralmente determinado pela sua reprodutibilidade. Seria ocioso comparar as particularidades desta forma com as da arte grega. Há um ponto, no entanto, em que esta comparação é instrutiva. Com o filme tornou-se decisiva uma qualidade que os Gregos não teriam decerto

admitido senão em último lugar, ou como a qualidade mais desprezível da arte: a sua perfectibilidade. Um filme acabado nada tem a ver com uma criação resultante de um lance único; ele compõe-se de uma sucessão de imagens escolhidas pelo montador — imagens que, da primeira à última tomada de vistas, já tinham começado por ser livremente retocáveis. Para montar o seu *Public Opinion* [[United Artists, 1925, rebaptizado *A Woman of Paris*, N.d.T.], filme de 3 000 metros, Chaplin filmou 125 000. *O filme é, portanto, a obra de arte mais perfectível, e essa perfectibilidade procede directamente da sua renúncia radical a qualquer “valor de eternidade”*. A título de contra-prova: os Gregos, cuja arte estava adstrita à produção de “valores eternos”, tinham posto no topo da hierarquia das artes aquela que era menos susceptível de perfectibilidade, a escultura, cujas produções são literalmente de uma peça só. A decadência da escultura na era das obras de arte montáveis surge como inevitável.

IX

A disputa que se abriu, no decurso do Séc. XIX, entre pintura e fotografia, quanto ao valor artístico das respectivas produções, parece nos nossos dias confusa e ultrapassada. Mas esse facto em nada diminui o alcance dessa disputa, e poderia, pelo contrário, sublinhá-lo. De facto, essa querela era o sintoma de uma brusca alteração histórica de alcance universal, que nenhuma das rivais estava em condições de avaliar em toda a sua dimensão. Tendo a era da reprodução mecanizada separado a arte do seu fundamento ritual, a aparência da sua autonomia apagou-se para sempre. A mudança de funções da arte que daí resultou ultrapassava os limites das perspectivas do século. E o seu significado ainda escapou ao séc. XX — que viu o nascimento do filme.

Se, antes, tanta energia se gastou em vãs subtilidades para resolver este problema: a fotografia é, ou não é, uma arte? — sem ninguém se ter previamente questionado sobre se a própria invenção da fotografia não teria, bruscamente, deitado por terra o carácter fundamental da arte — também os teóricos do cinema atacaram, por seu turno, essa prematura questão. Ora, as dificuldades que a fotografia tinha suscitado à estética tradicional eram uma brincadeira comparadas com as que o filme preparava. Donde, a cegueira obstinada que caracteriza as primeiras teorias cinematográficas. Por exemplo, Abel Gance pretende que, “devido a um prodigioso passo atrás, estamos de regresso ao plano de expressão dos Egípcios... A linguagem das imagens ainda não está inteiramente afinada porque os nossos olhos ainda não estão suficientemente preparados para elas. Ainda não há respeito suficiente, culto pelo que elas exprimem” 4. E Séverin-Mars escreve: “Qual a arte que teve um sonho tão altivo, ao mesmo tempo tão poético e tão real? Assim considerado, o cinematógrafo tornar-se-ia num modo de expressão completamente excepcional, e na sua atmosfera não deveriam mover-se senão personagens dotados do pensamento mais superior, nos momentos mais perfeitos e mais misteriosos da sua corrida”⁵. Alexandre Arnoux, por sua vez, concluindo uma fantasia sobre o filme mudo, acaba por perguntar: “Em suma, os termos aventureiros que acabamos de empregar não são os mesmos que definem a oração?”⁶ É significativo constatar como o desejo de posicionar o cinema entre as artes conduz estes teóricos a fazerem com que elementos rituais entrem brutalmente no filme. E no entanto, na época destas especulações, obras como *Public Opinion* e *The Gold Rush* [United Artists, 1925, N.d.T.] projectavam-se em todos os ecrãs. O que não impede Gance de se servir da comparação com os hieróglifos, nem Séverin-Mars de falar do filme como das pinturas de Fra Angelico. É característico que, ainda hoje, autores conservadores procurem a importância do filme, senão no sacral, pelo menos no sobrenatural.

Comentando a realização, por Reinhardt, de *Sonho de uma noite de Verão*, Werfel constata que é decerto a estéril cópia do mundo exterior com suas ruas, interiores, bares, restaurantes, automóveis e praias que entrou até hoje a consagração do filme no domínio da arte. “O filme ainda não captou o seu verdadeiro sentido, as suas verdadeiras possibilidades... E estas consistem na sua faculdade específica para exprimir, por meios naturais e com um incomparável poder de persuasão, tudo o que é feérico, maravilhoso e sobrenatural” 7.

X

Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar um acontecimento fictício num estúdio, é outro. No primeiro caso, a coisa reproduzida é uma obra de arte, mas a sua reprodução não o é de todo. Porque o acto do fotógrafo ajustando a objectiva não cria mais uma obra de arte, como não a cria o acto do maestro dirigindo uma sinfonia. Estes actos representam, no máximo, performances artísticas. Mas a tomada de vistas em estúdio é outra coisa. Aqui, a coisa reproduzida já não é obra de arte, e a reprodução é-o tão pouco como no primeiro caso. A obra de arte propriamente dita não se elabora senão à medida que se efectua a *découpage*. E cada um das partes integrantes desta é a reprodução de uma cena que não é obra de arte, nem por si própria, nem pela fotografia. O que são então os acontecimentos reproduzidos num filme, se é claro que não são, de modo algum, obras de arte?

