

**A OBRA DE ARTE  
NA ERA DA SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA (\*)**

**Walter Benjamin**

*As nossas belas-artes foram instituídas e os seus tipos e usos fixados numa época que se diferencia decisivamente da nossa, por homens cujo poder de acção sobre as coisas era insignificante quando comparado com o nosso. Mas o extraordinário crescimento dos nossos meios, a capacidade de adaptação e exactidão que atingiram, as ideias e os hábitos que introduzem anunciam-nos mudanças próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo. Em todas as artes existe uma parte física que não pode continuar a ser olhada nem tratada como outrora, que já não pode subtrair-se ao conhecimento e potência modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são desde há vinte anos o que foram até então. E de esperar que tão grandes inovações modifiquem toda a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar a própria noção de arte em termos mágicos.*

Paul Valéry: *Pièces sur l'art*. Paris (s. data) pp. 103/104 ('La conquête de l'ubiquité').

(\*) Trata-se da segunda versão do texto, iniciada por Walter Benjamin em 1936 e publicada em 1955.

## PRÓLOGO

Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, este modo de produção estava ainda nos seus primórdios. Marx. Orientou a sua análise de tal forma que ela adquiriu um valor de prognóstico. Recuou até às relações fundamentais da produção capitalista e apresentou-as de forma tal que elas explicitaram aquilo que, de futuro, se poderia esperar do capitalismo. Ficou explícito que dele seria de esperar, não %ó uma exploração crescentemente agravada do proletariado, como também, por fim, a criação de condições que tomariam possível a sua própria abolição.

A transformação da superstrutura, que decorre muito mais lentamente do que a da infra-estrutura, necessitou de mais de meio século para tomar válida a alteração das condições de produção, em todos os domínios da cultura. Só hoje se pode indicar sob que forma isso sucedeu. A essas indicações colocam-se certas exigências de prognóstico. Mas estas exigências correspondem menos a teses sobre a arte do proletariado depois da tomada de poder, para não falar da sociedade sem classes, do que a teses sobre as tendências de evolução da arte, sob as condições de produção actuais. A sua dialéctica nota-se tanto na superstrutura como na economia. Por essa razão seria errado subestimar o valor de luta de tais teses. Eliminam alguns conceitos tradicionais – como a criatividade, a genialidade, o valor eterno e o secreto – conceitos cuja aplicação descontrolada (e actualmente dificilmente controlável) conduz ao tratamento de material factual num sentido fascista. ***Os conceitos seguidamente introduzidos, novos em teoria da arte, diferenciam-se dos correntes pelo facto de serem totalmente inadequados dos para fins fascistas. Pelo contrário, são aproveitáveis para formulação de exigências revolucionárias em política de arte.***

### I

Por princípio a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens tinham feito sempre pôde ser imitado por homens. Tal imitação foi também exercitada por alunos para ***praticarem*** a arte, por mestres para divulgação das obras e, finalmente, por terceiros ávidos de lucro. Em contraposição a isto, a reprodução técnica da obra de arte é algo de novo que se vai impondo, intermitentemente na história, em fases muito distanciadas umas das outras, mas com crescente intensidade. Os Gregos conheciam apenas dois processos de reprodução técnica de obras de arte: a fundição e a cunhagem. Bronzes, terracotas e moedas eram as únicas obras de arte que podiam produzir em massa. Todas as outras eram únicas e não podiam ser reproduzidas tecnicamente. As artes gráficas foram reproduzidas pela primeira vez com a xilogravura e passou longo tempo até que, pela impressão, também a escrita fosse reproduzida. São conhecidas as enormes alterações que a impressão, a reproduzibilidade técnica da escrita, provocou na literatura. Mas à escala mundial, tais modificações são apenas ***um*** caso particular, ainda que extraordinariamente importante ***do*** fenómeno que aqui se observa. À xilografia juntam-se, no decorrer da Idade Média, a gravura em cobre e a água-forte, bem como a litografia no início do século XIX.

Com a litografia, a técnica de reprodução regista um avanço decisivo. O processo muito mais conciso, que diferencia a transposição de um desenho para uma pedra do seu entalhe num bloco de madeira, ou da sua gravação numa placa de cobre, conferiu, pela primeira vez, às artes gráficas a possibilidade de colocar no mercado os seus produtos, não apenas os produzidos em massa (como anteriormente) mas ainda sob formas todos os dias diferentes. A litografia permitiu às artes gráficas irem ilustrando o quotidiano. Começaram a acompanhar a

impressão. Mas poucas décadas após a invenção da litografia, as artes gráficas foram ultrapassadas pela fotografia. Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva. Uma vez que o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala. O operador de cinema ao dar à manivela, no estúdio, pode acompanhar a velocidade com que o actor fala. Se o jornal ilustrado estava virtualmente oculto na litografia, também na fotografia o está filme sonoro. A reprodução técnica do som foi iniciada no fim do século passado. Os esforços convergentes fizeram antever uma situação que Paul Valéry caracterizou, com a seguinte frase: "Tal como a água, o gás e a energia eléctrica, vindos longe através de um gesto quase imperceptível, chegam a nós nas casas para nos servir, assim também teremos ao nosso dispor imagens ou sucessões de sons que surgem por um pequeno gesto, quase um sinal, para depois, do mesmo modo nos abandonarem"<sup>1</sup>. ***No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objecto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos.*** Para o estudo deste nível, nada é mais elucidativo do que as suas duas diferentes manifestações – a reprodução da obra de arte e o cinema – e a sua repercussão retrospectiva sobre a arte, na sua forma tradicional.

## II

Mesmo na reprodução mais perfeita falta **uma** coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. Nisso, contam tanto as modificações que sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física, como as diferentes relações de propriedade de que tenha sido objecto<sup>2</sup>. Os vestígios da primeira só podem ser detectados através de análises de tipo químico ou físico, que não são realizáveis na reprodução; os da segunda são objecto de uma tradição que deve ser prosseguida a partir do local onde se encontra o original.

O aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade. Para averiguar a autenticidade de um bronze, pode ser útil proceder a uma análise de tipo químico, na sua patina, da mesma forma que, para verificar a autenticidade de determinado manuscrito medieval, pode ser útil a prova de que ele provém de um arquivo do século XV. O domínio global da autenticidade subtrai-se à reprodutibilidade técnica – e, naturalmente, não só a esta<sup>3</sup>. Mas enquanto o autêntico mantém a sua autoridade total relativamente à sua reprodução manual, que, regra geral, é considerada uma falsificação, isto não sucede relativamente à

<sup>1</sup> Paul Valéry: *Pièces sur l'art*. Paris [sem data, pag. 105 ("La conquête de l'ubiquité")].

<sup>2</sup> É evidente que a história da obra de arte abarca ainda mais: a história da Mona Lisa, por exemplo. O tipo e número de cópias que dela foram feitas nos séculos XVII, XVIII e XIX.

<sup>3</sup> Precisamente porque a autenticidade não é reprodutível, o desenvolvimento intensivo de determinados processos de reprodução todos técnicos – forneceu o meio para a diferenciação e gradação autenticidade. Uma importante função do comércio da arte foi a desenvolver tal diferenciação. Este comércio tinha um interesse palpável distinguir uma placa de madeira para xilogravura, antes e depois de gravar de uma placa de cobre, e outras coisas deste tipo. Pode dizer-se que com a invenção da xilogravura se atacou pela raiz a qualidade da autenticidade mesmo antes do seu posterior florescimento a desenvolver. De facto, uma imagem medieval da Virgem na época em que era feita, ainda não era "autêntica"; tornou-se autêntica nos séculos vindouros e, principalmente, século XX.

reprodução técnica. Para tanto há um motivo duplo: em primeiro lugar, relativamente ao original, reprodução técnica surge como mais autónoma do que a manual. Na fotografia pode, por exemplo, salientar aspectos do original, que só são acessíveis a uma lente regulável e que pode mudar de posição para escolher o seu ângulo de visão, mas não são acessíveis ao olho humano ou, por meio de determinados procedimentos como a ampliação ou o retardador, registar imagens que pura e simplesmente não cabem na óptica natural. Este o primeiro aspecto. Além disso, em segundo lugar, pode colocar o original em situações que nem o próprio original consegue atingir. Sobretudo, ela toma-lhe possível o encontro com quem a apreende, seja sob a forma de fotografia, seja sob forma de disco. Aatedral abandona o seu lugar para ir ao encontro do seu registo num estúdio de um apreciador de arte, a obra coral, que foi executada ao ar livre ou numa sala, pode ser ouvida num quarto.

As situações a que se pode levar o resultado da reprodução técnica da obra de arte, e que, aliás, podem deixar a existência da obra de arte incólume, desvalorizam-lhe, de qualquer modo o seu aqui e agora. Ainda que, de forma nenhuma, isto seja apenas válido para a obra de arte e corresponda, por exemplo à paisagem que, num filme, se desenrola perante o espectador atinge-se, através deste processo, um núcleo tão sensível do objecto de arte que uma vulnerabilidade tal não existe num objecto natural. É esta a sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico. Uma vez que este testemunho assenta naquela duração, na reprodução ele acaba por vacilar, quando a primeira, a autenticidade, escapa ao homem e o mesmo sucede ao segundo; ao testemunho histórico da coisa. Apenas este, é certo; mas o que assim vacila, é exactamente a autoridade da coisa<sup>4</sup>.

