

Considerações sobre a Pintura e o Cinema na Obra de Walter Benjamin

João Masao Kamita*

I

Num de seus textos mais célebres *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1935/36), Walter Benjamin aborda as relações entre arte e técnica. Sendo um dos observadores mais originais de seu tempo, a abrangência de suas reflexões procura situar a Arte enquanto fenômeno cultural, ou seja, como campo autônomo que interage concretamente com outras esferas da sociedade.

Para as teorias tradicionais, a arte era uma atividade ligada à teologia, à metafísica ou à mística, claramente distinta da dimensão material do mundo. Segundo Max Weber, a modernidade se caracterizaria pela autonomização das esferas, em decorrência do processo de racionalização das visões de mundo tradicionais. Ciência, direito e arte, outrora interligadas, buscam agora definir criticamente um fundamento interno de sustentação. Com a especialização crescente das esferas que compõem a sociedade, um novo princípio de determinação se impõe : a integração dinâmica e coordenada entre as diversas instâncias existentes.

Marcado na época pela influência do pensamento marxista, Benjamin investiga, exatamente, o modo como as relações de produção afetam o campo cultural. O pressuposto básico dessa relação é a consideração da obra-de-arte como « fato material ». Para Benjamin, as transformações sócio-econômicas, assim como as modificações técnicas alteram profundamente a natureza do objeto artístico. A técnica passa a ser encarada como elemento constituinte do objeto produzido : a obra não é mais algo que se situa numa esfera mais

* Do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

além do real, senão que participa integralmente do processo da vida. Antigos preceitos que coordenavam nossa relação com as produções do passado revelam-se insuficientes diante dos novos fenômenos e exigem a formulação de outras categorias de análise. É o próprio estatuto da obra-de-arte que se altera. Agora, ela aparece como resultado de uma ação humana, intencional, que recebe influência dos processos técnicos e econômicos e seus procedimentos surgem enquanto prática social definida. O que acontece é que, na expressão de Benjamin, o objeto artístico « perde a sua aura ».

Em suma, o que é aura ? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais : a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.¹

A aparição única implica o privilégio de condensar a atenção do observador sobre um objeto sensível singular. Mas este não possui valor em si, sua importância decorre do fato de que nele encontra-se interiorizado um significado maior, um conteúdo transcendente. Nesse sentido, a mensagem a ser transmitida é prioritária em relação à qualidade estética. As obras com aura são objetos privilegiados porque sacros, representam nossa vinculação com uma instância superior, divina. Em sua presença, assumimos uma atitude de reverência e respeito pela autoridade que possuem. Hierarquicamente superiores, esses objetos embora próximos, são a manifestação de algo longínquo.

Longínquo opõe-se ao próximo. O que está essencialmente longe é inatingível. De fato, a qualidade principal de uma imagem que serve para o culto é ser inatingível [...] Pode-se aproximar de sua realidade material, mas sem alcançar o caráter longínquo que ela conserva, a partir de quando aparece.²

Certas imagens, como por exemplo, estátuas de santos situados em locais de altura elevada, podem até mesmo não serem claramente visíveis, mas isso não altera seu poder de irradiação : não importa vê-las, basta que saibamos de sua existência. Durante muito tempo, portanto, a arte esteve subordinada às exigências do culto, primeiro mágico, depois religioso. Atribuindo-se efeitos mágicos, o objeto com aura focaliza no presente um « algo distante ». Esse aqui e agora constitui sua originalidade e lhe atribui valor de autenticidade. Autêntico é aquilo que mantém sua força originária, aquilo que se faz

1 Benjamin, Walter, « A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica », in : *Walter Benjamin — Obras Escolhidas : Magia e Técnica, Arte e Política*, vol. 1, Brasiliense, São Paulo, 1985, p. 170.

2 Benjamin, Walter, *Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno*, col. Os Pensadores, Ed. Abril, São Paulo, 1975, p. 16.

presente. Essa potência perene que preserva um conteúdo primeiro, que conserva e transmite integralmente uma certa experiência é o que se pode denominar tradição.