A resposta deverá ter em conta a particularidade do trabalho do intérprete do filme. Ele distingue-se do actor de teatro pelo facto de a sua representação, que serve de base à reprodução, se efectuar, não diante de um público fortuito, mas diante de um comité de especialistas que, nas suas qualidades de director de produção, realizador, opera-

dor, engenheiro de som ou de iluminação, etc., podem em qualquer momento intervir pessoalmente nessa representação. Estamos, aqui, diante de um indício social de grande importância. A intervenção de um comité de especialistas numa dada performance caracteriza o trabalho desportivo e, em geral, a execução de testes. Semelhante intervenção determina, de facto, todo o processo de produção do filme. Sabe-se que, para numerosas passagens da fita, se filmam variantes. Por exemplo, um grito pode dar lugar a diversas gravações. O montador procede então a uma selecção — estabelecendo assim uma espécie de recorde. Um acontecimento fictício filmado num estúdio distingue-se, portanto, do acontecimento real correspondente como se distinguiria o lançamento de um disco numa pista, numa prova desportiva, do lançamento do mesmo disco, no mesmo lugar e com a mesma trajetória, se o objectivo fosse matar um homem. O primeiro acto seria a execução de um teste, o segundo não.

É verdade que a prova de teste feita por um intérprete do ecrã é de natureza inteiramente única. Em que consiste ela? Em ultrapassar um certo limite que restringe estritamente o valor social das provas de teste. Recordaremos que a sua performance nada tem em comum com provas desportivas, mas unicamente com provas de testes mecânicos. O *sportman* só conhece, por assim dizer, testes naturais. Ele mede-se com provas que a natureza lhe fixa, não com as que lhe são fixadas por um qualquer aparelho — salvo raras excepções, como Nurmi que, como se diz, “corria contra o relógio”. Entretanto, o processo de trabalho, sobretudo desde a sua normalização pelo sistema do trabalho em cadeia, submete todos os dias inúmeros operários a inúmeras provas de testes mecanizados. Tais testes fazem-se automaticamente: é eliminado quem não os ultrapassa. E são também abertamente praticados pelos institutos de orientação profissional.

Ora, tais provas apresentam um considerável inconveniente: diferentemente das provas desportivas, não se prestam à exposição num grau apreciável. É justamente aqui que o filme intervém. *O filme torna a execução de um teste susceptível de ser exposta, fazendo da própria exponibilidade um teste.* Porque o intérprete do ecrã não representa diante de um público, mas sim diante de um aparelho gravador. Poderíamos dizer que o director de fotografia ocupa exactamente o mesmo lugar que o controlador do teste nos exames de aptidão profissional. Representar sob o fogo das *sunlights*, satisfazendo ao mesmo tempo as exigências do microfone, é decerto uma performance de primeira ordem. Sair-se bem é, para o actor, conseguir manter toda a sua humanidade diante dos aparelhos de captação, registo e gravação. Semelhante performance apresenta um imenso interesse. Porque é sob o controlo de aparelhos que a maioria dos habitantes das cidades, nos escritórios e nas fábricas, devem, durante a jornada de trabalho, abdicar da sua humanidade. Chegada a noite, essas mesmas massas enchem as salas de cinema para assistir à vingança a que o intérprete do ecrã por elas se entrega, não apenas afirmando a sua humanidade (ou o que a substitui) face ao aparelho, mas também pondo este último ao serviço do seu próprio triunfo.

XI

No filme, é bem menos importante que o intérprete represente alguém de outro aos olhos do público, do que se represente a si próprio diante do aparelho. Um dos primeiros a sentir essa metamorfose, a que a prova de teste sujeita o intérprete, foi Pirandello. As chamadas de atenção que faz a este respeito no seu romance *On tourne*, embora só ponham em evidência o aspecto negativo da questão, e apesar do autor só se referir ao filme mudo, mantêm todo o seu valor. Porque o

filme sonoro nada de essencial veio mudar. O decisivo é que se trata de desempenhos diante de um aparelho no primeiro caso, diante dois no segundo. “Os actores de cinema, escreve Pirandello, sentem-se como no exílio. Exilados não apenas do palco, mas também de si próprios. Eles apercebem-se confusamente, com uma sensação de despeito, de vazio indefinível e até de falhanço, de que o seu corpo quase lhes é roubado, suprimido, privado da sua realidade e vida, da voz, do ruído que produz ao mexer-se, para se tornar numa imagem muda que treme por um instante no ecrã e depois desaparece em silêncio... A maquinazinha brincará, perante o público, com as suas sombras, e a eles só resta contentarem-se com representar para ela”⁸.

Este facto poderia igualmente caracterizar-se do seguinte modo: pela primeira vez — e devido ao filme — o homem está posto em situação de viver e agir totalmente a expensas da sua própria pessoa, ao mesmo tempo que renuncia à sua aura. Porque a aura depende do seu *hic et nunc*. Não existe dela nenhuma reprodução, nenhuma réplica. A aura que, no palco, emana de Macbeth, o público experimenta-necessariamente como pertencendo ao actor que desempenha esse papel. A singularidade da tomada de vistas no estúdio vem de que o aparelho substitui o público. E com o público desaparece a aura que envolve o intérprete, e com a aura do intérprete desaparece a da personagem que ele interpreta.

Não é de espantar que um dramaturgo como Pirandello, ao caracterizar o intérprete do ecrã, involuntariamente aflore o fundo mesmo da crise que vemos o teatro atravessar. À obra exclusivamente concebida para a técnica de reprodução — como é o filme — nada de mais decisivo poderia opor-se do que a obra cénica. Toda a consideração mais aprofundada o confirma. Os observadores especializados reconhecem há muito que é “quase sempre representando o mínimo possível que se obtêm os mais poderosos efeitos cinematográficos...”.