Pode resumir-se essa falta no conceito de aura e dizer: o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura. O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. ***Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações.*** Ambos os processos provocam um profundo abalo do reproduzido, um abalo da tradição que é o reverso da crise actual e a renovação da humanidade. Estão na mais estreita relação com os movimentos de massas dos nossos dias. O seu agente mais poderoso é o filme. O seu significado social também é imaginável, na sua forma mais positiva, e justamente nela, mas não sem o seu aspecto destrutivo e catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural. Este fenómeno é mais evidente nos grandes filmes históricos. Cada vez engloba mais posições no seu domínio. E quando, em 1927, Abel Gance exclamou entusiasticamente "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão filmes... Todas lendas, as mitologias e os mitos, todos os fundadores de religiões, sim, todas as religiões... esperam a sua ressurreição pela luz do filme e os heróis acotovelam-se às portas"<sup>5</sup>, estava, provavelmente sem querer, a dirigir um convite a uma liquidação total.

---

<sup>4</sup> A representação mais lamentável do "Fausto", apresentada por um teatrinho de província, tem, relativamente a um filme sobre o Tausto<sup>11</sup>, a vantagem de estar em concorrência ideal com a estreia em Weimar. E o que dos conteúdos tradicionais pode ser recordado no palco, deixa de ser explorado na tela, como o facto de o Mefistófeles de Goethe ser a representação do seu amigo da juventude, Johann Heinrich Merck, e outros.

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

### III

Em grandes épocas históricas altera-se, com a forma existência colectiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial. O modo em que a percepção sensorial do homem organiza – o medium em que ocorre – é condicionado não só naturalmente, como também historicamente. A época das grandes invasões, em que surgiram a indústria de arte do Baixo Império e a *Génesis* de Viena, tinha não só uma arte diferente da da antiguidade como também uma outra percepção. Os eruditos da escola de Viena, Riegel e Wickhoff, que se opuseram ao peso da tradição clássica, sob a qual aquela arte tinha estado enterrada, foram os primeiros a pensar em tirar conclusões relativamente à organização da percepção na época em que ela vigorava. Por mais amplo que fosse o seu conhecimento, tinham limites que consistiam no facto destes investigadores se contentarem com a característica formal, específica, da percepção na época do Baixo Império. Não tentaram mostrar – e talvez não pudessem esperar consegui-lo – as transformações que foram expressas nestas transformações da percepção. Actualmente, as condições para tal entendimento são favoráveis. E, se pudermos entender, como decadência da aura, as alterações no *medium* da percepção de que somos contemporâneos, também é possível mostrar as condições sociais dessa decadência.

É aconselhável ilustrar o conceito de aura, acima proposto para objectos históricos, com o conceito de aura para objectos naturais. Definimos esta última como manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja. Numa tarde de Verão descansando, seguir uma cordilheira no horizonte, ou um ramo que lança a sombra sobre aquele que descansa – é isso a aura destes montes, a respiração deste ramo. Com base nesta descrição, é fácil admitir o condicionalismo social da actual decadência da aura. Essa decadência assenta em duas circunstâncias que estão ligadas ao significado crescente das massas, na vida actual. Ou seja: ***"Aproximar" as coisas espacial e humanamente é actualmente um desejo das massas tão apaixonado<sup>6</sup> como a sua tendência para a superação do carácter único de qualquer realidade, através do registo da sua reprodução.*** Cada dia se toma mais imperiosa a necessidade de dominar o objecto fazendo-o mais próximo na imagem, ou melhor, na cópia, na reprodução. E a reprodução, tal como nos é fornecida por jornais ilustrados e semanários, diferencia-se inconfundivelmente do quadro. Neste, o carácter único e a durabilidade estão tão intimamente ligados, como naqueles a fugacidade e a repetitividade. Retirar o invólucro a um objecto, destroçar a sua aura, são características de uma percepção, cujo "sentido para o semelhante no mundo" se desenvolveu de forma tal que, através da reprodução, também o capta no fenómeno único. Assim, manifesta-se no domínio do concreto o que no domínio da teoria se toma evidente, com o crescente significado da estatística. A orientação da realidade para as massas e, destas para aquela, é um processo de amplitude ilimitada, tanto para o pensamento como para a intuição.

### IV

A singularidade da obra de arte é idêntica à sua forma de se instalar no contexto da tradição. Esta tradição, ela própria é algo de completamente vivo, algo de extraordinariamente mutável. Uma estátua antiga da Vénus, por exemplo, situava-se - num contexto tradicional diferente, para os Gregos que a consideravam um objecto de culto, e para os clérigos medievais que viam nela um ídolo nefasto. Mas o que ambos enfrentavam da mesma forma, era a sua

---

<sup>6</sup> Aproximar-se humanamente das massas pode significar: retirar a sua função social do campo de visão. Nada garante que um retratista actual, quando pinta um cirurgião famoso à mesa do pequeno-almoço e, no meio dos seus, represente mais exactamente a sua função social do que um pintor do século XVI que, como por exemplo Rembrandt, na sua "Anatomia", apresenta ao público os seus médicos de modo representativo.

singularidade, por outras palavras a sua aura. O culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. Como sabemos, obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte nunca se desligue completamente da sua função ritual.<sup>7</sup> ***Por outras palavras: o valor singular da obra de arte "autêntica" tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro.*** Este, independentemente de como seja transmitido, mantém-se reconhecível, mesmo nas formas profanas do culto da beleza, enquanto ritual secularizado<sup>8</sup>.

O culto profano da beleza, que surgiu na Renascença para se manter em vigor durante três séculos, permite reconhecer com nitidez aqueles fundamentos, ao expirar quando sofre os seus primeiros abalos significativos. Quando, com o aparecimento da fotografia, o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário (que coincide com o alvorecer do socialismo), a arte sente a proximidade da crise que, cem anos mais tarde, se tinha tomado inequívoca, reagiu com a doutrina da "l'art pour l'art", que é uma teologia da arte. Dela surgiu precisamente uma teologia negativa na forma de uma arte "pura" que recusa, não só qualquer função social da arte, como também toda a finalidade através de uma determinação concreta. (Na poesia, Mallarmé, foi o primeiro a alcançar esta posição.)

É indispensável a consideração de tais contextos, para a reflexão sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Porque eles preparam o reconhecimento que aqui é decisivo: a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida, toma-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte que assenta na reprodutibilidade<sup>9</sup>. A partir da chapa fotográfica, por exemplo, é possível fazer uma grande quantidade de cópias, o que retira

---

<sup>7</sup> A definição de aura como "a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja" mais não representa do que a formulação do valor de culto da obra de arte, em categorias da percepção espacial e temporal. Lonjura é o oposto de proximidade. A lonjura essencial é a inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto. Pela sua própria natureza, mantém-se "longe, por mais próxima que esteja". A proximidade propiciada pela sua matéria não afecta a lonjura que mantém depois da sua manifestação.

<sup>8</sup> Na medida em que o valor de culto da imagem se seculariza, as noções de substrato da sua singularidade tomam-se mais indefinidas. Cada vez mais a singularidade da manifestação dominante na figura de culto é suplantada pela singularidade empírica do artista, ou da sua realização plástica, na concepção do observador. Claro que tal não se verifica integralmente; o conceito de autenticidade nunca cessa de se projectar para além da que se lhe atribui. (Isto é particularmente claro no caso do colecionador que conserva sempre algo de servidor do fetiche e, através da posse da obra de arte, participa na sua força de culto.) Apesar de tudo isto, a função do conceito do autêntico na observação da arte mantém-se inequívoca: com a secularização da arte, a autenticidade toma o lugar do valor de culto.

<sup>9</sup> Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é uma condição imposta do exterior para a sua divulgação em massa, contrariamente ao que sucede, por exemplo, com as obras literárias ou de pintura. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica tem o seu fundamento directamente na técnica da sua reprodução. Esta possibilita não só a sua imediata divulgação em massa, como também a impõe. Impõe-a porque a produção de um filme é tão cara que alguém que pudesse, por exemplo, comprar um quadro, não poderia certamente dar-se ao luxo de comprar um filme. Em 1927, calculou-se que para rentabilizar um filme relativamente grande, seria necessário que ele atingisse um público de nove milhões de pessoas. Com o filme sonoro verificou-se, no entanto, de início um retrocesso; o seu público passou a estar limitado por barreiras de língua e isto ao mesmo tempo que os interesses nacionais eram acentuados pelo fascismo. Mas mais importante do que registar este retrocesso que, aliás, foi neutralizado pela dobragem, é considerar a sua relação com o fascismo. A simultaneidade de ambas as manifestações tem a sua origem na crise económica. Os mesmos elementos de perturbação que, de um modo geral, conduziram à tentativa de manter abertamente pela força as relações de propriedade existentes, conduziram a que o capital do cinema, ameaçado pela crise, fosse forçado a preparar terreno para o filme sonoro. Assim, a introdução do filme sonoro trouxe um alívio temporário. E não apenas porque o filme sonoro conduziu de novo as massas ao cinema, mas também porque conseguiu solidarizar novos capitais, da indústria eléctrica, com o capital do cinema. Considerado de fora, o filme sonoro promoveu assim interesses nacionais, mas considerado de dentro, internacionalizou a produção de filmes mais ainda do que anteriormente.

sentido à questão da cópia autêntica. Mas nesse momento, com o fracasso do padrão de autenticidade na reprodução de arte modifica-se também a função social da arte. Em vez de assentar no ritual, passa a assentar numa outra *praxis*: a política.

