

A perda da aura e o valor expositivo da obra de arte: considerações acerca dos conceitos de Walter Benjamin

RESENHA de BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Márcio Seligmann-Silva (Org.). Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2020.

Cláudia de Marchi

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica é um ensaio publicado por Walter Benjamin, em 1936, na revista do Instituto de Investigação Social *Zeitschrift für Sozialforschung*. No texto, o filósofo, que se encontrava refugiado em Paris em virtude da perseguição que sofria pelo regime nazista, analisa as técnicas de reprodução das obras de arte salientando, ao mesmo tempo, a perda de sua aura e do seu valor de culto em detrimento do seu valor de exposição, uma vez que sua reprodutibilidade possibilita maior interação das massas com a obra de arte que, por sua vez, pode exercer funções políticas. Este é o ensaio mais conhecido do autor.

A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica foi o ensaio de maior destaque do judeu, alemão e marxista Walter Bendix Schönflies Benjamin, membro da chamada Escola de Frankfurt. O texto foi escrito durante o seu exílio na França aos tempos do regime nazifascista, contra o qual ele se insurgia radicalmente. Para a compreensão de sua crítica faz-se necessário saber que sua análise envolve uma batalha que também é pela definição e pela utilização de significantes e enunciados que fundam a própria política (MIGUEL, 2018). Neste ensaio, o filósofo introduz, na teoria da arte, conceitos que não servirão ao fascismo sendo, isto sim, úteis “para a formulação de reivindicações revolucionárias na política da arte”. (BENJAMIN, 2020, p. 54).

O autor inicia seu ensaio asseverando que as obras de arte sempre foram reproduzíveis através da cópia, da imitação e, claro, da falsificação. No entanto, a reprodução técnica da obra de arte era, ao tempo de sua escritura por volta de 1936, um fenômeno atual e intermitente que se realizava no mundo de forma cada vez mais intensa. A impressão, como reprodução técnica da escrita, causou mudanças

homéricas na literatura; a xilogravura, a gravura em cobre com ponta seca e água-forte, na Idade Média, e a litografia no começo do século XIX tornaram as artes gráficas reproduzíveis tecnicamente.

A litografia, através do procedimento mais sucinto que distingue a aplicação do desenho sobre uma pedra feito em entalhe em um bloco de madeira ou de sua fresagem num bloco de cobre, colaborou com a existência dos jornais ilustrados. No entanto, poucas décadas depois de os jornais serem ilustrados, graças ao processo litográfico, ele foi superado pela fotografia, afinal “o olho apreende bem mais rápido do que a mão desenha” (BENJAMIN, 2020, p. 54), residindo aí a semente do cinema que, por sua vez, surgiu ao fim do século XVIII e, de forma revolucionária, possibilitou o reconhecimento entre o científico e o artístico da fotografia que até então discordavam.

O mais alto padrão da reprodutibilidade técnica se deu em 1900, quando a reprodução da obra de arte, através da fotografia e do cinema, conquistou seu lugar dentre as artes, superando algumas formas de arte, até então, convencionais. No entanto, Walter Benjamin destaca questões relevantes sobre alguns valores que foram suplantados com as mudanças ocorridas. Exemplo disso, é o valor que o autor chama do “aqui e agora” da obra de arte, ou seja, “sua existência única no local em que se encontra” (BENJAMIN, 2020, p. 56).

A autenticidade de uma obra reside no seu “aqui e agora”. No entanto, enquanto em relação a uma falsificação manual, o autêntico mantém-se como autoridade; diante da reprodutibilidade técnica o mesmo não ocorre por duas razões: 1) a fotografia detém autonomia para revelar aspectos da obra original que somente com lentes ajustáveis poderiam ser captados – mais especificamente através da ampliação e da câmera lenta – o que possibilita a retenção de imagens que fogem da ótica natural das pessoas; 2) a reprodução técnica pode levar a cópia do original a situações nas quais ela nunca estaria, através da fotografia ou de um disco de vinil, por exemplo.

