

O DECLÍNIO DA AURA NA IDADE DA TÉCNICA: UM ESTUDO DA OBRA DE ARTE EM WALTER BENJAMIM

Ylfa Ariadne Oliveira Paiva
Marco César de Souza Melo

RESUMO

O trabalho intenta apresentar a reflexão benjaminiana sobre a questão da obra de arte em seu declínio na época da técnica, atentando para a perda das características essenciais que permitiam qualifica-la enquanto tal, bem como os motivos pelos quais a sua condição de autenticidade mitigou com o advento da reprodução técnica. Nosso estudo teve como foco a obra *Magia e Técnica, Arte e Política*, da qual destacamos o texto *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica*. Com o advento da técnica, sobretudo com o avanço da industrialização a arte é introduzida na lógica da reprodução em massa. Esse processo é observado de modo mais expressivo nas produções cinematográficas. A arte perde tanto seu caráter fundamental, que para Benjamin é a aura, como sua função, a catarse da experiência artística.

Palavras-chave: Arte. Técnica. Aura. Autenticidade. Declínio.

THE DECLINE OF THE AURA ON THE TECHNIQUE AGE: A STUDY OF THE WORK OF ART IN WALTER BENJAMIN

ABSTRACT

*The paper presents Benjamin's reflection on the decline of artistic work in technical time, paying attention to the loss of the essential characteristics that qualify it as art, well as there asons or authenticity condition mitigated with the advent of the technique. Our study focused on the book *Magic and Technique Art and Politics*, which high light the text *The work of art in the time of technicall reproduction*. With the advent of technology, especially with the advance of industrialization, art is introduced into the mass reproduction. This process is observed in a more expressive way in film productions. The art loses both your fundamental character, which for Benjamin is the aura, as your function, the catharsis of the artistic experience.*

Key-words: Art. Technique. Aura. Authenticity. Decline.

Ylfa Ariadne Oliveira Paiva e Marco César de Souza Melo
Mestranda em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), Brasileira, residente em Sobral - CE,
E-mail: ylfa_ariadne@hotmail.com
Mestre em Filosofia (UECE), Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA.
Especialista em Filosofia da Religião UVA. Brasileira, residente em Sobral – CE.

INTRODUÇÃO

A obra completa de Walter Benjamin, muito embora não disponha de edição finalizada e tenha sido inaugurada com a crítica literária¹, se debruça, de maneira singular sobre a questão da obra de arte na idade da técnica. Dispensando o uso de conceitos tradicionalmente vinculados à dimensão artística (tais como genialidade e criatividade), reconhece no conceito de aura² o elemento profundamente significativo na compreensão da obra de arte tal como nos legou a tradição, ao mesmo tempo em que identifica sua mitigação no período capitalista iniciado com a revolução industrial.

A sinfonia de artefatos explosivos das duas Grandes Guerras embalou sua produção intelectual, por vezes identificada como Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, tal sinfonia de barbárie foi o réquiem de seus últimos dias, extirpada sua existência pelo suicídio em 1940 ao se consumir o fracasso de sua fuga da Paris subjugada pelo regime nazista alemão, perseguidor do povo judeu do qual era filho e cuja tradição povoou a metáfora de sua obra³.

Mas aqui interessa apresentar a problemática do declínio da aura como consequência do processo de reprodutibilidade, ressaltando conforme o próprio Benjamin, a perspectiva delineada por Marx em sua análise da sociedade capitalista que reconhece todo o conteúdo da superestrutura como “subproduto” da forma estrutural dos meios de produção.

Se o capitalismo fundou uma lógica de produzir os meios de subsistência pautada na mercadoria e no lucro, muito naturalmente (conforme a leitura marxiana) que esta modifique os elementos componentes da dimensão social e cultural que nela se alicerça e é aí que se inicia a problemática da obra de arte conforme esta se submete à lógica então vigente.

¹ O seu primeiro escrito significativo, “O Conceito de Crítica da Arte no Romantismo Alemão”, apresentou uma interessante interdependência entre teoria do conhecimento e literatura, na qual o movimento dialético de autoconsciência da literatura se dá na relação literatura/crítica literária.

² Muito embora não tenha cunhado o termo, sendo este do universo religioso.