## V

A recepção da arte verifica-se com diversas tónicas, quais se destacam duas, polares. Uma assenta no valor culto, a outra no valor de exposição da obra de arte<sup>10, 11</sup>. A produção artística começa por composições ao serviço do culto. É lícito supor-se que estas composições sejam mais importantes pela sua existência do que pelo facto de serem vistas. O alce representado pelo homem da idade da pedra, nas paredes das suas cavernas, é um instrumento mágico. É certo que ele o expõe perante os outros homens, mas é principalmente dedicado aos espíritos. Hoje o valor de culto parece requerer que a obra de arte permaneça oculta: certas estátuas de deuses só são acessíveis ao sacerdote na sua cela, certas virgens permanecem cobertas durante quase todo o ano, determinadas esculturas em catedrais medievais não são visíveis observador que está no plano térreo. ***Com a emancipação de cada uma das práticas da arte, do âmbito ritual, aumentam oportunidades de exposição dos seus produtos.*** A possibilidade de expor um busto que pode ser enviado para qualquer lado, é maior do que a de expor uma divindade que tem o seu lugar no interior de um templo. A possibilidade de expor uma pintura é maior do que a de expor o mosaico ou o fresco que a precederam. E ainda que a possibilidade de expor, em público, uma missa não seja inferior à de o fazer relativamente a uma sinfonia, esta surgiu numa época em que a sua possibilidade de ser exposta prometia ser superior à da missa.

---

<sup>10</sup> Esta polaridade não pode assentar na estética do idealismo, cujo conceito de beleza, no fundo, a engloba como uma estética una (e, por conseguinte, a exclui como estética separada). Todavia, ela apresenta-se em Hegel com toda a clareza que as barreiras do idealismo permitem. Nas lições sobre a Filosofia da História, diz-se "imagens existiam há muito: a piedade há muito que necessitava delas para a devoção, mas não precisava de imagens *belas*, eram mesmo perturbadoras. Em quadros belos também há algo de não espiritual, de exterior, mas na medida em que são belos, o seu espírito interpela o homem; mas na devoção, a relação com uma *coisa* é essencial, porque ela própria é apenas um embotamento, sem espírito, da alma... as belas-artes surgiram na própria Igreja... embora... a arte tenha emanado do princípio da Igreja".

(Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Obras. Edição completa, através de uma Associação de Amigos do Eternizado. Tomo 9: *Lições sobre a Filosofia da História*. Editado por Eduard Gans. Berlim 1837, pág. 414.) Também uma passagem, nas lições sobre a Estética, chama a atenção para o facto de Hegel ter, aqui, pressentido um problema. Assim, afirma-se, nesse texto: "Já não estamos... em posição de, além disso, venerar e ser devotos, de forma divina, de obras de arte; a impressão que nos causam é de um tipo sensato, e aquilo que provocam em nós necessita de um exame mais elevado." (Hegel, *1.c.* Tomo 10: *Lições sobre a Estética*. Editado por H. G. Hotho. Tomo I Berlim, 1835, pág. 14.)

<sup>11</sup> A transição do primeiro género de recepção artística para o segundo, determina o percurso histórico da recepção artística em geral. Apesar disso, verifica-se uma certa oscilação, entre ambos os pólos daquela recepção, que constitui um princípio válido para qualquer obra de arte. Como, por exemplo, a Virgem da Capela Sistina. Desde a investigação de Hubert Grimme, sabe-se que a Virgem da Capela Sistina foi originalmente pintada para ser exposta. Grimme foi levado a empreender as suas investigações, através da seguinte questão: no primeiro plano do quadro, qual a finalidade da ripa de madeira, sobre a qual se apoiam os dois cúpidos? Como pôde chegar um Rafael, perguntava ainda Grimme, ao ponto de decorar o céu com um par de reposteiros? A investigação permitiu concluir que a Virgem da Capela tinha sido encomendada por ocasião da vigília pública, em câmara ardente, do papa Sisto. As vigílias dos papas realizavam-se numa determinada capela lateral da Igreja de S. Pedro. Pousado sobre o féretro, numa espécie de nicho ao fundo da capela, estava o quadro de Rafael, por ocasião da vigília festiva. O que Rafael representa neste quadro, é a forma como, surgindo do nicho contornado por reposteiros verdes, ao fundo, a Virgem envolta por nuvens se aproxima do féretro papal. Nas exéquias de Sisto, o quadro de Rafael adquiriu um extraordinário valor de exposição. Algum tempo depois, foi colocado sobre o altar-mor da Igreja do Mosteiro dos Monges Negros de Piacenza. A razão deste exílio reside no ritual romano. Este proíbe o uso, como objectos de culto no altar-mor, de quadros exibidos em cerimónias fúnebres. A obra de Rafael foi, em certa medida, desvalorizada, devido a esta norma. No entanto, para obter o preço correspondente, a cúria decidiu tolerar tacitamente a colocação do quadro no altar-mor, ao efectuar a transacção. Para evitar celeuma, permitiu-se a entrega do quadro à irmandade de uma distante cidade de província.

Com os diversos métodos de reprodução técnica da obra de arte, a sua possibilidade de exposição aumentou de forma tão poderosa que o desvio quantitativo entre ambos os seus pólos, tal como originalmente existiam, se traduz numa alteração qualitativa da sua natureza. Nos primórdios, a obra de arte, devido ao peso absoluto que assentava sobre o seu valor culto, transformou-se, principalmente, num instrumento de magia que só mais tarde foi, em certa medida, reconhecido como obra de arte. Da mesma forma, actualmente, a obra de arte devido ao peso absoluto que assenta sobre o seu valor de exposição, passou a ser uma composição com funções totalmente novas, das quais se destaca a que nos é familiar, a artística, e que, posteriormente, talvez venha a ser reconhecida como acidental<sup>12</sup>. É certo que actualmente a fotografia e, mais ainda, o filme, nos proporcionam um útil acesso a este tipo de questões.

## VI

***Na fotografia, o valor de exposição começa a afastar, em todos os aspectos, o valor de culto.*** Porém, este não cede sem resistência. Ocupa uma última trincheira: o rosto humano. Não é, de modo nenhum, por acaso que o retrato ocupa um lugar central nos primórdios da fotografia. No culto da recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio. Na expressão efémera de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias. É isto que faz a sua melancolia e beleza inigualáveis. Mas quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição sobrepõe-se, pela primeira vez, ao valor de culto. Ter fixado localmente esta evolução é o significado sem paralelo de Atget que fixou as ruas de Paris vazias, por volta de 1900. Com muita razão, disse-se dele que as fotografava como um local de crime. Também o local do crime é vazio, sem pessoas. O seu registo fotográfico destina-se a captar os indícios. Os registos fotográficos, com Atget, começam a tornar-se provas no processo histórico. É nisso que reside o seu significado político oculto. Em certo sentido, já exigem uma recepção. A contemplação nefelibata já não lhes é adequada. Desassossegam o observador; com tais registos o observador sente que tem que procurar um determinado caminho até eles. Os jornais ilustrados começam, ao mesmo tempo, a fornecer-lhe indicadores. Certos ou errados, tanto faz. Neles, a legenda torna-se - pela primeira vez, obrigatória. E é claro que têm um carácter completamente diferente do título de uma pintura. As indicações que o observador recebe das imagens de um jornal ilustrado, através da legenda, tomar-se-ão, pouco mais tarde, no filme, mais exactas e peremptórias, filme em que a apreensão de cada uma das imagens parece ser determinada pela sequência de todas as anteriores.

---

<sup>12</sup> A outro nível, Brecht inicia reflexões análogas: "Se o conceito de obra de arte já não é aceitável, relativamente à coisa que surge quando uma obra de arte é transformada em mercadoria, então temos que abandonar esse conceito, cuidadosa e prudentemente, mas com ousadia, se não quisermos ser nós próprios a liquidar a função desta coisa, porque ela tem que ultrapassar esta fase, e sem preconceitos; não se trata de um desvio facultativo do caminho certo, pois o que aqui lhe acontece é uma modificação radical, o apagar do seu passado, de forma tal que se o antigo conceito fosse recuperado - e sê-lo-á, porque não? - não evocaria qualquer recordação da coisa que, no passado, designara." ([Bertolt] Brecht: *Ensaios 8-10* [Fascículo] Berlim 1931, págs. 301/302.)



## VII

A controvérsia travada no decurso do século XIX, entre a pintura e a fotografia relativamente ao valor artístico dos seus produtos, parece hoje dúbia e confusa. Mas isto não invalida o seu significado, podendo mesmo sublinhá-lo. De facto, essa controvérsia foi expressão de uma transformação na história mundial, de que nenhum dos intervenientes teve consciência. Na medida em que a era da reprodutibilidade técnica da arte a desligou dos seus fundamentos de culto, extinguiu para sempre a aparência da sua autonomia. Mas a alteração da função da arte, que com isso se verificou, deixou de existir na perspectiva do século. O mesmo sucedeu no século XX, que assistiu evolução do cinema.