Para Benjamin, a modernidade se caracterizaria, exatamente, pela ruptura com a Tradição. O patrimônio cultural do passado que sustentava as experiências presentes perde sua autoridade. Os vínculos que estabeleciam a continuidade com o passado são rompidos e os acontecimentos anteriores não ressoam no presente. Em *O Narrador*,³ Benjamin assinala o declínio da experiência pela perda de nossa capacidade narrativa, aquela faculdade de intercambiar experiências através do exemplo passado que passa de pessoa a pessoa.

Com a Revolução Industrial e seu acelerado ritmo de desenvolvimento produtivo, estruturas técnicas estariam se interpondo entre os processos sociais de interação. Disso decorreria uma impossibilidade comunicativa fundada na troca e transmissão de experiências. As relações de mercado, a comunicação de massa, as novas estruturas de organização do trabalho, próprias do capitalismo moderno, seriam mediações abstratas que dissolveriam as relações de contato direto e íntimo com as coisas. O fenômeno da reproduzibilidade técnica é fundamental para Benjamin, pois este introduz o princípio da repetição padronizada dos produtos, contrariando claramente o caráter de existência única do objeto artístico. O regime de produção serial, exigência característica de uma sociedade de massas, pressupõe a constituição de um mercado que se auto-sustenta incitando pessoas ao consumo permanente. Tudo se converte em objeto de desejo e isso tende a tornar as coisas mais próximas, para melhor possuí-las. A obra-de-arte deixa de ser portadora de mensagens divinas e torna-se passível de ser convertida em mercadoria. Para não cair na banalidade de mero objeto de consumo, a arte deve desencadear uma nova experiência. Vejamos como se estruturam as formulações artísticas modernas.

Inicialmente, é interessante e esclarecedor analisar o « confronto » ocorrido na segunda metade do século XIX, entre a fotografia e a pintura. Inventada em 1839, a fotografia provocou um impacto surpreendente. Primeiro pela auto-suficiência de seu processamento : todo movimento era completamente interno, « invisível » e desencadeava-se num instante. Incompreensível do ponto de vista de sua operação, essa completa artificialidade chocava ainda mais pela capacidade de captar com extrema precisão imagens da realidade. A invenção desse mecanismo, colocava diretamente em xeque a antiga função da pintura de « representar o real », uma vez que o aparelho reproduzia com maior fidelidade e rapidez o mundo visível. Como se sabe, o fundamento mimético da arte apoiava-se sobre princípios teológicos em que a natureza

3 Benjamin, Walter, « O Narrador », in : *Walter Benjamin — Obras Escolhidas : Magia e Técnica, Arte e Política* vol. 1, Brasiliense, São Paulo, 1985, p. 198.

era investida de essência divina, isto é, investida de « aura ». Ser vivo, constituída pela ação divina, ela se oferecia como portadora da verdade, e esse conhecimento poderia ser obtido pela imitação de suas formas e processos.

Aqueles que defendiam a arte como representação do real, logo reagiram afirmando que a imitação das coisas criadas por Deus por um aparelho mecânico seria um sacrilégio. Só o artista, sob inspiração divina, « pode atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos ».⁴

Benjamin percebe que a invenção da fotografia não constitui apenas um acontecimento técnico. Sua introdução acarreta transformações irreversíveis na própria esfera da arte, e tem por consequência, a derrocada dos antigos ideais estéticos. Categorias de gênio, inspiração e invenção, assim como a submissão à autoridade de um passado originário estariam indiscutivelmente ultrapassadas. Liberada de sua antiga função mimética, a pintura tende a ocupar-se daquilo que lhe confere especificidade. Para tanto, empreende uma investigação para esclarecer seus procedimentos pictóricos. Afastando-se de aspectos literários, o quadro quer assumir-se como puro fato visual : pintura pura. Matéria, cor, linha e demais componentes, são vistos como elementos autônomos e buscam alcançar máxima evidência.

Apesar da polêmica, a oposição entre pintura e fotografia não passa de um falso problema. Como ambas participam do mesmo ciclo histórico, suas preocupações são convergentes. O que se almeja, segundo G. C. Argan,⁵ é definir com clareza o significado, o valor, os tipos e a função da imagem pictórica e da imagem fotográfica. Há, inclusive, um paralelismo de pesquisa, pois o processo de captação de imagens pela câmera tem como base a impregnação sensível dos raios luminosos na membrana fílmica. Nessa mesma época, realistas, e depois os impressionistas, desenvolviam suas investigações sobre os fenômenos da percepção. Para Argan, o artista abandona sua condição de ser inspirado para assumir o papel de especialista da visão : é mais importante « como se vê », do que ver as coisas « como são ».