³ Inúmeros são os termos usados por Benjamin em sua obra filosófica oriundos da tradição religiosa, em especial a judaica. A ideia de frágil força messiânica é um deles, pra não mencionar a temática principal desse artigo: a aura.

Que tipo de arte pode-se esperar que o mundo capitalista viesse a conceber? Ou ainda, já que o mundo pautado pela lógica do capital é a realidade econômica dada, que consequências e que efeitos incidiriam sobre a arte e seus objetos e a concepção que moldamos dela? São essas as questões que esse breve escrito pretende expor.

1. AURA E AUTENTICIDADE

Pensar a obra de arte na perspectiva de Benjamin é se apropriar de uma forma de compreensão na qual os elementos centrais de sua caracterização enquanto tal são a aura e a autenticidade, ambos intimamente relacionados e possibilitadores do deslocamento da arte e de seus objetos para uma esfera situada para além do impulso moderno de massificação, padronização e conversão em mercadoria⁴. Mas o que vem a ser essa tal aura e que singularidades ela confere à arte? 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 galho⁵.

O conceito de aura perpassa toda ideia de arte como aquele elemento presente que a eleva a uma condição de particularidade tão profunda que lhe confere um caráter de irrepetibilidade, singularidade. A aura é essa espécie de iridescência que nos afeta enquanto aparição de algo oriundo de alhures, esse outro que presentifica no objeto dado, no instante que é dado, essa aparição vinda de distancias inconcebíveis.

Aqui está bem simbolizada a herança religiosa do conceito de aura. Se esta é a aparição de algo longínquo, cuja definição encerra as categorias de tempo e espaço, tal condição no caso da arte é a secularização da significação religiosa do objeto de arte. Sim, enquanto incorporador ou materializador das potências divinas

⁴ Na verdade a obra de arte originalmente se situa nessa esfera e à medida que é submetida à reprodutibilidade técnica por aparatos mecânicos decai dessa condição.

⁵ BENJAMIN. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 170.

distantes esse objeto projeta no plano da materialidade sua simbologia e o acesso senão à compreensão, ao menos ao contato com essa dimensão supramundana que é a divindade.

A aura da obra de arte é já essa aura sacra “decaída”, deslocada de sua condição original divina, mas ainda é o elemento firmador do caráter de irrepetibilidade e autenticidade do objeto⁶. A aura está intimamente ligada ao ritual ou culto. É em função de seu valor ritualístico que se faz presente na obra de arte, mesmo que na sua versão mais decaída, o culto pela beleza, por exemplo, comparado ao culto pelas imagens e santos medievais. Ela se manifesta na apresentação material do objeto, mas nela não se esgota uma vez que figura como um outro inacessível que sutilmente emana da aparição.

Mais intimamente a ela se conecta a ideia de autenticidade. Expressa pelo termo *hit et nunc* corresponde a ideia de aqui-agora, manifestação que remete ao espaço-tempo no qual foi produzida, ao instante irrepetível de cada passo de sua composição. Nada jamais será como ela, nem a cópia mais perfeita, nem a técnica mais requintada que os engenhos de nossa era possam conceber reproduzirá esse “aqui e agora”.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica⁷.

Ela é uma espécie de vestígio presente na obra de arte, equiparável à unicidade/individualidade/irrepetibilidade que cada ente único carrega, não reproduzível, não apreensível por nenhuma forma de reprodução. Situada no interior

⁶ Na série “Para Ler” no volume dedicado a Benjamim, Flávio Kothe afirma que: “Benjamim exemplifica e representa esse conceito com a iridescência que se forma tenuemente em redor de um ramo ou uma cordilheira, quando olhamos contra o sol, isto é, quando projetem sua sombra no espectador. O ramo ou a cordilheira indicam o ‘próximo’ que tem como fonte algo longínquo, o sol. Não é por acaso que o conceito de aura foi extraído da esfera religiosa. Uma estátua da Virgem Maria ou uma da deusa Diana tem nessas divindades aquele ‘algo distante’ (ferne), que é apresentado, representado, personificado na estátua.” (KOTHE. *Para ler Benjamim* p. 37)

⁷ BENJAMIN. *Magia e Técnica, Arte e Política*. P.167.

de uma determinada tradição⁸ que influencia na forma como ela será interpretada, esta também é englobada por seu aqui-agora e fomenta a ideia de autoridade na qual a obra apoiar-se-á frente às cópias.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como esse depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.⁹

Se aura, autenticidade e pertença a uma tradição compõem os elementos significativos para consideração dos objetos como partícipes da esfera da arte, o fenômeno de sua reprodutibilidade técnica acarreta modificações na compreensão da arte enquanto tal?

