

The background of the page is a complex halftone pattern. It features several large, overlapping geometric shapes, primarily triangles and polygons, defined by varying densities of black dots. The central area is a large, light-colored triangle pointing downwards, which serves as the backdrop for the title. The overall effect is a high-contrast, textured composition.

Teoria crítica do
imaginário

O ciclo criação/destruição no cinema¹

José Ricardo da Costa Miranda Júnior

Crítico, roteirista e diretor de obras audiovisuais. Doutor em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG. Professor do Centro Universitário UNA.
jr.miranda.junior@gmail.com

RESUMO

Poderia o próprio “ciclo de vida” da película cinematográfica libertá-la de sua condição de objeto “não-aurático”? O status do elemento fílmico se alterou desde que Walter Benjamin escreveu seu célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. A partir dos princípios enumerados pelo autor, demonstraremos como o filme pode hoje ser considerado dotado de aura. Essas questões serão abordadas à luz dos contextos políticos do período em que Benjamin produz seu texto, e revistos pela ótica de Pier Paolo Pasolini e George Didi-Huberman, pensadores do cinema e das artes em geral.

Palavras-chave: *Aura. Memória. Cinema. Fascismo. Arte. Dano fílmico.*

ABSTRACT

Could the film “life cycle” release it of its condition as a “non-auratic” object? The status of the filmic element has changed since Walter Benjamin wrote his famous essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. Working with the principles set by the author, we will demonstrate how the film can now be considered endowed with aura. These issues will be approached in the light of the political context of the period in which Benjamin produced his text, and reviewed from the perspective of Pier Paolo Pasolini and George Didi-Huberman, thinkers of cinema and the arts in general.

Keywords: *Aura. Memory. Cinema. Fascism. Art. Filmic damage*

Artigo submetido em: 31/08/2016
Aceito para publicação em: 14/09/2016

Eu a conheço desde sempre. Todo mundo diz que você era bonita quando jovem; venho lhe dizer que, por mim, eu a acho agora ainda mais bonita do que jovem; gostaria menos do seu rosto de moça do que do rosto que você tem agora, devastado. (DURAS, [s/d], p. 7)

¹O presente artigo adapta um capítulo de minha tese *Reconstruindo o passado: a restauração e o cinema*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA-UFMG sob a orientação do Professor Doutor Luiz Nazario, com apoio da CAPES.

O filósofo Walter Benjamin (1892-1940) foi uma das figuras centrais no entendimento das transformações sofridas pela arte e da relação dessas com a sociedade. Em seu texto exaustivamente citado em dissertações e teses “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin explora a então relativamente recente noção da produção em série da obra de arte.

Como Benjamin então observou, a arte sempre se prestou à reprodução, seja na forma do pintor que tenta emular o estilo de seu mestre, ou do artista que recria algo na tela a partir de seu “modelo” no mundo (BENJAMIN, 1994, p. 166). Porém, um novo tipo de experiência artística nascera com a possibilidade de reprodução seriada mais vinculada a máquinas que a técnicas “artísticas”. Com essa reprodutibilidade, a arte até certo ponto se “desumaniza”, perde sua unicidade, para adentrar no hall da produção em massa.

A nova arte sobre a qual Benjamin preferencialmente se debruça no texto citado é o cinema, que traz em sua configuração, de maneira semelhante à fotografia, a reprodutibilidade técnica. O cinema - forma artística ainda jovem – seria o representante máximo do novo *status* da arte como algo presente em todas as esferas da vida humana, e, que é, por consequência, desprovido de raridade e unicidade, assim como daquilo que Benjamin chama de “aura”, característica que a maior parte das obras de arte produzidas manualmente em épocas anteriores possuíam, e que se relaciona à sua “única” aparição (BENJAMIN, 1994, p. 166.).

Como o autor observa, a arte que advém da reprodutibilidade técnica é dirigida às massas e não, como no caso da escultura e da pintura de outrora, a pequenos grupos. Porém, desde que o trabalho de Benjamin se fez disponível, tornou-se possível avaliar transformações na própria configuração do cinema como arte, e em sua função social e política. Por um lado, a chamada *revolução digital* “democratizou” (ou massificou mais profundamente?) a produção cinematográfica, e, por outro, a consciência tanto dos filmes em vias de desaparecimento quanto do progressivo desaparecimento da própria película agudizou-se como nunca antes.

Hoje é possível compreender as ações que levaram à aniquilação de diversas cópias de filmes que, muitas vezes, se perderam para sempre, o que nos leva não a refutar Benjamin, mas, a partir de suas observações, pontuar questões que jogam nova luz sobre as transformações ocorridas na arte cinematográfica e sua relação com a reprodutibilidade técnica, em especial no reflexo dessa teoria sobre o universo da *estética* do audiovisual.