De fato, tanto a fixação instantânea de um momento único pelo mecanismo fotográfico, quanto a captação das variações luminosas da paisagem nas telas impressionistas, anunciam as alterações na estrutura da sensibilidade do homem moderno. O olhar, nas grandes metrópoles, adquire importância fundamental : distinguir as coisas rapidamente é uma necessidade cada vez mais imperativa. Nesse sentido, os objetos e, portanto, as obras-de-arte valem pelo modo como aparecem, ou seja, pelo seu valor de *exponibilidade*.

4 Benjamin, Walter, « Pequena História da Fotografia », em *Walter Benjamin — Obras Escolhidas*, op. cit., p. 92.

5 G. C. Argan, *El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a nuestros Días*, Nueva Vision, Buenos Aires, 1980, p. 155.

À medida que as obras-de-arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas [...] A exponibilidade de uma obra-de-arte cresce em tal escala, com os vários métodos de sua reproduzibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável a que ocorreu na pré-história.⁶

A dessacralização da obra e sua crescente exibição pública provocam uma nova forma de interação com o espectador. Na ausência de um conteúdo de verdade previamente determinado, que desencadeia uma atitude meramente contemplativa; cabe a ele encarar de frente a obra, sustentando a realidade que apreende.

II

Entre as artes plásticas tradicionais e as novas formas artísticas — fotografia e cinema — a preferência de Benjamin recai sobre as últimas. Em sua opinião, elas seriam mais significativas para a reflexão dos problemas estéticos da modernidade. Com tal indicação, Benjamin parece nos dizer que as artes plásticas, apesar da transformação que sofreram, no sentido de conquistar sua autonomia, não conseguiram desvencilhar-se totalmente da esfera da tradição. Embora ligado a alguns movimentos de vanguarda do início do século, primeiro ao dadaísmo e depois ao surrealismo, Benjamin não deixa de apontar certos limites a essas correntes, quando sentencia que :

A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que uma forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte [...] O dadaísmo tentou produzir através da pintura [...] os efeitos que o público procurava no cinema.⁷

É evidente que é o meio — no caso a pintura — que é impróprio à consecução de tais objetivos. Esta é, certamente, uma observação polêmica, mas que não deixa de ter certa razão. Afinal, se

a linguagem da arte moderniza-se, o mesmo não ocorre com a sua forma básica de apresentar-se. Ela ainda vem ao mundo como única [...].⁸

A forma convencional de recepção dos quadros « auráticos » era o recolhimento : atitude contemplativa em que o olhar do observador identificava-

6 Benjamin, Walter, « A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica », in : *Walter Benjamin — Obras Escolhidas, op. cit.*, p. 173.

7 *Idem*, p. 191.

8 Tassinari, Alberto, « Passado e Presente na Arte Moderna », in : *Novos Estudos — CEBRAP*, São Paulo, n° 4, abril de 1984, p. 53.

se com o olhar do artista, graças à organização em perspectiva da tela. Tal artifício propicia uma relação comunicativa entre mundos privados. Contrárias a essa identificação empática, as obras dadaístas atuavam em sentido oposto : iam brusca e agressivamente de encontro ao espectador a fim de desestruturar suas noções adquiridas. Com a conquista do plano (conquista cubista) as telas dadaístas assumiam uma materialidade concreta, e projetando-se de dentro para fora, surgiam como um golpe naquele que as visava. Mais do que uma problematização das categorias, os dadaístas questionavam o próprio estatuto da arte. Contudo, apesar dessa postura iconoclasta, o suporte através da qual se manifestavam (o quadro de cavalete) permanecia determinado pela tradição. Por sua unicidade, não extrapolavam os limites de uma recepção privada e, portanto, mantinham algo das projeções míticas contidas sob sua forma.

A forma de arte, segundo Benjamin, que rompe definitivamente com a tradição é o cinema. Destituído de qualquer traço artesanal pela sua natureza eminentemente técnica, o cinema é público desde o início e sua estrutura de exibição impede uma atitude meramente contemplativa. Especifiquemos melhor o raciocínio benjaminiano.