***Já se tinha dedicado muita reflexão vã à questão de saber se a fotografia seria uma arte – sem se ter questionado o facto de, através da invenção da fotografia, se ter alterado o carácter global da arte – e, logo a seguir, os teóricos do cinema sucumbiram ao mesmo erro.*** Mas as dificuldades que a fotografia tinha levantado relativamente à estética tradicional, eram uma brincadeira de crianças comparadas com as que foram provocadas pelo cinema. Daí a violência cega que caracteriza a teoria do cinema nos seus primórdios. Assim, Abel Gance, por exemplo, compara o filme com o hieróglifo: "Eis como, em consequência de um retrocesso altamente curioso, regressamos ao nível de expressão dos Egípcios... A linguagem das imagens ainda não atingiu a sua maturidade porque os nossos olhos ainda não evoluíram o suficiente. Ainda não existe suficiente respeito, culto por aquilo que elas exprimem."<sup>13</sup> Ou, Séverin-Mars escreve: "A que arte estava reservado um sonho, que... fosse, em simultâneo, poético e real! Considerado de tal ponto de vista, o cinema representaria um meio de expressão absolutamente incomparável e, na sua atmosfera, só poderiam mover-se pessoas de pensamento muito nobre, em momentos de total perfeição e mistério do trajecto da sua vida."<sup>14</sup> Por seu lado, Alexandre Arnoux conclui uma fantasia sobre o cinema mudo com a seguinte pergunta: "Não deveriam todas as ousadas descrições de que aqui nos servimos tender para a definição de oração?"<sup>15</sup> É muito instrutivo observar como o esforço de atribuir o filme à "arte" força estes teóricos, sem qualquer pejo, a reconhecer nele elementos de culto. E, no entanto, na época em que se publicavam tais especulações, já existiam obras como "L'opinion publique" ou "La ruée vers l'or"?. Isso não impede Abel Gance de estabelecer paralelos com os hieróglifos, e Séverin-Mars de falar de filmes, como se poderia falar de quadros de Fra Angelico. É significativo que, ainda hoje, autores particularmente reaccionários procurem um significado do filme mesma direcção, senão no sagrado, pelo menos no sobrenatural. A propósito da versão em filme, de Reinhardt, do *Sonho de Uma Noite de Verão*, Werfel comenta que, indubitavelmente, era a cópia estéril do mundo exterior, com as suas ruas, interiores, estações de caminho de ferro, restaurantes, automóveis e estâncias balneárias, que tinha impedido, até então, o cinema de atingir o império da arte.

"O filme ainda não apreendeu o seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... estas consistem na sua faculdade única de, com meios naturais e um poder de persuasão incomparável, expressar a ambiência do conto de fadas, do maravilhoso, do sobrenatural."<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Abel Gance, op. cit, págs. 100/101.

<sup>14</sup> Citado por Abel Gance, op. cit, pág. 100.

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

<sup>16</sup> Franz Werfel: "Sonho de Uma Noite de Verão". Um filme de Shakespeare e Reinhardt. "Neues Wiener Journal", cit. Lu, 15 de Novembro 1935.

## VIII

Não há dúvida de que no teatro o desempenho artístico do actor é apresentado ao público pela sua própria pessoa; pelo contrário, o desempenho artístico do actor de cinema é apresentado ao público por um equipamento, o que tem dois tipos de consequências. Não se espera do equipamento que transmita ao público a actuação do actor de cinema, que respeite essa acção na sua totalidade. Sob a direcção do operador de câmara, esse equipamento toma constantemente posição perante essa mesma actuação. A sequência de cenas que o montador compõe, a partir do material que lhe é fornecido, é que constitui o filme acabado. Este engloba um determinado número de momentos de acção, reconhecidos como tal pela câmara, para não falar de planos especiais, de primeiros planos. Assim, a representação do actor é submetida a uma série de testes ópticos. Esta é a primeira consequência do facto de a representação do actor de cinema ser apresentada pelo equipamento. A segunda assenta no facto de que uma vez que o actor de cinema não representa perante o público, não pode adaptar, durante a actuação, o seu desempenho à reacção do mesmo, possibilidade reservada apenas ao actor de teatro. Por essa razão, o público assume a atitude de um apreciador que não é perturbado pelo actor, uma vez que não tem qualquer contacto pessoal com ele. ***A identificação do público com o actor só sucede na medida em que aquele se identifica com o equipamento. Assimila, pois, a sua atitude: testa***<sup>17</sup>. Isto não é atitude a que se possam expor valores de culto.

## IX

Para o cinema é mais importante que o actor se apresente perante a câmara a si próprio do que perante o público como outrem. Uma das primeiras pessoas a sentir tal mudança do actor, devido à pressão dos testes, foi Pirandello. As observações que faz no seu romance "Filma-se", continuam válidas a de ele se limitar a realçar o lado negativo da questão, e de se referir apenas ao cinema mudo. Porque o cinema sonoro pouco alterou esta questão. O importante é que se representa para um equipamento e, no caso do filme sonoro, para dois. "O actor de cinema", escreve Pirandello, "sente-se no exílio. Exilado não só do palco, mas também da sua própria pessoa: com um mal-estar sombrio sente o inexplicável vazio causado pelo facto seu corpo se tomar numa manifestação ausente, de se desvanecer e de ser privado da sua realidade, da sua vida, da sua voz e dos sons que emite quando se move, para se transformar numa imagem muda que estremece na tela por um instante para pois desaparecer no silêncio... O pequeno equipamento que representará para o público com a sua sombra, e o actor tem que se contentar com a representação perante a máquina"<sup>18</sup>. Pode caracterizar-se o mesmo facto da seguinte forma: pela primeira vez - e isso é obra do cinema - o homem vê-se na situação de actuar com a sua totalidade de pessoa viva, mas sem a sua aura. Porque a aura está ligada ao aqui e agora. Dela não existe cópia. A aura que se manifesta em torno de um Macbeth pode ser separada da que, para um público ao vivo, rodeia o actor que representa aquele personagem. A especificidade do registo em estúdio cinematográfico reside no facto de

---

<sup>17</sup> "O filme... dá (ou podia dar) pormenorizadas informações úteis sobre comportamentos humanos... As motivações não se manifestam devido ao carácter, a vida interior das pessoas nunca exprime a razão principal e raras vezes constitui o resultado principal do comportamento." (Brecht, *op. cit.*, pág. 268.) A ampliação do domínio do que pode ser testado, que o equipamento concretiza no actor de cinema, corresponde à extraordinária ampliação do domínio do que pode ser testado, que surgiu, para o indivíduo, devido às circunstâncias económicas. Assim aumenta, constantemente, o significado dos exames de aptidão profissional. Nos exames de aptidão profissional, o que importa são aspectos da representação do indivíduo. Tanto as filmagens como os exames de aptidão profissional são realizados perante um grupo de especialistas. O director de fotografia, no estúdio de cinema, ocupa exactamente o lugar que corresponde ao do director de testes, no exame de aptidão profissional.

<sup>18</sup> Luigi Pirandello: *On tourne*, citado por Léon Pierre-Quint «Signification du Cinema», in: *L'art cinématographique II*, *op. cit.* p 14/15.

colocar o equipamento no lugar do público. Assim, a aura que envolve actor tem de desaparecer e, por conseguinte, também a do personagem representado.

Não é de espantar que seja precisamente um dramaturgo como Pirandello que inadvertidamente, ao caracterizar o cinema, aponta as razões da crise que assola o teatro. Para a obra de arte que surge integralmente da sua reprodução técnica – como o filme – não há maior contraste que o palco. Qualquer observação cuidadosa prova este facto. Há muito que observadores especializados reconheceram que na representação cinematográfica «quase sempre se obtêm os melhores efeitos, quando se “representa” o mínimo possível... a mais recente evolução» – admite Arnheim em 1932 –, “considera o actor como um acessório que é escolhido pelas suas características e... se insere no lugar próprio.”<sup>19</sup> A esta ideia está intimamente ligada uma outra. ***O actor que representa no palco, identifica-se frequentemente com um papel. Ao actor de cinema esta possibilidade é frequentemente recusada.*** A sua actuação não é, de modo nenhum, um trabalho único, mas sim o resultado de várias intervenções. Para além de considerações fortuitas como a renda do estúdio, a disponibilidade de contracenantes, cenários, etc. Trata-se de necessidades elementares da maquinaria que dispersam a representação do actor numa série de episódios que é preciso depois montar. Trata-se, principalmente, da iluminação cuja instalação requer, para a apresentação de acontecimento que, na tela, aparece como uma cena única se desenvolve rapidamente, a realização de uma série de registos que, no estúdio, consoante as circunstâncias, pode prolongar-se por várias horas; sem mencionar os casos cuja montagem é mais evidente. Assim, se um actor tem de saltar por uma janela, filmam-no a saltar no estúdio, com recurso a um andaime, mas a cena seguinte, da fuga, eventualmente será filmada semanas mais tarde em exteriores. Aliás, é muito fácil conceber casos ainda mais paradoxais. Pode pedir-se ao actor que, depois de baterem à porta, faça um movimento brusco, assustado. Talvez esta actuação não tenha correspondido à desejada. O realizador pode recorrer a um expediente: oportunamente, quando o actor volta ao estúdio, pode, que ele o espere, ser disparado um tiro. O susto do filmado neste momento, pode ser montado no filme. Nada mostra mais claramente que a arte abandonou o império da “bela aparência” que, até então, era considerado o único em que podia prosperar.