Uma das questões centrais a serem abordadas é a de que a destruição contínua dos filmes tornou cada cópia sobrevivente em película uma cópia única, dotando-a de “valor de culto” (o que para Benjamin estava profundamente ligado à unicidade ou raridade da obra de arte). Embora essa “cópia única” possa ser reproduzida (desde que esteja em condições para tal), ela – no período em que inexistem outras cópias – ganha raridade e unicidade e, portanto, aura. Faz-se necessário levar em consideração no complexo conceito de “aura” proposto por Benjamin a questão da subjetividade – estaria a “aura” apenas na obra (e, nesse caso, em toda e qualquer obra feita por quaisquer mãos) ou no encontro entre obra e espectador – subjetividade e arte?

Benjamin, Pasolini e os vaga-lumes

No âmago do debate está a questão política: o que Benjamin pretendia ao tecer sua crítica à “ausência de aura” do cinema? Nos seus escritos há observações quase proféticas sobre o estado que as artes de massa alcançariam: graças à sua reprodutibilidade técnica, elas seriam largamente usadas pelos governos fascistas em sua propaganda. Mas ao pregar a “politização da arte” contra a “estetização da política”, Benjamin legitima toda propaganda comunista, numa contradição de sua teoria crítica, que nunca alcança o regime stalinista – embora possa se defender que o autor, “a partir de 1937-1938 tenha se distanciado da variante stalinista do comunismo” (LÖWRY, Michael. 2005. p. 31).

As observações de Benjamin voltaram-se de maneira mais notória para o cinema, pois essa arte seria capaz de exercer politicamente maior “controle” e fascínio sobre as massas – uma arte “universal” que cristalizaria a propaganda, fazendo com que a arte tecnicamente reprodutível cumprisse seu “papel” ou “vocaçãõ” dentro do universo político totalitário (limitado em Benjamin ao fascismo): O fascismo e nazismo eram as realidades que Benjamin encontrava em seu cotidiano em 1936², experimentando a força imagética das massas girando em torno de figuras como Mussolini e Hitler, força apropriada pelo cinema de propaganda que a reforçava ainda mais. O “colocar-se diante da câmara” vendo a si própria refletida nesse espelho impedia a massa de libertar-se do encanto que o fascismo exercia sobre elas:

A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do mesmo processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua

² É interessante que o mesmo tipo de ação de proteção tenha ocorrido no Brasil ainda que de modo diferente, não chegando a constituir uma indústria.

salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos. Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. (BENJAMIN, 1994, p. 194.)

Um aspecto que Benjamin não abordou em suas reflexões sobre o cinema (até pela ausência do distanciamento histórico) é que até o cinema de propaganda que tanto busca criar ilusões de eternização de mitos está submetido ao regime da inevitabilidade técnica do envelhecimento e da morte física que destrói todo mito de permanência.

As imagens que se deterioram narram a falência dos mitos de permanência, representando um processo de “individualização”. O “objeto final”, a saber, o resultado do dano, acaba por interferir acidentalmente na “mensagem” que o “corpo” fílmico suporta. As questões que debateremos abaixo, partindo do tema da aura da obra de arte, visam questionar obras que estariam ligadas a um universo que foge, por sua própria natureza, aos usos ideológicos da imagem fílmica. Eles são a desorganização de informações internas ao quadro. O que o dano corrói ou apaga não pode ser *a priori* controlado.

Em seu estudo sobre Pasolini, Luiz Nazario observou a luta interna do escritor e cineasta, expurgada em seus escritos que atacavam a lógica da política fascista:

Crescendo dentro do fascismo Pasolini não podia imaginar um mundo diferente; mas sua revolta instintiva contra a sociedade que o cercava tomava

a forma de uma paixão por toda a cultura que o fascismo silenciava: em 1936, nos cineclubes que frequentava, colocava problemas estéticos inconcebíveis sob Mussolini. Depois do Liceu, em 1939, Pasolini optou pela licenciatura em Letras na Facoltà di lettere dell’Univesità di Bologna, iniciando seus estudos em literatura italiana, filologia romântica e história da arte. A universidade era dominada pelos fascistas e Pasolini ressentia-se da maior parte do corpo docente. (NAZARIO, 2007, p. 84).

As críticas de Pasolini à sociedade italiana tornaram-se cada vez mais ferozes. Para ele, o fascismo mussoliniano não havia conseguido, apesar de toda sua censura e de todo seu terror, modificar o povo italiano, enquanto que o consumismo da Itália “recuperada” economicamente no pós-guerra estava operando, de modo quase imperceptível e “suave”, uma terrível mutação antropológica:

A burguesia está se tornando a condição humana. Quem nasceu nessa entropia não pode, de nenhum modo, metafisicamente estar fora. Acabou. Por isso provoco os jovens: esta é, presumivelmente, a última geração que vê operários e camponeses: a próxima geração não verá ao seu redor senão a entropia burguesa. (PASOLINI apud NAZARIO, 2007, p. 21).