Desde 1932, Arnheim considera que “o último progresso do filme é considerar o actor apenas um acessório escolhido em função das suas características... e que vamos intercalando onde é preciso” 9. A isto liga-se estreitamente outra coisa. *No palco, o actor identifica-se com o carácter do seu papel. O intérprete de ecrã nem sempre pode fazê-lo.* A sua criação nunca é feita de uma peça só, antes se compõe de numerosas e distintas criações. Pondo de lado circunstâncias fortuitas como o tempo de aluguer do estúdio, a escolha e mobilização de comparsas, a confecção dos cenários e outros acessórios, o desempenho do actor é decomposto numa série de criações montáveis por elementares necessidades da maquinaria. Comece-se pela iluminação, cuja instalação obriga a filmar um acontecimento que, no ecrã, será uma cena rápida e única, numa série de tomadas de vista distintas, que pode prolongar-se, no estúdio, durante horas. E não estamos a falar das trucagens mais óbvias... Se um salto do cimo de uma janela (no ecrã) pode efectuar-se, no estúdio, do cimo de um andaime, a cena de fuga que se segue ao salto pode só vir a ser filmada semanas depois, durante as filmagens de exteriores. De resto, reconstituem-se facilmente casos ainda mais paradoxais. Admitamos que o intérprete deva sobressaltar-se diante da porta a que alguém bate com força. E que tal sobressalto não sai bem. O realizador recorrerá a qualquer expediente: aproveitará uma presença ocasional do intérprete no estúdio para ali fazer disparar-se um tiro. O susto vivido, espontâneo, do intérprete, filmado sem que ele o saiba, poderá ser montado no lugar próprio. Nada mostra com tanta plasticidade como a arte se escapou do domínio da “bela aparência”, tão longamente considerado o único onde ela podia prosperar.

XII

Na representação da imagem do homem pelo aparelho, a alienação do homem por si próprio encontra uma utilização altamente produtiva. Medir-se-á

toda a sua extensão no facto de o sentimento de estranheza do intérprete diante da objectiva, descrito por Pirandello, ter a mesma origem que o sentimento de estranheza do homem perante a sua imagem no espelho — sentimento que os românticos tanto gostaram de penetrar. Ora, doravante, essa imagem reflectida do homem é separável dele, transportável — e para onde? Para diante da massa. Evidentemente, o intérprete do ecrã não cessa, por um instante que seja, de ter consciência desse facto. Diante da objectiva, ele sabe que, em última instância, a massa das espectadores é o seu destinatário. Esse mercado que a massa constitui, e onde ele virá oferecer, não apenas a sua potência de trabalho, mas também o seu físico, é-lhe tão difícil representá-lo como seria para um artigo de fábrica. Não contribui esta circunstância, como notou Pirandello, para a opressão, a nova angústia que o aperta diante da objectiva? A esta nova angústia corresponde, justamente, um novo triunfo: o da *star*. Favorecido pelo capital do filme, o culto da vedeta conserva esse *charme* da personalidade que desde há muito não é senão o falso esplendor da sua essência mercantil. E esse culto encontra o seu complemento no culto do público, culto favorecido pela mentalidade corrompida da massa, que os regimes autoritários procuram instalar em substituição da consciência de classe. Se tudo corresse bem ao capital cinematográfico, o processo concluir-se-ia, para o artista do ecrã como para os espectadores, na alienação de si próprios. Mas a técnica do filme previne essa conclusão: ela prepara uma reversão dialéctica da situação.

XIII

É próprio da técnica do filme, como da do desporto, que qualquer homem assista mais ou menos como *connaisseur* às suas exhibições. Damo-nos conta disto de cada vez que nos cruzamos com um grupo

de jovens ardinas que comentam, apoiados nas suas bicicletas, os resultados de qualquer prova de ciclismo; no que ao filme diz respeito, as actualidades provam com nitidez bastante que qualquer um pode hoje ser filmado. Mas a questão não é essa. *Cada homem tem, hoje, o direito de ser filmado.* A situação histórica da vida literária actual permite entender esse direito. Durante séculos, as condições determinantes da vida literária punham frente a frente um pequeno número de escritores e milhares de leitores. O final do séc. XIX viu produzir-se uma mudança nesta relação. Com a extensão crescente da imprensa, que não parava de pôr novos órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e locais à disposição dos leitores, um número crescente destes últimos passou a ver-se ocasionalmente envolvido na literatura. A coisa começou com o “correio” que a imprensa diária abriu aos seus leitores — de tal modo que, hoje, quase não há trabalhador europeu que não possa publicar em algum lugar as suas observações pessoais sobre o trabalho, em forma de reportagem ou outra afim. A diferença entre autor e público tende, assim, a perder o seu carácter fundamental. Já não é senão funcional, podendo variar de caso para caso. O leitor está, a cada momento, pronto a passar a escritor. Na qualidade de especialista, em que, melhor ou pior, teve de tornar-se, dada a extrema diversificação do processo de trabalho — por mais ínfimo que seja o seu emprego — ele pode, a qualquer momento, adquirir a qualidade de autor. O próprio trabalho toma a palavra. E a sua representação pela palavra faz parte integrante do poder necessário à sua execução. As competências literárias já não se fundam numa formação especializada, mas numa politecnia — e deste modo tornam-se num bem comum.

Tudo isto vale igualmente para o filme, onde as deslocações que tinham demorado séculos a produzir-se na vida literária se efectuaram numa dezena de anos. Porque na prática cinematográfica — e sobretu-

do na russa — essa deslocação já está em parte consumada. Um certo número de intérpretes dos filmes soviéticos não são, de todo, actores no sentido ocidental do termo, mas homens que desempenham o seu próprio papel — e antes do mais o seu papel no processo do trabalho. Na Europa ocidental, a exploração do filme pelo capital cinematográfico proíbe ao homem o direito a mostrar-se nesse papel. De resto, também o desemprego o proíbe, ao excluir grandes massas da produção, em cujo processo elas encontrariam sobretudo o direito a verem-se reproduzidas. Nestas condições, a indústria cinematográfica tem todo o interesse em estimular a massa através de representações ilusórias e de especulações equívocas. Com esse objectivo, montou o seu poderoso aparelho publicitário: tirou partido da carreira e da vida amorosa das *stars*, organizou plebiscitos e concursos de beleza. E assim explora um elemento dialéctico da formação da massa. A aspiração do indivíduo isolado a pôr-se no lugar da *star*, quer dizer, a destacar-se da massa, é precisamente o que aglomera as massas espectadoras nas projecções. É com este interesse tão privado que a indústria cinematográfica joga, para corromper o interesse original e justificado das massas pelo filme.