---

<sup>19</sup> Rudolf Arnheim: *O Filme enquanto Arte*. Berlim 1932, págs. 176/177. Certos pormenores, aparentemente secundários, com os quais o realizador de cinema se afasta da prática do palco, adquirem, neste contexto, o maior interesse. É o caso da tentativa de fazer o actor representar sem caracterização, como sucede, entre outros, com Dreyer, em Joana d'Arc. Demorou meses para encontrar os quarenta actores que constituem o Tribunal da Inquisição. A procura dos actores assemelhou-se à dificuldade na procura de acessórios difíceis de obter. O maior esforço de Dreyer consistiu em evitar semelhanças de idade, estatura ou de fisionomias. (Cf. Maurice Schultz: *Le Maquillage*, in: *L'Art cinématographique VI*. Paris 1929, págs.65/66.) Quando o actor se torna acessório de cena, não é raro que este, por sua vez, seja utilizado como actor. De qualquer forma, não é nada invulgar que o filme chegue a uma situação em que confere um papel ao acessório. Em vez de escolher um qualquer exemplo de uma série infinita de possibilidades, detenhamo-nos num de especial força probatória. No palco, um relógio em funcionamento torna-se sempre perturbador. A sua função de medir o tempo, não pode ser-lhe atribuída no palco. Até numa peça naturalista, o tempo astronómico colidiria com o tempo cénico. Nestas circunstâncias, é extremamente significativo que um filme utilize, de vez em quando e sem mais nem menos, a medição do tempo através de um relógio. Neste caso, pode reconhecer-se mais nitidamente do que noutros aspectos, como sob determinadas circunstâncias, cada um dos acessórios pode nele assumir funções decisivas. Estamos apenas a um passo da afirmação de Pudovkin, segundo a qual “a representação de actor que está ligada a um objecto e nele assenta é sempre um dos mais fortes métodos da concepção cinematográfica” [W. Pudovkin: *realização cinematográfica e guião*. (*Livros da Praxis*, Vol. 5) Berlim 1928, pág. 126.] Assim, o filme é o primeiro meio artístico que está em situação de mostrar como a matéria actua sobre o homem. Pode, por conseguinte, ser um magnífico instrumento de representação materialista.

A estranheza do actor perante o equipamento, como refere Pirandello, é essencialmente do mesmo tipo da estranheza que se sente perante a própria imagem reflectida no espelho. Mas agora, a imagem é separável da pessoa, é transportável. E para onde é transportada? Para diante do público<sup>20</sup>. ***O actor de cinema nunca deixa de ter consciência deste facto. O actor de cinema, quando está perante a câmara, sabe que em última instância está ligado ao público: ao público dos receptores, que constituem o mercado.*** Este mercado, no qual o actor empenha não só a sua força de trabalho, mas também todo o seu ser, no momento em que efectua um determinado desempenho, é-lhe tão inacessível como qualquer produto feito numa fábrica. Não terá esta circunstância a sua parte de influência na inibição, na nova ansiedade, que acomete o actor perante o equipamento? O cinema reage ao aniquilar da aura, com uma construção artística da "personality" fora do estúdio. O culto da "estrela", promovido pelo capital cinematográfico, conserva a magia da personalidade que, há muito, se reduz à magia pútrida do seu carácter mercantil. Enquanto o capital cinematográfico der o tom, não se poderá atribuir ao cinema actual, em geral, outro mérito revolucionário para além do de promover uma crítica revolucionária de concepções tradicionais da arte. Não contestamos que o filme actual, em casos particulares, possa promover, além disso, uma crítica revolucionária das relações sociais, mesmo das de propriedade. Mas o ponto central do presente estudo está tão longe disso, como o está a produção cinematográfica da Europa Ocidental.

É inerente à técnica do filme, tal como à do desporto, que quem quer que assista aos seus desempenhos profissionais, o faça como especialista incompleto. Basta ter ouvido um grupo de ardinas, apoiados nas suas bicicletas, a discutir os resultados de uma corrida de ciclismo, para nos rendermos à evidência deste facto. Não é por acaso que os editores de jornais organizam corridas para os seus ardinas. Estas despertam interesse entre os participantes, porque o vencedor tem a oportunidade de ser promovido de ardina a ciclista profissional. Da mesma forma, as "actualidades da semana" dão a quem quer que assista a uma possibilidade de passar de simples transeunte a figurante de cinema. Deste modo, em determinadas circunstâncias qualquer um pode ser parte de uma obra de arte; pense-se nas "Três Canções sobre Lenine" de Wertoff ou na "Borinage" de Ivens. ***Qualquer homem, actualmente, pode ter a pretensão de ser filmado.*** Esta pretensão pode ser mais bem clarificada olhando para a situação histórica da escrita contemporânea.

Durante séculos, a situação da escrita foi de tal ordem que a um reduzido número de escritores correspondia um número de vários milhares de leitores. No início do século passado verificou-se uma mudança nesta situação. Com a crescente expansão da imprensa, que proporcionava aos leitores cada vez mais órgãos locais políticos, religiosos, científicos e

---

<sup>20</sup> A alteração que aqui se verifica, do tipo de exposição devido à reprodução técnica, também se observa na política. A crise actual das democracias burguesas inclui uma crise das condições relevantes para a exposição dos governantes. As democracias expõem o governante, em pessoa, perante representantes eleitos. O parlamento é o seu público! Com as inovações do equipamento de registo que permitem que o orador seja ouvido por um número ilimitado de pessoas enquanto profere o seu discurso, e pouco depois divulgar a sua imagem também para muitas pessoas, a exposição do homem político perante esse equipamento de registo, passa a primeiro plano. Tanto os parlamentos como os teatros estão a ficar desertos. A rádio e o cinema alteram não só a função do actor profissional, mas também, exactamente da mesma forma a função daqueles que, como o fazem os governantes, se apresentam perante aqueles meios de comunicação. O sentido desta alteração é o mesmo tanto no que respeita ao actor como ao governante, independentemente do facto das suas tarefas específicas serem diferentes. Promove a exposição de desempenhos controláveis e até transmissíveis, sob determinadas condições sociais. Isto resulta numa selecção, selecção perante o equipamento que faz com que a estrela ou o ditador sejam os vencedores.

profissionais, uma parte cada vez maior dos leitores começou por, de início ocasionalmente, passar a escrever. Tudo isto começou com a imprensa diária a abrir aos leitores o seu "correio", e actualmente a situação é tal que quase não deve haver um europeu, inserido no mundo do trabalho, que não tenha tido possibilidade de publicar uma experiência laboral, uma reclamação, uma reportagem, ou algo afim. Assim, a diferença entre autor e público está prestes a perder o seu carácter fundamental. Esta diferença torna-se funcional, podendo variar de caso para caso. O leitor está sempre pronto a tomar-se um escritor. Com a crescente especialização do trabalho, todos os indivíduos tiveram de se tornar, voluntária ou involuntariamente, especialistas numa dada área, ainda que num sentido menor, assim tendo acesso à condição de autor. Na União Soviética é o próprio trabalho que tem a palavra. E a sua representação na palavra constitui uma parte do saber necessário ao seu exercício. A competência literária deixa de ser fundamentada numa formação especializada para passar a sê-lo numa formação politécnica, tomando-se deste modo em bem comum<sup>21</sup>. Tudo isto pode ser transposto para o cinema, no qual se observam alterações numa década que relativamente à literatura demoraram séculos a impor-se. Porque na *praxis* do filme – principalmente no caso do russo – estas alterações já foram parcialmente concretizadas. Uma parte dos actores que encontramos em filmes russos, não são actores no nosso sentido, mas sim pessoas que representam um papel principalmente no seu processo de trabalho. Na Europa Ocidental, a exploração capitalista do filme impede a legítima pretensão do homem actual em ser considerado, em vir a ser reproduzido. Nestas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo o interesse em incitar a participação das massas, através de concepções ilusórias e especulações ambíguas.

## XI

A realização de um filme, especialmente de um filme sonoro, proporciona um espectáculo como nunca anteriormente, em tempo ou lugar algum, tinha sido imaginável. É um processo onde não existe nenhum ponto de observação que permita excluir do campo visual o equipamento de registo, de iluminação, o pessoal de apoio, etc. (A não ser que a pupila do espectador coincidissem com a lente da câmara). Esta circunstância, mais do que qualquer

---

<sup>21</sup> O carácter de privilégio das respectivas técnicas é assim perdido. Aldous Huxley escreve: "Os progressos técnicos... conduziram vulgaridade... a reprodutibilidade técnica e a rotativa possibilitaram uma policópia imprevisível de escritos e imagens. A escolarização, em geral, e ordenados relativamente altos criaram um grande público que sabe ler e pode adquirir material escrito ou ilustrado. Para o disponibilizar, estabeleceu-se uma indústria significativa Mas o dom da arte é algo de raro; daí resulta... que, em cada momento e lugar, a maior parte da produção artística tenha sido de qualidade inferior. Mas hoje a percentagem dos resíduos da produção artística global é maior do que jamais... Defrontamo-nos, aqui, com um facto puramente aritmético. No decurso do século passado, a população da Europa Ocidental aumentou mais do dobro. Mas o material de leitura, ou ilustrado, segundo imagino, aumentou na proporção de 1 para 20 ou talvez mesmo, de 1 para 50, ou 100. Se uma população de x milhões dispõe de n talentos artísticos, então uma população de 2x milhões disporá provavelmente de 2n talentos artísticos. Podemos resumir a situação da seguinte forma: enquanto há 100 anos se publicava uma página de material escrito e ilustrado, hoje publicam-se 20 ou mesmo 100 páginas. Por outro lado, enquanto há 100 anos existia um talento artístico, hoje existem 2. Admito que, como consequência da escolarização, hoje haja um maior número de talentos virtuais que outrora não poderia ter-se tornado produtivo por não ter podido desenvolver os seus dotes. Admitamos, pois... que a um talento de então, correspondam hoje três ou mesmo quatro talentos artísticos. Isso em nada altera o facto de o consumo de material de leitura ou ilustrado ter ultrapassado, em larga medida, a produção natural de escritores ou desenhadores talentosos. Com o material sonoro, passa-se o mesmo. A prosperidade, o gramofone e a rádio criaram uma audiência de ouvintes cujo consumo cresceu desproporcionalmente ao respectivo crescimento demográfico e, por conseguinte, ao crescimento normal músicos de talento. Resulta, pois, que em todas as artes, tanto em números absolutos como relativos, a produção de resíduos é maior do anteriormente; e assim permanecerá, enquanto as pessoas continuarem a consumir em excesso, como actualmente, material de leitura, ilustrado ou de audição." [Aldous Huxley: *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* (1933) (tradução de Jules Castier). Paris, 1935, págs. 273-275.] Este tipo de consideração não é, manifestamente, progressista.

outra, faz com qualquer semelhança entre a cena no estúdio e a do palco passe a ser superficial e insignificante. Em princípio, o teatro conhece o ponto a partir do qual a acção é apreendida como ilusória, sem dificuldade. Para o cinema não existe um tal ponto. A sua natureza ilusória é uma natureza em segundo grau: resulta da montagem. Ou seja: ***no estúdio cinematográfico, o equipamento penetrou de tal forma na realidade que o seu aspecto puro, livre dos corpos estranhos do equipamento, é o resultado de um procedimento particular, nomeadamente do registo de um aparelho fotográfico ajustado expressamente e da sua montagem com outros registos do mesmo tipo.*** O aspecto da realidade, isento de aparelhagem, adquiriu aqui o seu aspecto artificial, e a visão da realidade imediata tornou-se um miosótis no mundo da técnica.