Nas obras cinematográficas a reprodutibilidade técnica não é, como na literatura ou na pintura, uma condição externa para sua difusão maciça; ela é o fundamento imediato de sua produção. No filme não há original, somente cópias. A natureza reprodutível do cinema proporciona o acesso simultâneo a um número maior de pessoas.

O decisivo aqui, é que no cinema, mais que em qualquer arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Ao mesmo tempo que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente.⁹

O controle das reações se dá porque a experiência fílmica ativa e amplia nossa capacidade perceptiva. Sua estruturação instável e descontínua exige atenção. Comparando a imagem fílmica na tela com a imagem pictórica num quadro, Benjamin argumenta que :

Na primeira a imagem se move, mas na segunda não [...] Diante do filme [...] o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro, nem como algo real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda.¹⁰

9 Benjamin, Walter, « A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica », in : *Walter Benjamin — Obras Escolhidas, op. cit.*, p. 188.

10 *Idem*, p. 192.

O cinema corresponderia àquela experiência típica do homem que vive em grandes centros urbanos, porque supõe um raciocínio moderno, estrutural, que tem de coordenar elementos díspares num instante. O dinamismo e a fragmentação de sua forma de apresentação rompem com o padrão de unidade clássica : a completude que preserva uma essência e tem como padrões a estabilidade e a permanência. Com a dissolução de tais ideais de ordem, limites espaço-temporais podem, através da construção fílmica, ser dilatados : o espaço se amplia ou reduz, movimentos de câmera permitem aproximação ou distanciamento das coisas e o tempo pode ser manipulado com maior flexibilidade. Angulações, cortes, planos, seqüências, tudo articula-se através de um complexo processo de montagem. Portanto, mais do que qualquer outra prática, o cinema, por sua explícita artificialidade, evidenciaria a sua natureza de objeto construído.

III

As considerações favoráveis, emitidas por Benjamin, sobre as potencialidades do cinema estão longe de serem tranqüilas. De fato, as recentes teorias demonstram que apesar de sua natureza eminentemente técnica, o cinema não emergiu completamente imune à tradição.

Aqui, uma comparação com as considerações sobre o *Art Nouveau* em *Paris, Capital do Século XIX* é interessante. Neste célebre texto, Benjamin atenta para o aparecimento das primeiras galerias em Paris : ruas comerciais cobertas por estruturas de ferro e vidro e iluminadas a gás. Imagem reveladora do « espírito da época », esses centros comerciais representavam o progresso de uma civilização, colocavam-se como o produto mais avançado de seu tempo. O curioso, observa Benjamin, é que tais ambientes, construídos com um material completamente artificial (ferro), com o qual se inicia um novo princípio construtivo para arquitetura (a estrutura funcional), expõe ao mesmo tempo uma face antiga : colunas e vigas metálicas de sustentação, embora cumpram função estrutural, encontram-se revestidas de ornamentos convencionais, baseadas em estilos acadêmicos. A natureza funcional do ferro interessa às necessidades modernas, mas sua configuração formal obedece preceitos antigos. Pode-se dizer que o *Art Nouveau*, esse movimento que se encanta com os progressos da civilização européia, representa o último estágio da arte aurática, na qual a técnica rende-se ao « culto do belo ». Não tendo compreendido as inovações em processo, as imagens produzidas pelo *Art Nouveau* resultam ambíguas, onde o novo confunde-se com o antigo.

Essa mesma conclusão pode, de certa forma, ser aplicada ao cinema, especialmente quando o consideramos do ponto de vista de sua concepção espacial, já que a base de estruturação da tela permanece sendo o espaço

renascentista : a câmara é o olho monocular, cuja lente organiza o campo visual de acordo com as leis da perspectiva com ponto de fuga único. Enfim, sua organização segue ainda os preceitos do sistema de representação que realiza a permuta entre o sujeito-artista e o observador. A imagem é concebida e organizada não só como objeto a ser visto, senão como visão do sujeito. Comentando os paralelos entre o cinema e a pintura renascentista, Jean-Pierre Oudart argumenta que :