XIV

As tomada de vistas e sobretudo as filmagens oferecem um tipo de espectáculo como nunca antes se vira. Espectáculo que não saberíamos observar de um qualquer ponto de vista, se todos os auxiliares estranhos à própria *mise en scène* — aparelhos de captação, registo e gravação, de iluminação, estado-maior de assistentes — saíssem do campo visual (a não ser que a pupila do espectador fortuito coincidissem com a objectiva). Este simples facto basta, por si só, para tornar superficial e vã qualquer comparação entre gravação em estúdio e ensaio

teatral. Por princípio, o teatro conhece o ponto em que a ilusão da acção não pode ser destruída. Esse ponto não existe na cena de filme que está a ser gravada. A natureza ilusionista do filme é uma natureza de segundo grau — resultante da *découpage*. Quer dizer: *no estúdio, o equipamento técnico penetrou tão profundamente a realidade, que esta não aparece, no filme, despojada dos utensílios, senão graças a procedimentos especiais — ângulo de tomada de vistas pela câmara, montagem desta tomada de vistas com outras da mesma ordem*. No mundo do filme, a realidade não surge despojada dos aparelhos senão através dos maiores artifícios; e a realidade imediata surge ali como o miosótis do país da Técnica.

Estes dados, tão distintos dos do teatro, podem ser confrontados, de modo ainda mais revelador, com os da pintura. Precisamos de colocar, aqui, a seguinte questão: qual é a situação do operador em relação à do pintor? E para lhe responder, permitir-nos-emos tirar partido da noção de operador, usual em cirurgia. Ora, o cirurgião ocupa um dos pólos de um universo cujo outro pólo é ocupado pelo mágico. O comportamento do mágico que cura um paciente por imposição das mãos difere do comportamento do cirurgião que procede a uma intervenção no corpo do paciente. O mágico mantém a distância natural entre o paciente e ele próprio, ou, mais exactamente, não a diminui — por imposição das mãos — senão muito pouco, enquanto a aumenta — pela sua autoridade — acentuadamente. O cirurgião faz exactamente o inverso: diminui em muito a distância entre si e o paciente — penetrando o interior do corpo deste último — e apenas a aumenta pela circunspecção com que a sua mão se move entre os órgãos. Ou seja, diferentemente do mago (cujo carácter ainda é inerente ao médico), o cirurgião abstém-se, no momento decisivo, de adoptar um comportamento de homem a homem face ao paciente: pelo contrário, penetra-o operativamente.

O pintor está para o operador como o mago para o cirurgião. O pintor conserva, no seu trabalho, uma distância normal em relação à realidade do seu tema — e pelo contrário, o *cameraman* penetra profundamente a tessitura de uma dada realidade. As imagens obtidas por um e outro resultam, assim, de procedimentos absolutamente distintos. A imagem do pintor é total, a do *cameraman* é feita de fragmentos múltiplos coordenados segundo uma lei nova. *Assim, destes dois modos de representação da realidade — pintura e filme — este último é, para o homem actual, incomparavelmente mais significativo, porque obtém da realidade um aspecto despojado de qualquer aparelho — aspecto que o homem tem o direito de esperar da obra de arte — precisamente graças a uma penetração intensiva do real pelos aparelhos.*

XV

A reprodução mecanizada da obra de arte modifica o modo de reagir da massa face à arte. Por exemplo, ela mostra-se retrógrada diante de um Picasso, mas torna-se no mais progressista dos públicos diante de um Chaplin. Acrescentemos que, em todo e qualquer comportamento progressista, o prazer emocional e espectacular se confunde imediatamente com a atitude do especialista. E este é um indicador social importante. Porque, quanto mais diminui a importância social de determinada arte, mais se afirma no público o divórcio entre a atitude crítica e o prazer puro e simples. Saboreia-se sem o criticar o convencional — e critica-se com nojo o verdadeiramente novo. Ora, não sucede assim no cinema. Neste caso, a circunstância decisiva é, de facto, a seguinte: as reacções dos indivíduos isolados, cuja soma constitui a reacção massiva do público, mostram-se, mais no cinema do que em qualquer outra situação, determinadas pela sua multiplicação iminente. Ao manifestarem-se, essas reacções controlam-se a si próprias. Aqui, de novo, impõe-se a compara-

ção com a pintura. O quadro não podia oferecer-se senão à contemplação de um ou de alguns. A contemplação simultânea de quadros por um grande público, tal como se anuncia no séc. XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, que de todo não foi apenas provocada pela fotografia, mas também dependeu, de forma relativamente independente, da tendência da obra de arte para convocar as massas.

De facto, o quadro nunca conseguiu tornar-se em objecto de uma recepção colectiva, ao contrário do que se passou com a arquitectura, ou com o poema épico, e hoje se passa com o filme. Por pouco que esta circunstância se preste a conclusões quanto ao papel social da pintura, não deixa de representar um pesado entrave no momento em que o quadro pintado, em condições de algum modo contrárias à sua natureza, se vê directamente confrontado com as massas. Nas igrejas e conventos da Idade Média, bem como nas cortes de príncipes até ao final do séc. XVIII, a recepção colectiva das obras pictóricas não se efectuava simultânea nem igualitariamente, mas sim através de uma mediação infinitamente graduada e hierarquizada. A mudança que desde então se produziu não exprime senão o conflito particular em que a pintura se viu implicada pela reprodução mecanizada do quadro. Apesar de se ter empreendido a sua exposição em galerias e salões, a massa quase não podia, aí, controlar-se e organizar-se como o faz, com as suas reacções, o público do cinema. Assim, o mesmo público que reage com espírito progressista a um filme burlesco, reagirá necessariamente com espírito retrógrado a qualquer produção do surrealismo.