O carácter do cinema, que assim se opõe ao do teatro, pode ser confrontado, ainda mais elucidativamente, com o que se verifica na pintura. Aqui, deve colocar-se a questão: como se comporta o operador de câmara relativamente ao pintor? Para a sua resposta, seja-me permitida uma construção auxiliar que se apoia *no* conceito de operador, tal como é conhecido da cirurgia. O cirurgião representa o pólo de uma ordem cujo outro extremo é ocupado pelo mago. A atitude do mago que cura o doente colocando-lhe a mão em cima, é diferente da do cirurgião que realiza uma intervenção no doente. O mago mantém a distância natural que existe entre si próprio e o paciente; melhor dizendo: ele diminui-a pouco – por força da mão que coloca no doente – e aumenta-a muito – por força da sua autoridade. O cirurgião procede ao contrário: diminui muito a distância relativamente ao paciente – na medida em que intervém no seu interior – e, aumenta-a apenas ligeiramente – através do cuidado com que a sua mão se move nos órgãos do paciente. Isto é, contrariamente ao mago (que ainda está presente no médico), o cirurgião prescinde, no momento decisivo, de se defrontar, enquanto homem, com paciente, intervindo nele de uma forma operante. O mago e o cirurgião comportam-se como o pintor e o operador de câmara. O pintor, no seu trabalho, observa uma distância natural relativamente à realidade, o operador de câmara, pelo contrário, intervém profundamente na textura da realidade<sup>22</sup>. Há uma enorme diferença entre as imagens que obtêm. A do pintor é total, enquanto a do operador de câmara consiste em fragmentos múltiplos, reunidos devido a uma lei nova. ***Assim, para o homem contemporâneo, a representação cinematográfica da realidade é a de maior significado porque o aspecto da realidade isento de equipamento, que a obra de arte lhe dá o direito de exigir, é garantido, exactamente através de uma intervenção mais intensiva com aquele equipamento.***

## XII

***A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Reaccionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin.*** O comportamento progressista é caracterizado pelo facto do prazer do espectáculo e da vivência nele suscitar uma ligação íntima e imediata com a atitude do observador especializado. Tal ligação é um indício social importante. Porque quanto mais o significado social de uma arte diminui, tanto mais se afastam no público as atitudes, críticas e

---

<sup>22</sup> As ousadias do operador de câmara são, de facto, comparáveis às do operador cirúrgico. Luc Durtain, numa lista de habilidades gestuais específicas da técnica, refere as que "são necessárias na cirurgia, determinadas intervenções difíceis. Selecciono, como exemplo, um caso da otorrinolaringologia; refiro-me ao chamado processo perspectivo endonasal ou chamo a atenção para a habilidade acrobática que a cirurgia da laringe tem que usar, através da imagem invertida, no laringoscópio; podia ainda falar do trabalho de precisão da cirurgia auricular, semelhante ao de um relojoeiro. Que riqueza de precisão e de subtil acrobacia muscular não é exigida ao homem que quer reparar ou salvar o corpo humano! Pense-se na operação às cataratas, em que se trava virtualmente uma luta do aço com um tecido quase fluido ou nas operações abdominais mais significativas (laparotomia)". (Luc Durtain: *La technique et l'homme*, in: *Vendredi*, Março 1936, nº 19.)

de fruição – como reconhecidamente se passa com a pintura. O convencional é apreciado acriticamente e o que é verdadeiramente novo é criticado com aversão. No cinema, coincidem as atitudes críticas e de fruição do público. Neste caso, a circunstância decisiva é que em nenhum outro lugar, como no cinema, a reacção maciça do público, constituída pela soma da reacção de cada um dos indivíduos, é condicionada à partida pela audiência em massa. À medida que essas reacções se manifestam, o público controla-as. A comparação com a pintura continua a ser útil. A pintura sempre foi apresentada para ser vista por uma, ou algumas pessoas. A observação simultânea de pinturas, por parte de um grande público, como sucede no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura que, não só através da fotografia, mas também de modo relativamente independente dela, foi desencadeada pela pretensão da obra de arte, a dirigir-se às massas.

A pintura não está, pois, em condições de ser objecto de uma recepção colectiva simultânea, como sempre sucedeu com a arquitectura, outrora com a epopeia e actualmente com o cinema. E por pouco que esta circunstância, em si, nos permita tirar conclusões sobre o papel social da pintura, é certo que isso institui uma séria limitação num momento em que, devido a uma série de circunstâncias particulares, e de um modo que até certo ponto contradiz a sua natureza, ela se vê directamente confrontada com as massas. Nas igrejas e mosteiros medievais e nas cortes da nobreza, até finais do século XVIII, a recepção colectiva da pintura não se terá verificado simultaneamente, sendo transmitida de uma forma graduada e hierárquica. Na mudança que entretanto se verificou, está contida a expressão do conflito particular causado pelo envolvimento da pintura na reprodutibilidade técnica da imagem. Mas, embora fosse exibida em público, em galerias e salões, não houve meio que permitisse às massas organizar ou controlar a sua recepção<sup>23</sup>. Assim, exactamente o mesmo público que reage com uma atitude progressista a um filme grotesco, tem de reagir de forma reaccionária perante o surrealismo.

### XIII

O que caracteriza o filme é não só a forma como o homem se apresenta perante o equipamento de registo, mas também a forma como, com a ajuda daquele, reproduz o seu meio ambiente. Um olhar sobre a psicologia do desempenho ilustra a capacidade de teste do equipamento. A psicanálise ilustra esse facto de outro modo.

De facto, o cinema enriqueceu o nosso horizonte de percepção com métodos que podem ser ilustrados pela teoria freudiana. Há cinquenta anos um lapso numa conversa passava, mais ou menos, despercebido. Podia considerar-se uma excepção que tal lapso abrisse perspectivas profundas, numa conversa que parecia decorrer superficialmente. Desde "Psicopatologia da Vida Quotidiana", esse facto alterou-se. Esta obra isolou e, simultaneamente, tornou analisáveis coisas que, anteriormente, fluíam na ampla corrente do percebido. O cinema, em toda amplitude da percepção óptica, e agora também acústica, teve como consequência um aprofundamento semelhante da percepção. O reverso deste facto reside em que os desempenhos num filme são analisáveis mais exactamente e sob mais pontos de vista do que os desempenhos apresentados num quadro ou no palco. No que diz respeito à pintura, o que

---

<sup>23</sup> Esta perspectiva pode parecer tosca, mas como mostra o grande teórico Leonardo, perspectivas toscas podem, sem dúvida, ser utilizadas ao serviço da sua época. Leonardo compara a pintura com a música, usando as seguintes palavras: "A pintura é superior à música porque não tem que morrer logo que lhe é dada vida, como sucede com a pobre música... A música que se esvai logo que surge é inferior à pintura que se tornou eterna com o uso do verniz." (Leonardo de Vinci: *Frammenti letterarii e filosofici*, citado por Fernand Baldensperger: *Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840*, in: *Revue de Littérature Comparée*, XVII, Paris 1935, pág. 79 - nota 1 -)