Esse período italiano foi retratado de forma crítica por Ermanno Olmi em *Il Posto* (O emprego, Itália, 1961), por exemplo. Mas Pasolini foi, sem dúvida, o grande cronista da ascendente sociedade de consumo italiana. Nazario observa que, com a chegada da década de 1970, Pasolini torna-se apocalíptico:

O fascismo retornava sob todas as formas. A velha burguesia paleoindustrial cedia à nova, que compreendia cada dia mais a classe operária; a tradição humanista era destituída pela nova cultura de massa e pela nova tecnologia instituída – com perspectivas seculares – entre produção e consumo.

[...]. Neste mundo, a industrialização envolvia todas as dimensões da vida humana. Por trás dos poderes tradicionais aceitos ou combatidos, existia um poder consumista incontrolável, absoluto e totalitário, que operava uma verdadeira revolução antropológica. [...] O novo poder revelava-se uma forma total de fascismo, e o novo homem não estava mais ligado às tradições socialistas nem era propriamente um burguês, mas pertencia a uma massa despojada de cultura, totalmente manipulada e reificada que Pasolini acreditava apta a todos tipos de crimes [...]. Nesse fascismo completo o poder não estava mais no Vaticano, nos notáveis da Democracia Cristã, nem no exército e na política onipresentes, escapando até da grande indústria: o poder estava na *totalização dos modelos industriais*, sendo uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir e consumir. Era um poder histórico, que tendia a massificar a linguagem e o comportamento, a normalizar os espíritos através da simplificação frenética de todos os códigos, num pragmatismo que cancerizava toda a sociedade como um tumor central, que atacava a alma e não poupava ninguém. (NAZARIO, 2007, p. 84-85).

Eis a nova “estetização da política”, da qual, para Pasolini, não havia mais “salvação” e contra a qual tornava-se quase impossível se rebelar – a sociedade de consumo como uma nova forma de totalitarismo, talhando as individualidades e homogeneizando a cultura.

Assim como Benjamin nos anos de 1930, Pasolini sumarizou nos anos de 1970 questões que se tornaram essenciais nas décadas seguintes – a reutilização, ainda mais agravada, da figura da massa e sua falsa libertação pela imagem. George Didi-Huberman retoma Pasolini (e Benjamin) observando o jovem Pasolini

em plena treva buscando seu caminho através da selva *oscura* e dos lampejos moventes do desejo (*lucciola*, em italiano popular, significa exatamente a prostituta; mas também essa misteriosa presença feminina nas antigas salas de cinema que Pasolini frequentava muito, evidentemente: a “lanterninha” que, no escuro, munida de sua pequena lanterna-tocha, guiava o espectador entre as fileiras de poltronas). Entre a euforia e a “presa”, entre o prazer e o erro, os sonhos e o desespero, esse rapaz espera que apareça uma claridade, ao menos o vestígio de uma *lucciola*, senão o reino da *luce*. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 16.)

Na política proposta por Huberman³, o pretense “desaparecimento dos vaga-lumes” (real em Pasolini) seria apenas uma metáfora literal do resultado das forças homogeneizadoras sociais e culturais que insistem em erradicar as “resistências” – os pequenos pontos luminosos na escuridão da noite – diversas vezes suplantados pelos “holofotes fascistas”; o que impediria aquele que busca focos de resistência de encontrá-los. Estariam os

³ De acordo com Didi-Huberman (p. 35-36). “Benjamin, se bem nos lembramos, havia articulado toda a sua crítica política a partir de um argumento sobre o aparecimento e a exposição recíprocas dos povos e poderes. A crise das democracias pode ser compreendida como uma crise das condições da exposição do homem político’, escrevia ele já em 1935, em seu famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Quanto à ‘sociedade do espetáculo’ fustigada por Guy Debord, ela passa pela *unificação* de um mundo que ‘está mergulhado indefinidamente em sua própria glória’, ainda que essa glória seja a negação e a separação generalizada entre os ‘homens vivos’ e sua própria impossibilidade de aparecer senão sob o reino – à luz crua, cruel, feroz – da mercadoria. Em 1958, num texto intitulado ‘Neocapitalismo televisual’, Pasolini já havia constatado a que ponto as luzes da telinha destruíam a própria exposição e, com ela, a dignidade dos povos [...]. Eis a razão pela qual ‘não há mais povo’, não mais vaga-lumes em nossas grandes cidades, assim como em nossos campos. Eis a razão pela qual precisou o cineasta, em seu derradeiro ano de 1975, ‘abjurar’ sua *Trilogia da vida* e, de certa forma, ‘suicidar’ seu próprio amor pelo povo em algumas linhas extremamente violentas no artigo dos vaga-lumes.”.

“vaga-lumes” realmente desaparecidos, aniquilados? Pergunta Didi-Huberman em sua obra. Estariam esses pontos de luz calorosos e orgânicos extintos ou seria apenas difícil vê-los, encontrá-los em sua existência sutil, escondida: existindo e, por isso, resistindo (ainda que ignorantes à resistência que propõem) contra os fortes “holofotes fascistas” que “cegam olhos” que buscam na “escuridão da noite”?