XVI

Das funções sociais do filme, a mais importante consiste em estabelecer o equilíbrio entre o homem e o equipamento técnico. O filme não se limita a realizar esta tarefa devido ao modo como o

homem se pode oferecer aos aparelhos; realiza-a também pelo modo como, com a ajuda dos seus aparelhos, alcança a representação do mundo envolvente. O filme, com os seus grandes planos, extrai, do inventário do mundo exterior, detalhes habitualmente escondidos de acessórios familiares, explorando meios banais sob a direcção genial da objectiva; e ao fazê-lo, alarga a compreensão das mil determinações de que depende a nossa existência, ao mesmo tempo que nos abre um campo de acção imenso e insuspeitado.

Os nossos cafés e as avenidas das nossas metrópoles, os nossos escritórios e quartos mobilados, as nossas gares e fábricas parecem encerrar-nos, sem esperança de que dali possamos, alguma vez, escapar. Veio o filme e fez explodir este mundo-prisão com a dinamite dos décimos de segundo, de tal modo que, doravante, viajamos aventureira e despreocupadamente entre ruínas e escombros projectados para longe. O espaço expande-se à custa de grandes planos, o movimento desenvolve-se sob os tempos de pose. Do mesmo modo que, na ampliação, se trata menos de tornar mais preciso o que sem ela permaneceria vago, do que de evidenciar formações estruturais inteiramente novas da matéria, também no tempo de pose se trata menos de explorar motivos do movimento, do que de revelar, nos movimentos comuns, por meio do *ralenti*, movimentos desconhecidos “que, longe de representarem retardamentos de movimentos rápidos, fazem o efeito de movimentos singularmente deslizantes, aéreos, sobrenaturais”¹⁰.

Torna-se, assim, tangível que a natureza que fala à câmara é “outra” em relação à que fala aos olhos. Outra, sobretudo, no sentido em que um espaço conscientemente explorado pelo homem é substituído por um espaço que, inconscientemente, ele penetrou. Se nada há de extraordinário no facto de nos darmos conta, de maneira algo sumária, do andar de um homem, ainda nada sabemos sobre como se equilibra ele na fracção de segundo de um passo. O gesto de pegar

num isqueiro ou numa colher é-nos tão familiar quanto consciente, mas nada sabemos do que se passa entre a mão e o metal, para já não falarmos das flutuações a que esse processo desconhecido pode ser susceptível, devido às nossas diversas disposições psíquicas. É aqui que intervém a câmara com todos os seus meios auxiliares, suas quedas e ascensões, interrupções e isolamentos, extensões e acelerações, ampliações e encurtamentos. É ela que nos inicia ao inconsciente óptico, como a psicanálise nos inicia ao inconsciente pulsional.

De resto, existem as mais estreitas relações entre estas duas formas de inconsciente. Porque os múltiplos aspectos que o aparelho gravador pode roubar à realidade estão, em grande parte, exclusivamente fora do espectro normal da percepção sensorial. Parte das alterações e estereótipos, das transformações e catástrofes que o mundo visível pode sofrer no filme, são efectivas nas psicoses, nas alucinações e nos sonhos. As deformações obtidas pela câmara são procedimentos graças aos quais a percepção colectiva de apropria dos modos de percepção do psicopata e do sonhador. Assim, o filme abriu uma brecha na antiga verdade heraclitiana — os homens em estado de vigília têm um só mundo comum a todos, mas durante o sono cada um regressa ao seu próprio mundo — e fê-lo, notavelmente, menos através de representações do mundo onírico do que através da criação de figuras repescadas no sonho colectivo, como a de Mickey Mouse, que dá vertiginosamente a volta ao mundo.

Se nos dermos conta das perigosas tensões que a técnica racional engendrou no seio da economia capitalista, desde há muito tornada irracional, reconheceremos que, por outro lado, essa mesma técnica criou, contra certas psicoses colectivas, meios de imunização, a saber certos filmes. Estes, porque apresentam fantasmas sádicos e delirantes imagens masoquistas de modo artificialmente forçado, previnem a maturação natural destas perturbações nas massas, que lhes estão especialmente expostas devido às formas actuais da economia. A hilariedade colectiva representa a

explosão prematura e salutar de tais psicoses colectivas. As enormes quantidades de incidentes grotescos consumidas no filme são um forte indicador dos perigos que ameaçam a humanidade a partir do fundo das pulsões recalçadas pela actual civilização. Os filmes burlescos americanos e as fitas de Disney desencadeiam uma dinamitação do inconsciente¹¹. O seu precursor tinha sido o excêntrico. Ele foi o primeiro a instalar-se nos novos campos abertos pelo filme. É aqui que se situa a figura histórica de Chaplin.

XVII

Uma das tarefas mais importantes da arte de todos os tempos foi a de engendrar uma procura cuja inteira satisfação só devia produzir-se a mais ou menos longo prazo. A história de qualquer forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a produzir efeitos que não se podem obter sem constrangimento senão com base num padrão técnico transformado, quer dizer, numa nova forma de arte. As extravagâncias e as cruezas da arte, que se produzem assim, em particular nas épocas ditas decadentes, surgem, na realidade, do seu mais rico nóculo criador. Tais barbarismos fizeram, em horas deste tipo, a felicidade do dadaísmo. Só presentemente a sua impulsão se tornou determinável: *o dadaísmo tentou engendrar, com meios pictóricos e literários, os efeitos que o público hoje procura no filme.*