2. REPRODUTIBILIDADE DA ARTE E DECLÍNIO DA AURA

Ora, os artefatos artísticos sempre foram copiados por inúmeros motivos: ou como exercício de excelência dos discípulos, desejosos de se aprimorarem no estilo do mestre, pelos próprios mestres no intento de difundir e preservar a obra e os elementos fundamentais nela apresentados ou por terceiros, cuja finalidade limitava-se apenas ao lucro. Nesses casos, por vezes a intenção era fazer com que as cópias se passassem por originais, uma vez que enquanto cópias eram completamente desprovidas de valor, sendo então consideradas fraudes. A reprodução da obra de arte não se afigura a Benjamin como um fenômeno alienígena, novo e bizarro, uma vez que “em sua essência a obra de arte sempre foi reprodutível”¹⁰. O diferencial que aqui deve ser observado é aquele estabelecido pela técnica no que concerne a reprodutibilidade da obra de arte. Se a imitação da arte original sempre portava o estigma indecoroso da falsificação um evento muitíssimo

⁸ Se a ideia de tradição era uma realidade extremamente maleável e viva, a presença da aura no seu interior é fenômeno ineliminável. Tradições diversas até poderiam significar objetos artísticos em diferentes sentidos (o nu na tradição grega era objeto de culto; na medieval simbolizador do pecado e da queda), mas o que invariavelmente apreendiam nele era sua condição aurática e sua irrepetibilidade.

⁹ BENJAMIN. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 168.

¹⁰ BENJAMIN. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 166.

intrigante ocorre com a reprodução técnica a partir do advento da fotografia¹¹ de onde advirão os mais duros golpes sofridos pela aura. Primeiro pela mudança de paradigma na forma de se conceber a cópia, antes (e de certa forma semelhante ao processo de concepção do original) dependente da atividade artística da mão e agora centrada no olho do observador e pela velocidade inimaginável pela qual as reproduções eram elaboradas.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra.¹²

Depois por trazer consigo uma independência em relação ao desejo de fidedignidade ao original, dissimulando assim a impossibilidade de portar a condição aurática e numa insinuação de pretender-se também arte, visto que pode apreender de forma fundamental aspectos secundários da obra reproduzida, modificando a centralidade da perspectiva do artista numa espécie de simulacro de autenticidade portada pela cópia¹³.

A obra está distante espacialmente, a cópia a faz presente. Mas ela não retém a aura, ela sequer visa aproximar o observador do original no sentido de apreciação do aqui e agora que lhe é próprio. A apropriação de uma perspectiva imagética que não é natural ao olho humano, um novo olhar do objeto de arte só realizável pela técnica é o que pretensamente poderiam fazer dela arte. Mas ela só

¹¹ Anteriormente a fotografia, a litografia figurou como técnica de reprodução em massa eficiente. As cópias produzidas de forma massiva associam-se a ideias criações novas visto que as imagens reproduzidas eram constantemente atualizadas e poderiam então representar com velocidade significativa a vida cotidiana da urbe e suas constantes modificações, ela fora suplantada pela fotografia.

¹² BENJAMIN. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 167.

¹³ Haveria no discurso dos defensores da condição artística da fotografia e do cinema a pretensão de reclamar-lhes tal titulação em reconhecimento a sua pertença a uma espécie de arte de segunda ordem, tal como Benjamin nos seus escritos inaugurais reclamou para a crítica literária a condição de discurso de segunda ordem em relação à literatura e que permitia a essa o movimento dialético da consciência de si?

Ou ainda, pautando numa possível compreensão aurática manifesta nas reproduções evocando-se, por exemplo, a capacidade criativa única de um fotógrafo que apreendeu determinada perspectiva de uma tela de Monet ou da catedral de Notre Dame?

consegue difundir a aparência da obra ao mesmo tempo em que aniquila sua unicidade pela produção serial.