Benjamin via no cinema o risco de uma arte capaz de controlar, aumentar e aprofundar a condição de massa, preocupando-se com o uso desta pelos regimes fascistas. O risco é real, mas a ação do tempo também oferece uma “resposta”, ainda que casual e poética, às ilusões de dominação pela imagem. O elemento “dano” transforma o menor dos elementos fílmicos: o fotograma e, ao interferir na imagem ele distrai o espectador da narrativa, possibilitando uma fuga do efeito desejado pela propaganda ou uma reflexão sobre sua natureza e construção.

Os diminutos fotogramas arruinados causam uma perturbação perceptível no mundo de hegemonia estética e, para além de seu contexto original, ganham uma dimensão própria. São elementos de resistência inconscientes, naturais e incontornáveis que surgem como os vaga-lumes de Didi-Huberman, sobrevivendo sob os “holofotes” de um “fascismo cultural”, como pequenos pontos luminosos na escuridão da noite.

É na tentativa de fazer vê-los, e encontrar algo de esperança na resistência sutil e persistente que transforma e altera significados originalmente planejados, que buscamos entender o estado da arte cinematográfica, e sua possível “aurificação” em um contexto diverso daquele vivido por Benjamin em sua época.

Das cópias e da aura

O exemplo mais extremo da reprodução técnica seriada, dentro das artes plásticas, seria o de Dafen, na China, em que a lógica de produção em série é aplicada às obras de arte pelas mãos mais habilidosas do país⁴. Seria possível que essas obras, pinturas e esculturas – feitas em série para comercialização no mercado internacional – fossem dotadas de aura? Na verdade, é improvável que exista alguma pintura original de séculos atrás que seja idêntica ao que já foi (ou seja, a si mesma, como sugere Benjamin). Os retoques, as ações de preservação e restauro nessas obras consistem muitas vezes em intervenções feitas na própria obra pela mão de outros artistas e técnicos, alguns mais, outros menos experientes. Assim, a obra de Da Vinci não é mais apenas de Da Vinci. Teria ela perdido sua “aura”? Se a resposta a essa pergunta for negativa, o conceito de aura passa a se expandir para além do modo de produção, intervenção ou finalidade da obra e passa para outra questão – a valorização pessoal e social em relação a uma forma de arte (se se tratasse apenas do modo de produção e possibilidade de reprodução, um Andy Warhol não poderia ser vendido por milhões de dólares). Deve-se ainda levar em consideração outra questão, a da exibição de cópias como originais, com a finalidade de

⁴ Site da vila Dafen. DAFEN VILLAGE, Disponível em: <http://www.dafenvillageonline.com/>. Acessado em 20 de novembro de 2013.

proteção e preservação das obras originais. Ao entrar em contato com uma obra e com sua possível “aura”, um espectador pode estar frente a frente com uma cópia e ainda assim acreditar ter sido “tocado” pela experiência aurática. O contrário também seria possível como vivenciou o personagem Lucien Montlehuc, do conto “O grandioso castelo de cartas”, de Patricia Highsmith. Lucien, um colecionador apaixonado de “imitações perfeitas” dos grandes mestres, com notório desinteresse pelos originais, mesmo com toda sua *expertise*, confunde uma pintura original com uma de suas preciosas imitações. Seu desinteresse pelas obras originais, “naturais, fáceis, tediosas” (HIGHSMITH, 2015, p. 137-155) não foi o suficiente para salvá-lo do erro e da confusão.

Da mesma maneira, existem cópias que só podem ser “descobertas” como tal através de análises profundas, fazendo uso de avançada tecnologia, pois o senso de distinção entre originais e cópias reside em lugares cada vez mais insondáveis – seria a aura, como algo inerente a uma obra, tão inacessível aos olhos e ao “espírito”? Estudiosos da obra de Benjamin, como Rolf-Peter Janz, preferem tratar não do conceito de “aura”, mas da “experiência aurática”, visto que para eles a aura não é característica de alguma coisa, mas de uma experiência. Segundo esse autor

Benjamin sempre defende a ideia de que a aura não é a qualidade de alguma coisa ou obra de arte, mas categoria da percepção sensorial. Por esse motivo prefiro falar nesse texto em ‘experiência aurática’ do que em aura. [...]. A experiência da aura é vinculada a determinados dados espaciais e temporais, nos quais ela se manifesta. Ela descreve, portanto, um fenômeno nas ‘categorias do espaço e tempo’, de maneira que um paradoxo fundamental se torna visível: algo está distante de mim, por mais perto que esteja [...]. Burkardt Lindner fala,

de maneira acertada, da ‘qualidade principal da imagem arcaica de culto, que exerce seu feito no observador por meio da união paradoxal de *privacão e presença* (grifo do autor), intocabilidade e o fato de ser tocado. (JANZ, Rolf, 2012, p.14).

Talvez aí resida a chave para a compreensão da experiência aurática na dimensão estética, que estaria conectada com a *presença de uma ausência* – mistério típico das artes; ela residiria no encontro entre o espectador e a obra. Parte subjetividade, parte fato. Um filme danificado e/ou raro guarda em si essa presença de ausência, tanto no sentido técnico – a perda de informação – quanto no sentido da insondabilidade ou dimensão mítica da imagem.