Qualquer criação de procura completamente nova, pesada em consequências, ultrapassará o seu objectivo. Foi o que se passou com os dadaístas, ao ponto de sacrificarem os valores negociáveis, explorados com tanto sucesso pelo cinema, em obediência a instâncias de que, evidentemente, não se davam conta. Os dadaístas apoiaram-se muito menos na utilidade mercantil das suas obras, do que na inadequação destas ao recolhimento contemplativo. Para atingirem essa

inadequação e impropriedade, a degradação premeditada do seu material não foi dos menores meios a que recorreram. Os seus poemas são, como dizem os psiquiatras alemães, “saladas de palavras”, feitas de passagens obscenas e de todos os dejectos imagináveis da linguagem. O mesmo se passa com os seus quadros, nos quais ajustavam botões e bilhetes. O que com estes meios obtiveram foi uma impiedosa destruição da aura das suas próprias criações, a que aplicavam, via meios de produção, a marca infamante da reprodução. É impossível, diante de um quadro de Arp ou de um poema de August Stramm, sentir a falta do tempo necessário ao recolhimento e à apreciação, requeridos por uma tela de Derain ou por um poema de Rilke. Ao recolhimento que, no declínio da burguesia, se tornou num exercício de comportamento associativo,¹² opõe-se a distração enquanto iniciação a novos modos de atitude social. Assim, as manifestações dadaístas asseguraram uma distração veemente, ao tornar a obra de arte no centro de um escândalo. Tratava-se, antes de mais, de satisfazer a exigência de provocar o ultraje público.

De tentação para o olhar ou de sedução para o ouvido que a obra era anteriormente, ela tornou-se, para os dadaístas, projectil. Espectador ou leitor, era-se atingido por ela. A obra de arte adquiriu uma qualidade traumática. E assim favoreceu a procura de filmes, cujo elemento distractivo é igualmente, em primeira linha, traumatizante, por se basear nas mudanças de lugar e de plano que assaltam golpe a golpe o espectador. Comparem-se a tela onde corre o filme e a tela da pintura; na primeira a imagem transforma-se, mas não na segunda. Esta última convida o espectador à contemplação. Diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Mas diante de uma tomada de vistas não pode fazê-lo. Mal o seu olhar se habituou a ela e já ela se metamorfoseia, não se deixando fixar. Duhamel, que detesta o filme, mas não sem ter apreendido alguns elementos da sua estrutura,

comenta esta circunstância nos seguintes termos: “Já não consigo mais pensar no que quero. As imagens em movimento substituem-se ao meu próprio pensamento”¹³.

De facto, o processo associativo de quem contempla tais imagens é sistematicamente interrompido pelas suas transformações. É isso que constitui o choque traumatizante do filme, que, como todo o traumatismo, precisa de ser amortecido pela atenção sustentada¹⁴. *Devido ao seu próprio mecanismo, o filme deu carácter físico aos traumatismos morais praticados pelos dadaístas.*

XVIII

A massa é a matriz onde, à hora actual, se engendra a nova atitude face à obra de arte. A quantidade torna-se qualidade: *massas cada vez maiores de participantes produziram um modo transformado de participação*. O facto de este modo se apresentar inicialmente numa forma desacreditada, não deve induzir em erro; e no entanto não faltou quem atacasse apaixonadamente este aspecto superficial do problema. Entre estes, Duhamel exprimiu-se do modo mais radical. A principal crítica que ele faz ao filme respeita à forma de participação que ele suscita nas massas. Duhamel vê no filme “um divertimento de ilotas, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis, desgastadas pelo trabalho e pelas preocupações..., um espectáculo que não pede nenhum esforço, que não pressupõe nenhum seguimento nas ideias..., não desperta no fundo dos corações nenhuma luz, e não excita nenhuma esperança, a não ser aquela, ridícula, de vir um dia a ser ‘star’ em Los Angeles”¹⁵.

Como se vê, é, no fundo, sempre a mesma e velha queixa: as massas não procuram senão distrair-se, enquanto a arte exige recolhimento. É um lugar comum. Falta saber se ele é apto para resolver o problema. Aquele que se recolhe diante da obra de arte mergulha

nela : penetra nela como certo pintor chinês que desapareceu no pavilhão que pintara ao fundo de uma paisagem. Pelo contrário, a massa, dada a sua própria distração, recolhe em seu seio a obra de arte, transmite-lhe o seu ritmo de vida, abraça-a nos seus fluxos. A arquitectura é um dos exemplos mais notáveis deste fenómeno. Em todos os tempos, ela ofereceu o protótipo de uma arte cuja recepção reservada à colectividade se efectuava na distração. As leis de tal recepção não podiam ser mais reveladoras.

As architecturas acompanharam a humanidade desde as suas origens. Numerosos géneros de arte foram elaborados e desvaneceram-se. A tragédia nasce com os Gregos para se extinguir com eles; apenas as suas regras ressuscitaram, séculos depois. O poema épico, cuja origem se perde na infância dos povos, desvaneceu-se na Europa à saída da Renascença. O quadro pintado é uma criação da Idade Média, e nada parece garantir a esse tipo de pintura uma duração ilimitada. Pelo contrário, a necessidade humana de encontrar abrigo permaneceu constante. A architectura nunca esteve desempregada. A sua história é mais antiga do que a de qualquer outra arte, e é útil ter em conta o género de influência que ela exerce quando queremos compreender a relação das massas com a arte. As construções architectónicas são objecto de um duplo modo de recepção: o uso e a percepção, ou, melhor ainda, o tacto e a visão. Não ajuizaríamos com justeza a recepção da architectura pensando no recolhimento dos viajantes perante edifícios célebres. Porque nada existe na percepção táctil que corresponda ao que é a contemplação na recepção óptica. A recepção táctil efectua-se menos por via da atenção, que por via do hábito. No que respeita à architectura, o hábito determina, em larga medida, a própria recepção óptica. E também esta, por essência, produz-se menos por atenção sustentada do que por impressão fortuita. Ora, esse modo de recepção, elaborado em contacto com a architectura, adquiriu, em cer-

tas circunstâncias, um valor canónico. Porque: *as tarefas que, nas viragens da história, foram impostas à percepção humana, dificilmente seriam resolvidas pela simples óptica, ou seja, pela contemplação. Elas são progressivamente ultrapassadas pelo hábito de uma óptica aproximativamente táctil.*