1. A pintura figurativa clássica é um discurso [...] produzido de acordo com os códigos figurativos. Estes códigos são diretamente produzidos pela ideologia [...] 2. Este discurso define, à partida, o papel do sujeito, e, por conseguinte, determina previamente a leitura da pintura [...] Ao funcionarem sem serem percebidos, os códigos reforçam a ideologia que comportam enquanto a pintura produz uma « impressão de realidade » ou um « efeito real ». Este funcionamento invisível dos códigos figurativos pode ser definido como uma « naturalização » : a impressão de realidade produzida comprova que os códigos figurativos são « naturais » [...].¹¹

Ao assumir o lugar do pintor, o observador tem a sensação de constituir-se enquanto o sujeito que detém o olhar em relação à cena. Na realidade, ele encontra-se preso numa armadilha, pois sua ação é limitada pela vigência de um conjunto de regras esquemáticas : leis de perspectiva que organizam matematicamente o espaço como um todo homogêneo, infinito e constante. Em qualquer situação, ele é prévio e modulado geometricamente, determinando a posição e o relacionamento entre as coisas. Coercitivo e autoritário, tal sistema revela-se o mais antinatural possível, uma vez que funda-se na projeção ilusória de um espaço tridimensional sobre uma superfície bidimensional (a tela). Graças a esse efeito, o olho pode penetrar no quadro, uma vez que a tela funciona como se fosse uma superfície transparente, uma janela para o mundo. Ocultando os vestígios de suas qualidades físicas (o suporte, a pincelada e a matéria), o espaço perspectivo é visto como natural. As implicações ideológicas são evidentes : numa clara relação de simetria, o espaço do observador é incluído pelo sistema. Essa passagem direta, que garante a continuidade do mundo e lhe confere unidade e ordem, é engendrada por meios completamente artificiais e ilusórios.

Ao contrário da pintura e da fotografia, a especificidade do cinema se daria porque seus enquadramentos não são fixos, eles ocorrem em sucessão. É, propriamente, a seqüência de imagens num certo ritmo que produz a sensação do movimento. A diversidade de planos e as operações da câmara possibilitariam pontos de vista múltiplos e variados. Aparentemente, e é nisso que crê Benjamin, as diversas operações cinematográficas (angulações,

11 Esses comentários sobre as teses de Oudart foram feitos por Daniel Dayan no artigo « O Código-matriz do Cinema Clássico », in : Benjamin, Walter *et alii*, *Estética do Cinema*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1985, p. 104.

cortes e seleção de planos) seriam legíveis ao espectador. Revelando tanto seu autor, quanto os meios empregados para sua realização, esse cinema crítico que atrai o olhar benjaminiano é, seguramente, o cinema soviético com suas montagens dinâmicas. Contudo, ao lado dessa vertente há outra, quase dominante, que realiza exatamente o oposto ocultando suas operações constituintes e « neutralizando » seu funcionamento. Como na pintura figurativa clássica o código que o efetiva é encoberto pela mensagem transmitida. É a forma, a coerência, a clareza do conteúdo-história que dá conta das mudanças de planos e evita a pergunta sobre quem está por trás da câmera. A « naturalidade » dos eventos representados força o espectador a aceitá-los passivamente. Essa operação de « sutura », que preenche intervalos, impedindo a legibilidade de suas conexões construtivas é realizada pela função narrativa. Em si, ela não é um problema. Em tese, o cinema não pode prescindir da narração para estruturar-se como um todo unitário, mas a narrativa a que nos referimos é aquela que se organiza seguindo uma ordem cronológica, linear e quer colocar-se como ordem natural. Para Émile Benveniste, no cinema narrativo

apresentam-se os acontecimentos como se fossem produzidos à medida que surgem no horizonte da história. Ninguém fala aqui : parece que os acontecimentos se narram por si próprios.¹²

É claro que em certos momentos esse sistema foi tensionado. É o caso do já citado cinema soviético e o seu momento mais agudo — a *Nouvelle Vague* francesa, na qual estrutura narrativa e forma de apresentação estão em dependência mútua : ambos são simultâneos. Mas esse tensionamento é um problema complexo, e ainda hoje persiste. Afinal, continuamos assistindo filmes em salas escuras, tendo a câmera de projeção por trás de nossas cabeças. O que pretendemos demonstrar em relação às considerações de Benjamin sobre o cinema é que :

1. A sua forma técnica, por si só, não implica uma ruptura completa com a tradição. Na própria organização espaço-temporal do filme, persistem traços que o vinculam a certos postulados tradicionais, notadamente, a perspectiva renascentista e a narrativa linear, ambas dispositivos de fundo « naturalísticos ». Benjamin está correto em muitas de suas considerações sobre os mecanismos de produção cinematográfica, mas não atentou para um fator básico : a estrutura da imagem fílmica, já que o cinema constitui-se como uma arte eminentemente visual.