A noção da aura como experiência está em consonância com outros escritos de Benjamin que observam a falência da “experiência” na contemporaneidade. Com a falência da experiência, tem-se, por consequência, a falência da aura (e neste ponto retornamos à questão observada anteriormente, a massa, o cinema e o fim da experiência). De fato, ela está intimamente ligada ao valor de culto de uma obra. É improvável que Benjamin, observando a experiência museológica de hoje (uma experiência quase massificada), em que centenas ou milhares de espectadores se acotovela para ver as obras dos grandes mestres, falasse da aura nos mesmos termos de então. Ela também se tornou consumível, como diria Pasolini.

O conceito *benjaminiano* de “valor de culto” é exponencialmente oposto ao de seu “valor de exibição”; a entender – a acessibilidade de uma obra determina a experiência que o espectador viverá quando tiver contato com ela. Em termos gerais, quanto mais rara for a experiência, como no caso da existência única de uma obra, maior será o seu “valor de culto”. A *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci

era um mistério e preservava esse mistério antes da possibilidade do acesso da massa ao original e antes que os meios de comunicação difundissem sua imagem ao infinito – observação que o próprio Benjamin reforçará. Após a superexposição, teria a obra original perdido seu impacto, sua potência foi reduzida?

A partir dessa observação, a primeira constatação é que o texto de Benjamin parece se debruçar, ao tratar do fenômeno da reprodutibilidade técnica no filme, sobre o cinema “feito para as massas”, o chamado cinema industrial (em formatos *standard*⁵). O autor não considerou o cinema experimental e o cinema de família, cujas produções consistem quase exclusivamente de filmes reversíveis⁶ – ou seja, de filmes dos quais geralmente não há cópias, nem são reproduzidos em série, para um grande público, representando a “massa” fora desta condição, o que torna, a princípio, cada filme único e restrito a um grupo bastante reduzido de espectadores. De fato, essa estética não é abarcada por Benjamin, que foca em seus estudos a massa e seus movimentos.

Nenhuma cópia desses filmes (como, de resto, de nenhum filme) seria capaz de reproduzi-los tal como foram feitos e revelados, especialmente na época do digital que traduz as informações da película para outra realidade – a dos *pixels*. A reprodução de cor também é transformada. Assim, existem diversas informações típicas do suporte fílmico que não são possíveis em outros formatos, e que se alteram mesmo de uma película para outra. Essas características por si só seriam suficientes para justificar a ideia dos filmes em *sub-standard* como geradores de experiências auráticas (seja pelo seu tema ou estética), aproximando-os dos conceitos de Benjamin. Até por se distanciarem, em teoria, das questões das representações políticas da massa.

Temos ainda que a qualidade da cópia dos filmes *sub-standard* – da mesma maneira como ocorre com a pintura –, varia de acordo com o domínio técnico daquele que a fará e da qualidade dos componentes utilizados. Assim, a possibilidade de reproduzir qualquer obra existe em qualquer formato (pintura, escultura) – nunca em termos de perfeição, do idêntico, mas do mais ou menos próximo do “original” (este tema também é caro ao universo do restauro).

Ao contrário dos formatos *sub-standard*, a cópia, e não o “original”, é o elemento chave do cinema industrial. O que poderia se chamar de “original”, no caso dos formatos *standard*, é o negativo de câmera. Os filmes *sub-standard* não eram o foco de estudo de Benjamin, tampouco os filmes

⁵ Geralmente formatos maiores como 35mm ou 70 mm. Esses formatos se estabelecem nas primeiras décadas do cinema, como os formatos preferenciais da chamada “indústria cinematográfica”.

⁶ Esses filmes eram, em geral, produzidos em pequenos formatos – iguais ou menores ao 16mm – revelados na própria película original em filme reversível, sendo sempre o “original”. O motivo de boa parte das películas produzidas para pequenos formatos serem reversíveis era o baixo custo da produção, poupando a revelação do filme, diminuindo despesas, visto que o resultado final era em positivo e não em negativo. Como observa Lucas Vega, “é um cinema pra lá de marginal”. Vega acrescenta que, “tecnicamente, o Super-8 tinha uma dimensão muito humana, ligada ao teatro, pois por ser um filme reversível (sem negativo), ele não tem cópias – é muito caro fazer uma cópia em Super-8. Assim, o filme só pode ser projetado em um lugar a cada vez, o que contraria a dimensão contemporânea de reprodutibilidade técnica”. (http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252009000100025&script=sci_arttext).