O distraído também se habitua. Mais: não é senão quando demos conta de certas tarefas na distracção, que estamos certos de poder resolvê-las pelo hábito. Por meio da distracção que também nos oferece, a arte estabelece, sem o sabermos, até que ponto novas tarefas da recepção foram tornadas solúveis. E como, para o indivíduo isolado, subsistirá sempre a tentação de se furtar a tais tarefas, a arte saberá atacar as mais difíceis e mais importantes sempre que puder mobilizar as massas. Fá-lo actualmente através do filme. *A recepção na distracção, que se afirma com intensidade crescente em todos os domínios da arte e é o sintoma de profundas transformações da percepção, encontrou no filme o seu terreno de experiências.* O filme torna-se, assim, no objecto actualmente mais importante dessa ciência da percepção que os Gregos tinham designado pelo nome de *estética*.

XIX

A proletarização crescente do homem de hoje, bem como a formação crescente de massas, não são mais que os dois aspectos do mesmo fenómeno. O Estado totalitário esforça-se por organizar as massas proletarizadas recentemente constituídas sem tocar nas condições de propriedade, para cuja abolição as massas tendem. Ele vê a sua salvação no facto de permitir a estas massas a expressão da sua “natureza”, mas certamente não a dos seus direitos¹⁶. As massas tendem a transformar as condições da propriedade. O Estado totalitário procura dar expressão a essa tendência sem as alterar. Por outras pala-

bras: *o Estado totalitário desemboca necessariamente numa estetização da vida política.*

Todos os esforços de estetização política culminam num ponto. Esse ponto, é a guerra moderna. A guerra, e nada a não ser a guerra, permite fixar um objectivo para os movimentos de massas mais vastos, conservando-se ao mesmo as condições da propriedade. Eis como se apresenta o estado das coisas do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, ele apresentar-se-ia assim: só a guerra permite mobilizar a totalidade dos meios técnicos da época actual, mantendo as condições da propriedade. É evidente que a apologia da guerra pelo Estado totalitário não usa semelhantes argumentos, e no entanto será proveitoso deitar-lhes uma olhadela. No manifesto de Marinetti sobre a guerra italo-etíope, diz-se o que segue: “Desde há vinte e sete anos que nós, futuristas, nos erguemos contra a afirmação de que a guerra não é estética... Ora, somos obrigados a constatar... A guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos aterrorizadores megafones, aos lança-chamas e aos pequenos tanques, ela funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as flamejantes orquídeas das metralhadoras. A guerra é bela, porque une os tiros e canhoneios, as pausas de fogo, os perfumes e odores da decomposição numa sinfonia. A guerra é bela, porque cria novas arquitecturas como a dos grandes tanques, das esquadrilhas geométricas de aviões, das espirais de fumo subindo das aldeias em chamas e de tantas coisas mais... Poetas e artistas do Futurismo... recordai estes princípios de uma estética da guerra, para que a vossa luta por uma nova poesia e uma nova plástica... seja por ela iluminada!”

Este manifesto tem a vantagem da nitidez. A sua maneira de pôr a questão merece ser reconsiderada pelo homem de dialéctica. A seus olhos, a estética da guerra contemporânea apresenta-se do modo

seguinte. Quando a utilização natural das forças de produção é atrasada e recalçada pela ordem da propriedade, a intensificação da técnica, dos ritmos de vida, dos geradores de energia, tende para uma utilização contra-natura. Encontra-a na guerra, que por meio das suas destruições vem provar que a sociedade não estava madura para fazer da técnica o seu órgão, que a técnica não estava suficientemente desenvolvida para jugular as forças sociais elementares. Nos seus traços mais imundos, a guerra moderna é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e a sua insuficiente utilização no processo de produção (noutros termos, pelo desemprego e pela falta de postos de trabalho). *Nesta guerra a técnica, insurgida por ter sido frustrada, pela sociedade, no uso do seu material natural, arranca indemnizações ao material humano.* Em vez de canalizar cursos de água, enche trincheiras de fluxos humanos. Em vez de semear a terra do alto dos seus aviões, semeia nela incêndios. E nos seus laboratórios químicos achou um processo novo e imediato para suprimir a aura.

“Fiat ars, pereat mundus” [*“Que a arte se efective, mesmo que o mundo pereça”*, N.d.T.], diz a teoria totalitária de Estado que, como confessa Marinetti, espera da guerra a saturação artística da percepção transformada pela técnica. Trata-se, aparentemente, da apoteose da arte pela arte. A humanidade, que um dia, com Homero, foi objecto de contemplação para os deuses olímpicos, torna-se agora objecto de contemplação para si própria. A alienação de si própria por ela própria atingiu este degrau que a faz viver a sua auto-destruição como uma sensação estética “de primeira ordem”. Eis onde veio dar a estetização da política perpetrada pelas doutrinas totalitárias. As forças construtivas da humanidade respondem-lhe com a politização da arte.

NOTAS

1. Abel Gance: “Le temps de l’image est venun”, *L’Art Cinématographique*, II, Paris, 1927, pp. 94-96 (nota 1. da versão francesa).
2. Para os filmes, a reprodutibilidade não depende, como para as criações literárias e pictóricas, de uma condição exterior à sua difusão massiva. A reprodutibilidade mecanizada dos filmes é inerente à própria técnica da sua produção. Esta técnica, permite a difusão massiva do modo mais imediato, mas sobretudo determina-a. Determina-a pelo simples facto de a produção de um filme exigir tais despesas que o indivíduo, se pode ainda comprar um quadro, não poderá nunca adquirir um filme. Em 1927, calculou-se que, para cobrir todos os seus custos, um filme teria de ser visto por um público de nove milhões de espectadores. É verdade que a criação do filme sonoro começou por fazer recuar a difusão internacional — o seu público era travado pela fronteira das línguas. Isto coincidiu com a reivindicação de interesses nacionais pelos regimes autoritários. É mais importante insistir sobre a relação entre esse facto e as práticas dos regimes autoritários, do que nas restrições resultantes da língua, rapidamente ultrapassadas pela sincronização. A simultaneidade dos dois fenómenos procede da crise económica. As mesmas perturbações que, no plano geral, levaram à tentativa de manter pela força as condições de propriedade, determinaram os capitais dos produtores a apressar a elaboração do filme sonoro. A chegada deste último trouxe melhoras passageiras, não só porque o filme sonoro criou um novo público, mas também porque aos capitais da indústria cinematográfica se juntaram os da electricidade, solidários com os primeiros. Assim, avaliado do exterior, o filme sonoro beneficiou os interesses nacionais, mas, visto de dentro,