Tais situações, segundo Benjamin (2020, p. 57), deixam intocada a maior parte da obra de arte em que pese o seu “aqui e agora”. Vemos, contudo, na reprodutibilidade técnica certa democratização da obra de arte. Algo importantíssimo no mundo globalizado, no qual nem todas as pessoas imersas na sociedade

capitalista possuem condições financeiras para contemplarem, frente a frente, uma obra de arte mundialmente famosa. No Brasil, por exemplo, sabemos que o capital cultural é o forte da classe média que, por sua vez, não tem o poder aquisitivo da elite dos endinheirados (SOUZA, 2020, p. 58-60)¹ que, mesmo sem valorizar, pode viajar e vivenciar a experiência de usufruir do “aqui e agora” de uma obra de arte que a classe média só consegue apreciar através de sua reprodução técnica.

A autenticidade de uma obra, para o filósofo alemão, reside no que ela possui de originariamente transmissível, da sua duração material ao poder do seu testemunho histórico que, por sua vez, habita sobre a duração da obra. No caso da reprodução, a duração material e o testemunho histórico encontram-se instáveis, “mas aquilo que desse modo se desestabilizará é a autoridade da coisa, seu peso tradicional” (BENJAMIN, 2020, p. 57).

Referidos conceitos estão reunidos no de aura da obra de arte que, por sua vez, seria uma trama envolvendo tempo e espaço: “a aparição única de uma distância, por mais perto que esteja” (BENJAMIN, 2020, p. 59), ou seja, a sensação e impressão que temos no exato momento em que admiramos uma obra de arte que está localizada diante de nós no momento presente.

A aura da obra de arte seria amortizada na sua reprodução técnica, pois ela se desliga do campo da tradição que é substituído por uma existência massiva, o que configura uma parte da crise e das renovações daquele tempo. A obra de arte passou a conviver intimamente com os movimentos de massa, cujo agente mais poderoso era o cinema. E o filme não se vislumbra sem seu elemento catártico de liquidação da tradição na herança cultural.

Benjamin (2020, p. 59) analisa as mudanças do modo de percepção da humanidade que não é apenas natural, mas historicamente determinado e, “uma vez que as modificações no meio da percepção que nos são contemporâneas deixam-se

¹ Na sociedade capitalista, há uma competição constante entre as pessoas em relação à posse de bens materiais e de bens imateriais como, por exemplo, prestígio, beleza, reconhecimento etc. Dentro deste cenário, segundo Jessé Souza, o nosso país se subdivide em quatro classes específicas: a dos “endinheirados”, qual seja, a ínfima elite do dinheiro, classe dominante; a da classe média e suas frações dentre as quais estão os indivíduos que detêm a posse do capital cultural valorizado, ficando, portanto, num local intermediário entre a classe dominante e aqueles que não detêm privilégios; a classe trabalhadora, precária em sua maioria; e, por fim, a classe dos excluídos, a “ralé brasileira”, situada abaixo da linha da dignidade.

compreender como deterioração da aura, pode-se apontar também as suas condições sociais”. Enfim, em que pese a perda da aura, existiram aspectos positivos da reprodutibilidade e conseqüente massificação da obra de arte.

A unicidade de uma obra de arte era atrelada a uma função ritual – primeiramente com a magia, posteriormente, com a religião –, dentro da qual a maior parte das obras artísticas antigas surgiram. Na era da reprodução técnica, a obra de arte liberta-se da força da sua função ritual na medida em que aumenta o seu valor de exposição – reprodutibilidade – em detrimento do valor de culto, que tendia a ocultar a obra para que, dentro dos rituais, apenas algumas pessoas, como os sacerdotes, pudessem apreciá-las. Com a falha do critério da autenticidade², a função social da arte se transforma fixando-se, não mais na práxis ritualística, mas na política.

Para o ensaísta, é possível apresentar a história da arte por meio do conflito entre o valor de culto e o valor de exposição. Entretanto, enquanto na valoração do culto a magnitude de algumas obras de arte ficavam ocultas, com o valor de exposição surgia o risco da mercantilização da obra de arte de forma já que a sua função artística se tornou, não mais sua função principal, mas algo meramente acessório. Tal situação afetaria a valoração cultural da obra de arte que se afastava de um valor profundo como a tradição e da situação de enfrentamento de seu espectador frente a ela, momento em que captaria a sua aura: ver imagens de uma obra, vê-la em forma de ilustração, não gera as mesmas emoções que se pode ter quando se está, fisicamente, diante dela.