pornográficos dos anos 1920, 1930 e 1940, pois eram, em geral, cópias únicas projetadas para apenas uma pessoa ou um pequeno grupo de pessoas, ainda que reproduzissem, subvertendo-a ao mesmo tempo, uma estética de submissão ideológica das massas. No cinema *mainstream*, no entanto, o filme só passa a existir com a primeira cópia autorizada e não com os negativos. Nestes termos podemos dizer que a “primeira cópia autorizada” é o “original”⁷. Essa questão cria uma espécie de conflito com a teoria de Benjamin, especialmente ao se levar em consideração as complicações teóricas que derivam da arte cinematográfica, com o progressivo fim dos filmes em película. As previsões (um tanto catastróficas) de Paolo Cherchi Usai para a projeção de películas fílmicas danificadas são de que

Projetar um filme se tornará primeiro uma circunstância especial, então uma ocorrência rara e, finalmente um evento excepcional. Eventualmente não haverá nada a ser projetado, ou porque as cópias sobreviventes estarão excessivamente gastas, frágeis e decompostas, ou porque alguém decidirá guardar as cópias sobreviventes para futura duplicação em outros formatos (CHERCHI USAI, 2001, p. 123-124).

Tendo em vista essa breve observação, ao tratar de filmes raros e/ou danificados, sejam cópias ou negativos originais, tratamos essencialmente de objetos de culto. Não serão filmes vistos por grande número de pessoas, o fascínio será mais estético, o que transforma o tema “original” da obra – partindo do pressuposto que não seria possível se distinguir tema e estética em uma obra artística. Festivais⁸, Centros Culturais, Centros de Referência e Museus ainda são os últimos espaços para a exibição das raridades cinematográficas. Observa-se então um estranho fato: filmes que já possuíram grande “valor de exibição”, interesse das massas, ao desaparecerem ou se encontrarem ameaçados de “extinção”, ganham “valor de culto” e seu público original ou ideal perde o interesse neles.

Dos originais

Mesmo que as obras raras e danificadas possam ser copiadas, restauradas e distribuídas em grande escala o conceito do “original” ainda é abraçado abertamente. O “filme-fonte” deve ser preservado e guardado (ou seja, não exibido) da maneira mais próxima do que foi encontrado, após intervenções físicas para sua salvaguarda. Assim, mesmo no chamado cinema *mainstream*, e no trabalho de preservação deste, existe o conceito de “origem”, especialmente quando se trata de um filme danificado e/ou raro. A conclusão é que um filme, nessas condições, possui alto “valor de culto” e baixo “valor

⁷ Outra questão que se apresenta, sem ligação direta com o modo de produção cinematográfico – é a do paulatino desaparecimento de uma obra de arte da qual restam poucos exemplares, diferentes entre si. A película cinematográfica torna-se parte dessa questão, pois em breve não haverá mais cinema produzido com película. O que fará com que esta se torne uma forma de arte única, perdida no tempo. O cinema digital já substituiu o “velho” cinema em película.

⁸ Existem diversos festivais especializados em filmes antigos (restaurados ou não): *Il Cinema Ritrovato* (Bolonha); *Le Giornate del Cinema Muto* (Pordenone); *Silent Film Festival* (São Francisco); *Cine OP* (Ouro Preto), entre outros.

de exposição”, pelo menos até que as cópias sejam feitas e – diferente do “original” – se tornem acessíveis aos espectadores.

O filme em película adquire uma dimensão de culto secreto, com acesso restrito. O corpo fílmico em si, a película fragilizada, demanda dos poucos profissionais e estudantes que podem a ele ter acesso um metódico procedimento, de fato ritualístico, visando à sobrevivência do material e, por consequência, implicando o seu ocultamento, aumentando a distância (tanto estética e política quanto física) desse objeto das massas de espectadores. O interesse político dá lugar ao estético, que dialoga com a ideia de distanciamento.

A distinção de valorização que tanto Benjamin quanto a sociedade artística colocam entre uma pintura em *silk* de Andy Warhol⁹ e um filme perdido de Orson Welles está ligado mais a uma conceituação social “viciada” sobre a “natureza” do cinema do que propriamente a seu valor verdadeiro. Essa lógica de desvalorização da imagem em movimento é uma questão histórica que data dos primórdios do cinema e o acompanha até o presente. Porque um filme único em nitrato em boas condições deveria valer menos do que uma obra de arte do mesmo período? A possibilidade de cópias em nitrato é inexistente, ou seja, o filme jamais será o mesmo do que naquela cópia única de um grande diretor. A experiência de assistir a tal película é aurática para muitos cinéfilos e ainda assim o filme tem baixo valor econômico em relação a outras artes.

Por exemplo, o filme *Too Much Johnson* (EUA, 1938), obra de Welles que se pensava perdida, foi encontrada no ano de 2012¹⁰. Este filme, a versão única e original em nitrato, tem valor inestimável, pois mostra a organização da montagem, anotações nas pontas de segurança e no próprio filme; além de documentar os primórdios de um dos maiores cineastas da história do cinema e sua experiência na produção de um filme “mudo”. A diferença de valorização entre esse filme e uma pintura em *silk* de Warhol, por exemplo, está ligada a uma incompreensão e desvalorização do cinema. Antes uma questão de valor agregado socialmente do que propriamente uma questão de “aura”. Benjamin ainda traz à tona a experiência comparativa entre cinema e pintura, uma estática e a outra em movimento:

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro

⁹ Most expensive paintings ever sold. Disponível em: The Art Wolf, online art magazine <<http://www.theartwolf.com/10expensive.htm>>. Acessado em 23 de novembro de 2013.