contribuiu para internacionalizar a produção do filme, mais ainda do que as anteriores condições de produção.

3. O próprio objectivo das revoluções é acelerar essa adaptação. As revoluções são a inervação do elemento colectivo ou, mais exactamente, as tentativas de inervação da colectividade que pela primeira vez encontra os seus órgãos na segunda técnica. Esta técnica constitui um sistema que exige que as forças sociais elementares sejam subjugadas para se poder estabelecer um jogo *harmoniano* entre homem e forças naturais. Do mesmo modo que a criança que aprende a agarrar estende a mão para a Lua como para uma bola ao seu alcance — a humanidade, nas suas tentativas de inervação, visa, juntamente com objectivos acessíveis, outros que começam por não ser senão utópicos. Porque não é apenas a segunda técnica que, nas revoluções, anuncia as reivindicações que dirigirá à sociedade. É exactamente porque essa segunda técnica visa libertar mais o homem das suas piores tarefas, que o indivíduo vê subitamente o seu campo de acção expandir-se, incomensurável. Ele não sabe ainda orientar-se em tal campo. Mas já afirma, nele, as suas reivindicações. Quanto mais o elemento colectivo se apropria da sua segunda técnica, mais o indivíduo experimenta como é limitado, na primeira técnica, o domínio das suas possibilidades. Quer dizer, é o indivíduo particular, emancipado pela liquidação da primeira técnica, que reivindica os seus direitos. Ora, mal a segunda técnica assegurou as suas primeiras aquisições revolucionárias, já as instâncias vitais do indivíduo, reprimidas sob o peso da primeira técnica — o amor e a morte — aspiram a impor-se com um vigor novo. A obra de Fourier é um dos mais importantes documentos históricos desta reivindicação.

4. Abel Gance, *op. cit.*, pp. 100-101.
5. Séverin-Mars, citado por Abel Gance, *op. cit.*, p. 100.
6. Alexandre Arnoux, *Cinéma*, Paris, 1929, p. 28.
7. Franz Werfel, “*Ein Sommernachtstraum. Ein film von Shakespeare und Reinhardt*”, *Neues Wiener Journal*, citado em *Lu*, 15 de Novembro de 1935.
8. Luigi Pirandello: *On tourne*, citado por Léon Pierre-Quint in “*Signification du cinéma*”, *L’Art cinématographique*, II, Paris, 1927, pp. 14-15.
9. Rudolf Arnheim, *Der Film als Kunst*, Berlin, 1932, pp. 176-177.
10. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 138.
11. É verdade que uma análise integral destes filmes não deveria calar o seu sentido antitético. Ela deveria partir do sentido antitético dos elementos que produzem uma sensação de comicidade e de horror ao mesmo tempo. O cómico e o horror, como mostram as reacções infantis, juntam-se estreitamente. E porque não poderíamos perguntar, diante de certos factos, qual das duas reacções, num dado caso, é a mais humana? Algumas das bandas mais recentes de Mickey Mouse justificariam a questão. O que aparece nitidamente, à luz das novas criações de Disney, já se anunciava em criações mais antigas: trata-se de fazer aceitar com leveza a brutalidade e a violência como “caprichos do destino”.

12. O arquétipo teológico deste recolhimento é a consciência de ficar a sós com o seu Deus. Por via desta consciência, na época do esplendor da burguesia, fortificou-se a liberdade para afrontar a tutela clerical. Na época da sua perda de relevância, este comportamento podia favorecer a tendência latente para subtrair às questões da comunidade as poderosas forças que o indivíduo isolado mobiliza na sua frequência de Deus.
13. Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, 1930, p. 52.
14. O filme representa a forma de arte correspondente ao acentuado perigo de morte em que vivem os homens de hoje. Ele corresponde a transformações profundas nos modos de percepção — transformações que experimenta, no plano da existência privada, qualquer peão das grandes cidades e, no plano histórico universal, qualquer homem decidido a lutar por uma ordem genuinamente humana.
15. Georges Duhamel, *op. cit.*, p. 58.
16. Trata-se, aqui, de sublinhar uma circunstância técnica significativa, sobretudo respeitante às actualidades cinematográficas. A uma reprodução massiva responde especialmente uma reprodução das massas. Nos grandes cortejos festivos, nas assembleias-monstro, as organizações de massas do desporto e da guerra, todas elas hoje oferecidas aos aparelhos gravadores, a massa vê-se a si mesma olhos nos olhos. Este processo, cuja importância não sobrestimamos, depende estreitamente do desenvolvimento da técnica de reprodução, e particularmente de gravação. Os movimentos de massa apresentam-se mais nitidamente aos aparelhos gravadores do

que ao olhar nu. Reuniões de centenas de milhar de homens deixam-se abraçar melhor em voo de águia e, embora esta perspectiva seja tão acessível ao olho nu como ao aparelho gravador, a imagem que o olho retém não é susceptível da ampliação que a tomada de vistas pode oferecer. O que significa que movimentos de massa, a começar pela guerra moderna, representam uma forma de comportamento humano particularmente acessível aos aparelhos de captação, registo e gravação.