permite uma melhor análise do desempenho apresentado num filme é a informação mais exacta sobre as situações que o cinema faculta. Relativamente ao palco, a maior capacidade de análise do desempenho apresentado no filme é condicionada pelo facto deste ser mais facilmente isolável nos seus elementos constituintes. O significado principal desta circunstância reside na tendência para promover a penetração mútua entre arte e ciência. De facto, num comportamento cuidadosamente preparado, em determinada situação – como um músculo num corpo – é quase impossível determinar em que reside o seu grande fascínio, se no seu valor artístico, se na possibilidade de um aproveitamento científico. ***Uma das funções revolucionárias do cinema será a de tornar reconhecíveis como idênticos os aproveitamentos artístico e científico da fotografia, até agora divergentes, na maioria dos casos***<sup>24</sup>. Isto porque o cinema, através de grandes planos, do realce de pormenores escondidos em aspectos que nos são familiares, da exploração de ambientes banais com uma direcção genial objectiva, aumenta a compreensão das imposições que rege nossa existência e consegue assegurar-nos um campo de acção imenso e insuspeitado. As nossas tabernas, as ruas das grandes cidades, os nossos escritórios e quartos mobilados, as nossas estações ferroviárias e as fábricas, pareciam aprisionar-nos irremediavelmente. Chegou o cinema e fez explodir este mundo de prisões com a dinamite do décimo de segundo, de forma tal que agora viajamos calma e aventurosamente por entre os seus destroços espalhados. Com o grande plano aumenta-se o espaço, com o *ralenti* o movimento adquire novas dimensões. Uma ampliação não tem por única função tornar mais claro o que "sem isso" teria permanecido confuso, o mais importante sendo a revelação de estruturas de matéria inteiramente novas. Assim, também o *ralenti* não revela apenas motivos conhecidos em movimento, antes descobrindo nestes movimentos conhecidos outros, desconhecidos, "que longe de parecerem movimentos rápidos retardados, actuam como peculiarmente deslizantes, aéreos e supraterrenos"<sup>25</sup>. Assim se torna compreensível que a natureza da linguagem da câmara seja diferente da do olho humano. Diferente, principalmente, porque em vez de um espaço preenchido conscientemente pelo homem, surge um outro preenchido inconscientemente. Mesmo que seja comum observar, ainda que grosseiramente, o andar das pessoas, nada se sabe da sua atitude na fracção de segundo em que avançam um passo. Em geral, o acto de pegar num isqueiro ou numa colher é-nos familiar, mas mal sabemos o que se passa entre a mão e o metal ao efectuar esses gestos, para não falar de como neles actua a nossa flutuação de humor. Aqui, a câmara intervém com os seus meios auxiliares, os seus "mergulhos" e subidas, as suas interrupções e isolamentos, os seus alongamentos e acelerações, as suas ampliações e reduções. A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões.

---

<sup>24</sup> Se procurarmos uma analogia para esta situação, depara-se-nos uma, muito elucidativa, na pintura renascentista. Também aqui enfrentamos uma arte, cujo incomparável desenvolvimento e significado se devem ao facto de ter integrado um determinado número de novas ciências ou, pelo menos, de novos dados da ciência. Ela reivindica a anatomia, a perspectiva, a matemática, a meteorologia e a teoria das cores. "Que poderia ser para nós mais distante", escreve Valéry, "do que a estranha pretensão de Leonardo, para quem a pintura foi supremo objectivo e demonstração do conhecimento, de forma tal que tinha a convicção que a pintura requeria um saber universal, pelo que não se furtava a uma análise teórica, perante a qual, devido à sua profundidade e exactidão, hoje ficamos perplexos." (Paul Valéry: *Pièces sur l'art*, op. cit. pág. 191, "Autour de Corot".)

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



## XIV

Foi, desde sempre, uma das mais importantes tarefas da arte criar uma procura para cuja satisfação plena ainda não chegou a hora<sup>26</sup>. A história de qualquer forma de arte apresenta épocas críticas, em que determinada forma aspira a obter efeitos que só mais tarde, perante um novo padrão da técnica, podem ser facilmente obtidos, ou seja, numa nova forma de arte. As extravagâncias e excessos da arte que se manifestam principalmente em períodos ditos de decadência, surgem realmente das suas energias históricas mais ricas. Recentemente, tais barbarismos abundavam no dadaísmo. O seu impulso só agora se toma reconhecível: o dadaísmo tentava criar, através da pintura ou da literatura, os efeitos que hoje o público procura no cinema.

Toda a criação pioneira de procura, fundamentalmente nova, ultrapassa o seu objectivo. O dadaísmo faz isso ao sacrificar os valores de mercado, tão importantes para o cinema, em favor de intenções mais significativas de que evidentemente não tinha consciência no contexto que aqui descrevemos. Os dadaístas atribuíam muito menor valor à possibilidade de aproveitamento mercantil das suas obras de arte do que à sua inutilidade enquanto objectos de imersão contemplativa. O princípio da degradação dos materiais não foi de somenos importância na sua tentativa de atingir aquela inutilidade. Os seus poemas são "uma salada de palavras" que contêm obscenidades e os detritos verbais que é possível conceber. Não é diferente o panorama das suas pinturas em que colam botões ou bilhetes de transportes. O que conseguiram, com estes meios, foi uma destruição irreverente da aura das suas criações, as quais, pelos meios da produção, imprimem o estigma de uma reprodução. Perante um quadro de Arp ou de um poema de August Stramm é impossível ter a mesma atitude de recolhimento ou de opinião que se tem perante um quadro de Derain ou um poema de Rilke. Ao recolhimento, de que a degenerescência da burguesia fez uma escola de comportamento associal, contrapõe-se a distração como uma espécie de jogo de comportamento social<sup>27</sup>. As manifestações dadaístas asseguravam de facto uma distração intensa colocando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa acção tinha que satisfazer, pelo menos, uma exigência: provocar o escândalo público.

---

<sup>26</sup> "A obra de arte", diz André Breton, "só tem valor na medida em que vibrem nela os reflexos do futuro." De facto, qualquer forma de arte desenvolvida situa-se no ponto de intersecção de três linhas de desenvolvimento. A técnica, em primeiro lugar, trabalha no sentido de uma determinada forma de arte. Antes de surgir o filme, havia aqueles livrinhos de fotografias cujas imagens, através da pressão do polegar, passavam muito depressa, para o observador, um combate de boxe, ou um jogo de ténis; havia as máquinas dos bazares que, dando uma volta à manivela, mostravam seqüências de imagens. - Em segundo lugar, as formas de arte tradicionais, em determinadas fases do seu desenvolvimento, esforçaram-se por obter efeitos que, posteriormente, foram facilmente obtidos por novas formas de arte. Antes do cinema se impor, os dadaístas procuraram, através dos seus espectáculos, levar ao público um movimento que Chaplin provocou com toda a naturalidade. - Em terceiro lugar, mudanças sociais, que frequentemente passam despercebidas, suscitam uma mudança na recepção, que beneficia novas formas de arte. Antes do cinema ter começado a criar o seu público, já o público se reunia no 'Kaiserpanorama' para a recepção de imagens (que tinham deixado de ser imóveis). O público ficava em frente de um biombo no qual estavam instalados estereoscópios atribuídos a cada um dos espectadores. Nestes estereoscópios surgiam imagens, uma a uma, que persistiam um instante para depois dar lugar às seguintes. Edison ainda teve que trabalhar com meios semelhantes (antes de se conhecer a tela de cinema e o método da projecção), ao apresentar as primeiras fitas de cinema a um público pouco numeroso que fixava o olhar num aparelho em que se desenrolava a sucessão de imagens. - Aliás, na instalação do 'Kaiserpanorama' é expressa muito claramente uma dialéctica do desenvolvimento. Pouco tempo antes do cinema ter tornado colectivo o visionamento de imagens, antes do estereoscópio, surge o visionamento individual, rapidamente ultrapassado, com a mesma intensidade que outrora tinha suscitado a contemplação da imagem de Deus pelo padre, na sua cela.

<sup>27</sup> O arquétipo teológico deste recolhimento é a consciência de estar só com o seu Deus. Nesta consciência, nas épocas áureas da burguesia é reforçada a liberdade de sacudir a tutela da Igreja. Nas épocas da sua decadência, a mesma consciência teve que ter em consideração a tendência oculta de retirar à comunidade as energias necessárias a cada um no contacto com o seu Deus.

De espectáculo atraente para o olhar ou sedutor para o ouvido, a obra de arte tornou-se, no dadaísmo, um choque. Afectava o espectador, adquiria uma qualidade táctil. Assim, beneficiou a procura do cinema, cujo elemento de distração, em primeiro lugar, também é táctil uma vez que se baseia na mudança de lugares e acção, cuja intermitência choca o espectador. Comparemos a tela em que se desenrola um filme com a que está subjacente a um quadro. Esta última convida o observador à contemplação, perante ela pode entregar-se ao seu próprio processo de associações. Diante do filme não pode fazê-lo, mal regista uma imagem com o olhar e já ela se alterou. Não pode ser fixada. Duhamel, que detesta o cinema e nada sabe do seu significado, mas percebe algo das suas estruturas, caracteriza esta circunstância da seguinte forma: "Já não posso pensar o que quero pensar. As imagens em movimento tomaram o lugar dos meus pensamentos."<sup>28</sup> De facto, a sucessão de imagens perturba o processo de associação daquele que as observa. Neste facto reside o efeito de choque do cinema que, como qualquer efeito de choque, deve ser suportado por uma presença de espírito acrescida<sup>29</sup>. Através da sua estrutura técnica, o filme libertou o efeito de choque físico do invólucro moral em que o dadaísmo ainda o mantinha, de certo modo envolvido<sup>30</sup>.

## XV

A massa é uma matriz da qual, actualmente, surgem novas formas relativamente aos comportamentos habituais para com a obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: ***o número muito mais elevado de participantes provocou uma participação de tipo diferente***. Que esta participação tenha começado por ser manifestada de uma forma depreciativa, não deverá confundir o observador. Claro que não faltaram os que se agarraram a este lado superficial das coisas e o denunciaram com paixão. Entre estes, o que se exprimiu com maior radicalismo foi Duhamel. O que mais contesta no cinema é a forma de participação que suscita nas massas. Duhamel chama ao cinema "um passatempo para a ralé, uma diversão para criaturas iletradas, miseráveis, gastas pelo trabalho e consumidas pelas preocupações... um espectáculo que não exige concentração nem pressupõe qualquer capacidade de raciocínio... que não ilumina nenhum coração e que de forma alguma desperta qualquer esperança a não ser a esperança ridícula de vir um a ser estrela em Los Angeles."<sup>31</sup> Como se vê, no fundo, trata-se da velha queixa de que as massas procuram diversão mas que a arte exige recolhimento por parte do observador. Trata-se de um lugar-comum. Permanece a questão de saber se ele nos proporciona uma análise do cinema. Ou seja, uma visão mais próxima. A diversão e o recolhimento formam um contraste que nos permite a seguinte formulação: aquele que se recolhe perante a obra de arte, mergulha nela, entra nesta obra, como esse lendário pintor chinês ao contemplar a sua obra acabada. Pelo contrário, as massas em distração absorvem em si a obra de arte. A construção de edificios é disto o exemplo

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

<sup>29</sup> O cinema é a forma de arte correspondente à vida cada vez mais perigosa que levam os contemporâneos. A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação das pessoas aos perigos que as ameaçam. O filme corresponde a alterações profundas do aparelho de percepção, alterações como as com que se confronta, na sua existência privada, qualquer transeunte no trânsito de uma grande cidade, ou como as que, numa perspectiva histórica, actualmente, qualquer cidadão experimenta.