¹⁰ Tivemos contato com o filme no laboratório *La Camera Ottica*, da Università Degli Studi di Udine, sob a orientação do Professor Doutor Simone Venturini, durante estágio na Itália com bolsa PDSE para minha tese de doutorado. Fiz as avaliações e anotações preliminares do filme de Welles, examinando em especial o rolo 3, o único que estava danificada de forma aprofundada.

nem como algo de real. A associação de ideias 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. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passageiro, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1994. p.192).

A aguda análise que Benjamin faz do dinamismo que o cinema representa e sua conexão com as transformações da percepção do mundo como um todo (um mundo de *flâneurs*), ou seja, a forma de arte capaz de traduzir a modernidade, é menos clara quanto ao futuro daquela arte. O cinema construído, entregue ao fluxo e não necessariamente a uma narrativa, ou mesmo à sequência de imagens, joga com o estático, com o quadro que permite ao espectador a fruição e o tempo de mergulhar na obra. No entanto existe um cinema que, pela perda de informação, torna-se uma obra de arte totalmente subjetiva, contemporânea, como nos filmes de Bill Morrisson.

Das três definições que Benjamin oferece como possibilitadoras de experiência aurática – a *unicidade*, o *valor de culto* e a questão da *aura como “véu”*, a última é a que, de certo modo, mais justifica as questões descritas. Para Benjamin “a *desaurização* de uma obra de arte significa tirá-la do seu véu”. O “véu” em questão – elemento “sacro”, misterioso – da mesma maneira que pode ser retirado, teoricamente poderia ser colocado. Essa questão fundamental está conectada com a ação do tempo e a raridade de determinado filme e à capacidade de acessá-lo. *La fer a cheval* (França, 1909)¹¹ de Camille de Morlhon (1869-1952), por sua raridade, exemplifica isso. Qualquer cópia encontrada desse filme revelará mais sobre a natureza dele pela diferença em seus intertítulos, cores, ou mesmo ordem cronológica. Pela sua relevância, condição de fragilidade e raridade não poderá ser exibido, se afastando das massas e situando-se em apenas num local: o arquivo. Teria ele recebido o “véu” de que fala Benjamin?

Ressignificando o objeto fílmico

Pelas particularidades do cinema apresentadas por Benjamin, temos que a reprodutibilidade técnica destruiria sua “aura”, caracterizada pela sua unicidade, originalidade e caráter sagrado. Mas não seria possível resignificar um objeto hoje único, tornando este passível de “experiência aurática”? Uma nova questão¹² surge com o fim da arte cinematográfica no suporte fílmico, que se torna cada vez mais raro e único. A cópia (que podemos chamar de

¹¹ Trabalhamos de forma aprofundada neste filme no *La Camera Ottica*.

¹² Diretores como Orson Welles já observaram em filme como *F for Fake* a questão da cópia e da falsificação e seu valor em comparação com as obras originais. Abbas Kiarostami também abordou o tema em seu filme *Copie conforme*. A questão do original e das cópias e de seus valores relativos é tão antiga quanto a própria história da arte.

¹³ A noção de original é algo peculiar no universo cinematográfico: considera-se o original o negativo de câmera, a partir do qual será feito o primeiro positivo.

cópia da cópia no cinema) torna-se muitas vezes o único caminho para o “original”¹³, um espelho do que foi. Benjamin observa o declínio da aura na atualidade:

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua *tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade* (grifo do autor). Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetitividade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (BENJAMIN, 1994. p. 170).

No cinema geralmente partimos de cópias, reproduções. Mas seriam essas reproduções de fato idênticas entre si? Não seria cada uma delas única? Como coloca Paolo Cherchi Usai: “Toda cópia de um filme é um objeto único, com suas próprias características físicas e estéticas e desta maneira não pode ser considerado idêntico a outras cópias com o mesmo título.” (CHERCHI USAI, 1994, p. 67.).

É necessário ter em mente que o processo de reprodução fílmico (que não é apenas um, mas vários) se dá (ou se deu) de maneira semimanual, o que impossibilitaria que os filmes fossem “idênticos” no sentido estrito da palavra. Em certa extensão, a própria revelação impediria este estado de coisas, visto que os materiais químicos sofrem alterações, e, ao serem trocados, não são capazes de reproduzir *exatamente* o que foi feito anteriormente. Em um sentido ainda mais radical, a constituição das películas, a disposição de grãos, a sua espessura, podem ser, e geralmente são, diferentes entre si.