2. Os perigos de seu uso instrumental para fins ideológicos,

12 A citação de Benveniste foi extraída do texto de Christian Metz, « História / Discurso », in : Benjamin, Walter et alii, *Estética do Cinema*, op. cit., pp. 124-125.

apontados por Benjamin, não se restringem a uma manipulação externa, como nos espetáculos de massa fascistas, captados pelos aparelhos fílmicos e utilizados como instrumentos de propaganda do regime. As operações ideológicas podem estar presentes no próprio processo de estruturação interno do filme, determinando procedimentos, orientando sua forma e, sobretudo, condicionando a reação do espectador. É certo que o dinamismo da imagem cinematográfica, indicativo da fragmentação da forma moderna, isto é, da impossibilidade de totalizações *a priori*, incita o espectador a uma reconstrução crítica da obra fílmica. Mas a contrapartida do espectador não é mera consequência ou efeito da montagem descontínua dos planos em seqüência, senão que coloca-se como pressuposto básico de sua construção, de acordo com os princípios que determinam sua autonomia. Nesse sentido, a técnica não se coloca como uma potência neutra e positiva, cuja ameaça encontra-se apenas no seu uso indevido. A ideologia não é algo que lhe é exterior. Ao contrário, a técnica é também uma forma de agenciamento ideológico e, portanto, contribui para a afirmação da visão de mundo de determinada classe.

3. Contrária à crença de que o cinema propicia uma recepção coletiva, na realidade ele se apresenta como uma questão do homem privado : na sala escura, o visível está apenas do lado do *écran*. O espectador vê sem ser visto, comportando-se como um *voyeur*. Preso em sua interioridade, ele ignora o mecanismo e vive ligado às suas pulsões particulares. Ele não vê a exibição, apenas a estória do filme. Seu corpo não participa dos eventos : imóvel, silencioso e oculto, tudo é absorvido por seus olhos.

Esse terceiro ponto é um dos mais complexos. Para Benjamin :

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra-de-arte. A quantidade converte-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação.¹³

A antiga dicotomia, segundo a qual o público em geral buscava na arte « distração » (prazer sensível), e o especialista atenção concentrada e crítica, seria superada com o cinema. A essa nova forma corresponderia um novo espectador : distraído mas atento. O paradoxo pode ser explicado pelo fato de que além de proporcionar prazer estético, o espetáculo cinematográfico exige atenção por sua instabilidade básica e faz-nos vislumbrar todo um universo ignorado de coisas que nos são próximas, graças aos recursos da

13 Benjamin, Walter, « A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica », in : *Walter Benjamin — Obras Escolhidas, op. cit.*, p. 192.

técnica. Seus mecanismos apreendem coisas que o olho humano, mais lento e menos exato, não consegue captar.

O efeito de estranhamento produzido seria uma estratégia tanto para liberar o espectador de condicionamentos anteriores, quanto para tornar crítico seu olhar. A reproduzibilidade técnica possibilitaria, pela primeira vez, a constituição real de um público de massa, que poderia externar e discutir, simultaneamente, com outros participantes, seu livre julgamento. Estaria aberto um espaço de interação coletiva, propiciando às massas a expressão de sua natureza, e por conseguinte, a determinação de seus direitos. Nisso consistiria o papel revolucionário do cinema e justificaria a preferência de Benjamin em contraposição à pintura.