A obra de arte tem sua origem na esfera do sagrado. No cerne de sua concepção, no interior do ritual mágico-religioso, os objetos designados como objetos de arte tinham funções ritualísticas a serem desenvolvidas com o intuito de presentificar aquilo que se encontra distante: o cervo que se pretende abater na caçada figurado nas câmaras profundas das cavernas, a divindade (representada pela máscara do curandeiro ou xamã) invocada para aplacar a tempestade ou a febre ou ainda o drama ritual encenado para que os espíritos apreendam busca de amparo ou auxílio que deles é solicitada. Nenhum desses artefatos destinava-se a exibição, portando então valor de culto.

O valor de culto presente na obra de arte autêntica, situada no seio da tradição coloca-se diametralmente em oposição ao valor de exposição presente na era da reprodutibilidade de forma essencial: o que eventualmente reclama a condição de arte (fotografia e cinema) é constituído com a finalidade primeira de ser exibido/reproduzido.

Com a reprodução técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido.¹⁴

Mas o valor de culto ainda perdurou na fotografia enquanto esta tinha por objeto central a face humana, a qual se rendia um culto particular o da saudade dos entes queridos, distantes, ausentes. Talvez ainda aqui ela portasse uma adulação infantil da condição aurática, visto que ainda podia ser compreendida como a aparição de algo distante (no tempo ou no espaço) ao qual dispense-se algum tipo de homenagem ou significado. Nas fotos cujo centro deixou de ser a face, há um sentido oculto que aponta para a aniquilação da aura em seu deslocamento da dimensão religiosa para apolítica figurada no cinema.

¹⁴ BENJAMIN. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p.171.

O esforço dos teóricos das novas pretensas artes (cinema e fotografia) evocavam sua condição de pertencente à esfera da cultura, projetando-lhes o valor presente na sacralidade ou ao menos a condição sobrenatural (o sobrenatural deve ser ao menos aparição de algo que vem de longe). Tal como a reprodução técnica altera a natureza da obra de arte, o cinema altera a atuação do ator pelo uso dos aparatos técnicos e manipulação das imagens produzidas. Aquilo que o ator encena perde seu caráter de evento único e irrepetível e sua atuação submetida a testes que permitem selecionar o que interessa mostrar (o que aparentemente soa de acordo com a intenção de um terceiro o diretor e sua equipe) é esfacelada de forma que este não vivencia o momento catártico propiciado pela encarnação de outra identidade/realidade.

Tal como a reprodução técnica tem autonomia face ao original o filme o tem em relação ao teatro¹⁵. A atuação exibida ao fim do processo de gravação é mediada pelo aparato técnico e pelo montador que seleciona os aspectos que deverão compor a película. O ator, separado da plateia não pode condicionar sua forma de atuação à reação do público. A este restará a recepção passiva de uma composição imagética friamente calculada, desprovida de aura. O cinema e roubo da aura do ator e da personagem.

O cinema, assim como a fotografia, são subprodutos da lógica capitalista. Difunde um tipo novo de culto, o da personalidade mercadorizada, pois sendo incapaz de apreender a aura do ator e o público fica apartado deste, é o cinema e o cineasta que constroem de fora, a personalidade do ator. O que o público cultua, aprecia, admira, não é o ator mesmo é a imagem dele artificialmente construída¹⁶, na qual o único encanto presente é o encanto decaído da mercadoria. A fruição está desassociada da criticidade, no caso do cinema. Todos os espectadores pensam o

¹⁵ Ressaltemos que o próprio teatro e seu gênero inicial, a tragédia, tem sua origem arraigada nos festivais religiosos de Dioniso.

¹⁶ O ator de cinema é um fantasma porque na representação diante do aparato técnico cinematográfico ele é apenas uma sombra, incapaz de intimidade com o público ao qual se dirige; no cinema mudo essa condição fantasmagórica foi ainda mais evidenciada pelo fato da ausência de sons (a voz) mitigar em parte a expressividade da atuação. O ator deve ser visto, não ouvido, a ainda que visto o é pela ótica do diretor, não por sua manifestação artística autêntica, tal como no teatro.

filme da mesma maneira, sem crítica, entorpecidos pela capacidade de entretenimento oriunda do filme.