Ainda que soem preciosistas, essas pequenas alterações de um laboratório para outro, com diferentes materiais e métodos empregados, e o fato de ser um procedimento até certo ponto manual, tornam-se parte da “história física” do filme; assim como a maneira de armazenamento, cuidados com o material, entre outros detalhes. Essas diferenças refletem-se com maior intensidade no futuro de determinada obra. O material fílmico que porta a obra não pode ser considerado de maneira separada da obra em si. Dentro dessa lógica cada “cópia” é, de fato, única e diferente da outra.

Acima de tudo faz-se necessário reforçar que o “original” no cinema, ou seja, o negativo da câmera, não é de fato o “original”, mas apenas o ponto de partida pelo qual se alcançará o trabalho finalizado. No cinema “o original está sempre perdido” (HEDIGER, [s/d], p. 135-149) e, por isso, sempre presente, ao menos como ideal ou fundamento.

Cada elemento resultante da reprodução é uma nova versão do filme, com alterações em sua cor, definição, tempo de exposição aos reveladores, entre outros elementos que “controlam” a imagem, mas que sempre remeterão ao “original” – tratado aqui como a primeira “cópia autorizada” das quais se farão as cópias.

Ou seja, ainda que a lógica de produção dentro do “cinema industrial” seja compartimentada, a obra ainda é única e indivisível, englobando em si todas as versões de si, remetendo sempre à origem. A versão ‘original’ de um filme é, assim, um “objeto múltiplo, fragmentado em um número diferente de entidades igual ao número de cópias sobreviventes” (CHERCHI USAI, 1994, p. 84). Esta é possivelmente a contradição que a ação do tempo e a história física da obra cria em relação às questões da reprodutibilidade e da experiência aurática no cinema – *a unicidade da cópia*. Ao contrário do proposto no texto de Benjamin, existe hoje a compreensão de que cada cópia é *única* e de fato *irreproduzível* sem que características se percam. Essa resignificação do objeto “cópia” é parte da mentalidade preservacionista atual que abraça “o caráter único de todos os fatos” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Apenas ao se aceitar essa questão pode-se pensar em preservar o cinema de 1900. Um exemplo dessa unicidade, ainda que extrema, seriam os filmes coloridos à mão – de fato, impossíveis de serem reproduzidos identicamente. Coloca-se aí a questão de que nada é igual a nada, ou nada era igual a nada.

Contraditoriamente, a preservação serve de complemento ao texto de Benjamin. A tecnologia de restauro digital reduz custos e leva a lógica da reprodutibilidade técnica a um novo patamar. O restauro de um “filme ruína”, por exemplo, pode ser uma maneira de “atualizar” essa obra, não apenas reconstruindo-a, mas também a tornando novamente acessível para ser “possuída” pela massa.

Se podemos ainda reinterpretar e repensar os problemas colocados pelo texto de Benjamin, é porque algo se transformou. Um novo paradigma se coloca – a ação do tempo, sempre presente, mas pouco explorada por Benjamin, revela suas características na obra, respondendo por si só à questão da “aura”, assim como ao “valor de culto” e ao “valor de exposição” da obra. Parece existir uma espécie de “ciclo aurático” no cinema – as cópias pela ação do tempo se “individualizam” para depois, por uma nova ação da reprodutibilidade técnica (agora no universo do digital), perderem a “aura”, novamente assimilada como arte das massas.

Assim, a situação da preservação cinematográfica no mundo aparece hoje como contra-evidência e complemento às teses de Benjamin. Contra-evidência naquilo que o tempo e a ação da própria técnica (no que concerne à destruição de filmes) transformaram as obras cinematográficas. Complemento naquilo que a tecnologia do restauro e da reprodução digital conseguiram massificar ainda mais profundamente a produção e reprodução audiovisual. O dano assume um papel peculiar e relevante na história do filme, tornando-se o elemento de diferença entre cópias, uma forma natural e involuntária de “resistência estética” à massificação.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Editora – São Paulo: brasiliense, 1994.

BUARQUE, Marco Dreer. A experiência com restauração de filmes no brasil. Disponível em: < <http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=artigo/experi%C3%Aancia-com-restaura%C3%A7%C3%A3o-de-filmes-no-brasil>>

CHERCHI USAI, Paolo. *Burning passions: An introduction to the study of silent cinema*. British Film Inst. (BFI), London. 1994.

CHERCHI USAI, Paolo. *The Death of Cinema, History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres, British Film Institute. 2001.

DAFEN VILLAGE ONLINE. Disponível em: < <http://www.dafenvillageonline.com/>> Acessado em 20 de novembro de 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DURAS, Marguerite. *O amante*. Rio de Janeiro: Cosac-Naify. [s/d].

HEDIGER, Vinzenz. *The Original is Always Lost Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction*, p. 135-149. Cinephilia. [s/d].

HIGHSMITH, Patrícia. *Nada é o que parece ser: Contos dispersos de Patricia Highsmith*. Editora Arx, 2015.

HOTTE, Georg; et. al. (orgs). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

NAZARIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. Editora Perspectiva, 2007.

OTTE, George; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente: Sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs.). *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 171-189.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin – Aviso de Incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.