<sup>30</sup> Tal como para o dadaísmo, o cinema pode dar importantes contributos para a compreensão do cubismo e do futurismo. Ambos surgem como tentativas insuficientes da arte, para empreender a penetração da realidade com aparelhagem. Diferenciadamente do cinema, estes dois movimentos realizaram a sua tentativa, não através da utilização da aparelhagem para a representação artística da realidade, mas através de uma espécie de aliança entre a representação do real e a aparelhagem. Assim se explica o papel preponderante que o pressentimento da construção dessa aparelhagem visual tem no cubismo e o pressentimento, no cubismo, dos efeitos dessa aparelhagem, tal como o cinema os irá concretizar através do rápido desenrolar de película.

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

mais elucidativo. A arquitectura sempre foi o protótipo de uma obra de arte, cuja recepção foi distraída e colectiva. As leis da sua recepção são as mais instrutivas.

A construção de edifícios acompanha a humanidade desde os primórdios da sua história. Muitas formas de arte surgiram e desapareceram. A tragédia surge com os Gregos, para se extinguir com eles e, só séculos após, fazer reviver as suas "leis". A epopeia, cuja origem se situa no alvorecer dos povos, expira na Europa com o fim da Renascença. A pintura de quadros é uma criação da Idade Média, e nada garante a sua existência eterna. Mas a necessidade humana de um abrigo é duradoura. A arquitectura nunca parou. A sua história é mais antiga do que a de qualquer outra arte, e a sua capacidade de se actualizar é importante para qualquer tentativa de compreensão da relação das massas com a obra de arte. A construção de edifícios tem uma recepção de dois tipos: através do uso ou através da sua percepção. Melhor dizendo: táctil e óptica. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção, se a entendermos segundo o tipo de recolhimento que, por exemplo, é habitual num grupo de viajantes perante edifícios célebres. No aspecto táctil não há contraponto para aquilo que a contemplação proporciona no domínio visual. A recepção táctil sucede não tanto através da atenção, como através do hábito. Relativamente à arquitectura, é este último que determina, em grande medida, a recepção visual. Também esta ocorre devido a uma observação natural do que a um esforço de atenção. Mas em determinadas circunstâncias, esta recepção criada pela arquitectura, tem um valor canónico. Porque: ***as tarefas que são apresentadas ao aparelho de percepção humana em épocas de mudança histórica, não podem ser resolvidas por meios apenas visuais, ou seja, da contemplação. Elas só são dominadas gradualmente, pelo hábito, após a aproximação da recepção táctil.***

Também quem se distrai pode criar hábitos. Mais: poder dominar certas tarefas na distração, só prova que a sua resolução se tornou um hábito. Através da distração que a arte oferece, podemos verificar de modo indirecto em que medida se terão tomado resolúveis novas tarefas da percepção. Aliás, como para cada indivíduo existe a tentação de se furtar a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as de maior peso e importância se conseguir mobilizar as massas. Concretiza-o no cinema actual. A recepção na diversão, cada vez mais perceptível em todos os domínios da arte, e que é sintoma das mais profundas alterações na percepção, tem no cinema o seu verdadeiro instrumento de exercício. No seu efeito de choque, o cinema vai ao encontro desta forma de recepção. O cinema rejeita o valor de culto, não só devido ao facto de provocar no público uma atitude crítica, mas também pelo facto de tal atitude crítica não englobar, no cinema, a atenção. O público é um examinador, mas distraído.

## EPÍLOGO

A crescente proletarização do homem contemporâneo e a crescente formação de massas são duas faces da mesma medalha. O fascismo tenta organizar as massas recentemente proletarizadas, sem tocar nas relações de propriedade que estas pretendem eliminar. O fascismo vê a sua salvação no facto de permitir às massas que se exprimam mas, de modo nenhum, que exerçam os seus direitos<sup>32</sup>. 1 As massas têm direito a exigir uma alteração das relações de propriedade; o fascismo pretende dar-lhes expressão, conservando essas relações. ***Por conseguinte, o fascismo acaba por introduzir uma estetização na vida política.*** À violência sobre as massas a quem, através do culto de um "führer", o fascismo impõe a subjugação, corresponde a violência que sofre um aparelho utilizado ao serviço da produção de valores de culto.

***Todos os esforços para introduzir uma estética na política culminam num ponto: a guerra.***

A guerra, e só a guerra, torna possível fazer de movimentos de massas em grande escala objectivo, mantendo as relações de propriedade tradicionais. Do ponto de vista político, assim se formula a situação. Do ponto de vista da técnica, formula-se da seguinte forma: só a guerra possibilita a mobilização dos actuais meios técnicos mantendo as relações de propriedade. É evidente que a apoteose fascista da guerra não utiliza este argumento. Apesar disso, vale a pena debruçarmo-nos sobre ele. No manifesto Marinetti, sobre a guerra colonial etíope, diz-se: "Há vinte e sete anos que nós, futuristas, nos manifestamos contra o facto de se designar a guerra com anti estética... por conseguinte declaramos:... a guerra é bela porque fundamenta o domínio homem sobre a maquinaria subjugada, graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e tanques. A guerra é bela porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque enriquece um prado florescente com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela porque reúne numa sinfonia o fogo das espingardas, dos canhões, dos cessar-fogo, os perfumes e os odores de putrefacção. A guerra é bela porque cria novas arquitecturas, como a dos grandes tanques, a da geometria de aviões em formação, a das espirais de fumo de aldeias a arder e muitas outras... poetas e artistas do futurismo... lembrai-vos destes fundamentos de uma estética da guerra, para que a vossa luta possa iluminar uma nova poesia e uma nova escultura!"<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Neste aspecto, considerando principalmente as "actualidades da semana", cujo carácter propagandístico não pode ser sobrestimado, há uma circunstância técnica relevante. *À reprodução maciça corresponde principalmente a reprodução das massas.* Nos grandes desfiles festivos, em reuniões gigantescas, em espectáculos de massas de tipo desportivo e na guerra, todas elas hoje captadas por equipamento visual e sonoro, as massas revêem-se a si próprias. Este processo, cuja amplitude não necessita de ser acentuada, está intimamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registo. Os movimentos de massas apresentam-se mais nitidamente, em geral, às aparelhagens do que ao olhar. Enquadramentos de centenas de milhares de pessoas apreendem-se melhor de uma perspectiva aérea. E mesmo que esta perspectiva também seja acessível ao olho humano, a imagem obtida pelo olhar não é passível da reprodução que a fotografia possibilita. Quer isto dizer que os movimentos de massas, incluindo a guerra, representam uma forma particular de correspondência do comportamento humano à técnica dos aparelhos.

<sup>33</sup> Cit. *La Stampa* Torino.

Este manifesto tem a vantagem de ser claro. A sua forma de colocar as questões, merece ser retomada pelo dialéctico. A estética da guerra actual apresenta-se-lhe da seguinte forma: se o aproveitamento natural das forças produtivas for travado pelo sistema de propriedade, então o aumento de recursos técnicos, de ritmo, de fontes de energia, será impelido a uma valorização não natural. É o que sucede na guerra que, com as suas destruições, demonstra que a sociedade não tinha maturidade suficiente para incorporar a técnica como órgão seu, e de que a técnica não estava suficientemente desenvolvida para dominar as suas forças sociais elementares. A guerra imperialista é determinada, nos seus mais terríveis aspectos, pela discrepância entre os poderosos meios de produção e o seu aproveitamento inadequado no processo produtivo (por outras palavras, pelo desemprego e escassez de mercados). A guerra imperialista é uma revolta da técnica que reclama sob a forma de "material humano" aquilo que a sociedade lhe retirou como material natural. Em vez de canalizar rios, conduz a corrente humana ao leito das suas trincheiras, em vez de lançar sementes dos seus aviões, lança bombas incendiárias sobre cidades e, como a guerra do gás, encontrou um meio de aniquilar a aura, de uma nova forma.

"Fiat ars – pereat mundus"<sup>34</sup>, diz o fascismo e, como Marinetti reconhece, espera que a guerra forneça a satisfação artística da percepção dos sentidos alterados pela técnica. Isto é, evidentemente, a consumação da "l'art pour l'art". A humanidade que, outrora, com Homero, era um objecto de contemplação para os deuses no Olimpo, é agora objecto de auto contemplação. A sua auto-alienação atingiu um grau tal que lhe permite assistir à sua própria destruição, como a um prazer estético de primeiro plano. É isto o que se passa com a estética da política, praticada pelo fascismo. ***O comunismo responde-lhe com a politização da arte.***

---

<sup>34</sup> "Que a arte se realize, mesmo que o mundo deva perecer."