O filme de cinema é uma espécie de anestésico. A única revolução passível de desencadear é a da crítica da concepção tradicional da arte. Ele não pode, nem pretende uma crítica revolucionária das relações sociais que fomentam sua existência e das quais ele é o espelho. Se o cinema pretendesse denunciar em vista de modificar o modelo capitalista no qual se origina, seria sua própria subsistência enquanto forma de arte da idade da técnica e do capital que seria posta à prova.

Em essência o cinema depende das massas, é feito para as massas. Ele permite a qualquer um converter-se em ator, tal como as colunas de jornais permitiram que qualquer leitor publicasse textos sobre suas experiências, dispensando a necessidade de escritores especialistas. A captação dos movimentos de massa só se tornou possível com o advento da câmera (da aparelhagem técnica pra registro de imagens), o que nos permite supor que antes disso as massas não se compreendiam enquanto tais e que o cinema não só depende das massas como introjeta no indivíduo aniquilando sua particularidade.

É perceptível o declínio da produção artística na idade da técnica uma vez que a crescente demanda por “produtos” de arte (principalmente após a mecanização dos processos de reprodução do som e da imagem) propiciou a indivíduos pouco dotados de talento na esfera das Belas Artes conceberem um imenso volume de material artístico-cultural realmente desprezível.

A arte é uma atividade de consciência do *porvir*, da representação de elementos situados para fora de seu tempo. O cinema aniquila a consciência. Se a arte tem a capacidade de permitir ao indivíduo nela mergulhar, o cinema o invade tornando-o espectador passivo. A dimensão da experiência (da contemplação/catarse do objeto artístico) é substituída pelo choque da sucessão de imagens.

Fotografia e cinema, diversamente do que pretendem os teóricos apaixonados, devem ceder a uma lógica de ressignificação visto que sua condição esquiva-se da delimitação do que até então se compreendia como arte. Cinema e fotografia, em suas essências, não se enquadram na categoria tradicional de arte,

não compactuam com a condição aurática e autêntica presente nos objetos artísticos tais como Benjamin o apresenta. Em seu cerne está a contradição da aura e do *hic et nunc*, nelas está impregnada a massificação própria do mundo da técnica; ambos são produzidos em massa, para a massa e vendidos como mercadorias, em especial o cinema que é mercadoria do entretenimento, cuja função essencial é

Exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das enervações humanas – essa é a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.¹⁷

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da argumentação aqui exposta pode depreender que uma reprodução técnica não participa do conceito de autenticidade, o qual para ele não releva uma vez que a finalidade da técnica é perpetuar o objeto que ela replica de forma a anular a unicidade do mesmo. Se o original carrega essa emanção de algo longínquo, a técnica desencanta e desconstrói essa dimensão sagrada da arte reduzindo-a uma matriz industrial da reprodução em série, cuja função única é ser o molde do elemento perpetuado.

Supostamente a reprodução não altera a condição da aura, na verdade ela elimina a característica aurática de toda arte ao reproduzi-la. A fotografia e o cinema são imagens vazias desprovidas do *hic et nunc* que, na arte, a preenche de significado, de experiência. Que histórias, que lembranças, que percurso histórico contidos na autenticidade são eliminados pela reprodução fria efetuada pelos engenhos da técnica?

Ora, se a afetação da aura/autenticidade/unicidade confere aos objetos antes insubstituíveis, uma ideia similar a obsolescência.

¹⁷ Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 174.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CALLADO, Tereza de Castro. Walter Benjamin, **A Experiência da Origem**, Fortaleza: Eduece, 2006.

CALLADO, Tereza de Castro, “O drama da alegoria no século XVII barroco” in: **Kalagatos, Revista do Mestrado Acadêmico em Filosofia**, Fortaleza: Eduece, 2004, pp.133-166.

KOTHE, Flávio R. **Para Ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1973.

GERALDO, Sheila Cabo. “Origem do drama barroco alemão: leitura e tentativa de compreensão das noções de origem, redenção, mônada, alegoria, melancolia e linguagem”. **O que nos faz pensar Revista de filosofia**. Nº 6. Agosto de 1992.