É claro que a progressão dos acontecimentos desmistificou a crença benjaminiana nesse espectador ideal. Afinal, o cinema continua mantendo sua tradição de filmes de arte, cujo espectador é, exatamente, o especialista. A quase totalidade das produções cinematográficas segue os preceitos ditados pela indústria cultural : padronização do produto, simplificação das formas e conteúdos e nivelamento de gostos e opiniões. Com isso, o cálculo de eficiência tende a substituir o pensamento estético na determinação das obras. Para propiciar o consumo fácil, as produções acentuam aspectos superficiais e breves, em detrimento de material estético, e conseqüentemente, do juízo crítico que tais obras suscitariam. Com isso, o espectador torna-se meramente, um consumidor absolutamente passivo.

Do confronto proposto, pode-se dizer que, mais que superestimar o cinema, Benjamin subestimou as potencialidades da pintura como modo de reflexão do real. Nesse sentido, o desenvolvimento da pintura moderna esclarece-nos em vários aspectos essas contradições.

Desde o início, sua emergência deu-se como clara ruptura com a tradição, principalmente através da negação do espaço clássico renascentista. A partir de então, a tela não funciona mais como espaço ideal para projeções ideais, mas como conquista de uma materialidade. A bidimensionalidade do suporte é conscientemente buscada. Agora, a tela, assim como os demais elementos pictóricos — a cor, a linha e a matéria — são considerados autonomamente. Entre o espaço da tela e o espaço real não há mais distinção, pois o quadro coloca-se como objeto no mundo. Pelo seu caráter concreto, todo o espaço em que se situa é tensionado; o que significa incluir no seu debate o espectador, incitando-o a uma relação de confronto direto com o objeto visado.

Como afirmamos anteriormente, a pintura moderna nunca abandonou integralmente seu suporte tradicional, mas também não deixou de evidenciá-lo como objeto material, contrariando frontalmente sua antiga condição. Situada, a partir de então, em locais de visita pública, a obra tem sua configuração visual permanentemente exposta. Apesar de acessível a todos, surpreendentemente o público se estranhará : a pintura já não lhes fala em uma língua conhecida. De acordo com a leitura benjaminiana, o limite da

pintura seria sua impossibilidade de recepção coletiva, pois o quadro estaria preso às restrições de uma assimilação privada. Mas ao romper com o sistema de representação, a pintura não mais empresta seu olhar ao outro. As novas condições de exposição impõem um novo contrato: o olhar que a ela se dirige é, justamente, o olhar público. Não mais guiada por um ponto de vista determinado, a arte moderna faz do espectador um participante. Nesse sentido, ela não cansa de fazer de si mesma uma prática socializante. Quanto mais assim procede, mais o público se inquietará. Tal desencontro seria compreensível, já que a pintura falaria uma nova língua através de meios ultrapassados. Seja como for, a pintura moderna extrairia desse paradoxo seus momentos mais produtivos, seja a nível de linguagem pela compreensão e desenvolvimento de seus meios; seja pela ativação do espaço físico e do lugar social que ocupa. A retração do público perante tais obras não deixa de ser um questionamento de seu próprio papel. O estranhamento suscitado revelou-se, ao final, uma estratégia positiva, na medida em que fazia da experiência estética a ocasião de uma reflexão atual, « onde o eu problematiza a sua identidade sem abrir mão da singularidade de sua história ».¹⁴

14 Tassinari, Alberto, *op. cit.*, p. 54.

Aos colaboradores

1. As colaborações para esta revista devem ser enviadas em três cópias para o seguinte endereço :

Departamento de Filosofia — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rua Marquês de São Vicente 225, 1149 L., 22453, Rio de Janeiro, RJ.

2. Os artigos enviados devem ser datilografados ou impressos em espaço duplo, sem uso do verso do papel e, em princípio, devem constar de, no máximo 30 laudas (30 linhas com 70 batidas por linha). A editoria se reserva o direito de, excepcionalmente, aceitar trabalhos que excedam esse limite.

3. Não há obrigatoriedade de que o artigo não tenha ainda sido publicado. Em caso de prévia publicação da colaboração que nos for enviada, solicitamos que seja citado o nome e data da publicação onde originalmente apareceu, e que haja a devida aceitação de seus editores.

4. Artigos em espanhol, francês e inglês serão aceitos.

5. Os autores serão informados sobre a aceitação de seus artigos (favor enviar endereço para contato). Essa aceitação, entretanto, não implica necessariamente na publicação no número seguinte ou em algum número determinado da revista.

**Impresso na Oficina Gráfica da PUC-Rio
em Agosto de 1992.**