Tornando à situação brasileira que envolve quem tem capital financeiro para viajar e colocar-se diante de obras de arte belíssimas e quem não tem condições financeiras para tanto: será que algumas pessoas que fazem *tour* em museus no exterior, realmente tem sensibilidade para captar a aura das obras que vê? Ou, nos tempos hodiernos, a maioria intenta transparecer-se possuidora de um capital cultural que não detém, postando suas *selfies* em exposições de arte e museus, nas redes sociais? Temos tais perguntas como meramente retóricas. E, como Benjamin nos elucida, temos ciência de que, com o processo de secularização da arte, conceitos

² A autenticidade não é passível de reprodução.

como os da autenticidade, da unicidade e da experiência de sua captação aurática não sejam mais tão importantes.

Segundo o autor, é com a fotografia que o valor de exposição faz o valor de culto retroceder, não sem resistência, diga-se de passagem: é em tal valor, dado às fotografias de entes queridos, que “a aura dá seu último aceno na expressão fugidia de um rosto humano” (BENJAMIN, 2020, p. 67). Com Adget – que fotografou as ruas parisienses despovoadas em 1900 – as fotografias tornaram-se provas do processo histórico, denotando a sua função política, apesar de oculta. No que tange às obras de arte, convém consignar que, na atualidade, através da fotografia e de vídeos, podemos contemplar muitas obras de arte em seu local físico, tendo em vista que museus como o *Louvre* propiciam tours virtuais (RENNE, 2021).

Para Walter Benjamin, o caráter artístico dos filmes se consubstancia numa recusa radical ao valor de eternidade, vez que feitos para serem reproduzidos, ao contrário das esculturas gregas que não eram passíveis de melhorias posteriores e almejavam a eternidade.

Alegando serem confusas e absurdas, as disputas travadas no decorrer do século XIX entre a pintura e a fotografia, acerca do valor de suas obras, o autor pondera as distinções entre teatro e cinema, salientando que, no primeiro, o ator apresenta diretamente ao público a sua atuação, enquanto no cinema atua frente a um mecanismo distinto; o primeiro se vê diante das reações imediatas da plateia, estando aí a aura da sua arte – vez que ela só existe no “aqui e agora” –, o que não ocorre no cinema, onde as cenas gravadas estão sujeitas à montagem: as cenas finais do filme fariam o ator sentir-se estranho à sua própria imagem. Tal qual a performance de um fotógrafo de uma obra de arte, a atuação do ator cinematográfico não é uma obra de arte, mas mera performance artística.

O filósofo faz uma analogia entre a performance do ator de cinema e a performance desportiva, dando como exemplo o fato de jornais organizarem provas de corrida para seus empregados mais jovens, nas quais o ganhador deixa de ser um vendedor para ser um corredor profissional, enquanto no cinema é possível que qualquer transeunte apareça na tela. Em certos filmes russos, pessoas representavam a si mesmas na tela; no entanto, na Europa ocidental, em virtude do desemprego, as

grandes massas eram incentivadas à participação “por meio de representações ilusórias e de especulações ambíguas.” (BENJAMIN, 2020, p. 83).

A indústria cinematográfica transformou o potencial revolucionário do cinema em contrarrevolucionário, posto que seu elemento de culto ao público exigia um estado corrupto da massa que o fascismo coloca no lugar da consciência de classe (BENJAMIN, 2020, p. 80), agindo no interesse da minoria possuidora. Conseqüentemente, “a descapitalização do capital cinematográfico é, já só por isso, uma reivindicação urgente do proletariado.” (BENJAMIN, 2020, p. 83).

A contemplação simultânea da pintura, foi um sintoma da sua crise e está relacionada não exclusivamente à fotografia, mas a sua destinação às grandes massas, pois, anteriormente, ela se destinava à apreciação de um ou de poucos. Ao contrário da arquitetura, da epopeia e do filme, a pintura não era – e ainda não é – um objeto destinado à apreciação coletiva simultânea.

Através da câmera, desvela-se o inconsciente ótico, tal qual o inconsciente pulsional é revelado por meio da Psicanálise. “Muitos dos estereótipos, das metamorfoses, e catástrofes que afetam o mundo da ótica nos filmes encontram-se de fato nas psicoses, alucinações e sonhos” (BENJAMIN, 2020, p. 88-89). Os movimentos da câmera fazem com que a percepção coletiva se aproprie dos modos e percepções individuais do psicótico e sonhador. Para Benjamin (2020, p. 89-90), “os filmes pastelões e os filmes da Disney causam uma explosão terapêutica do inconsciente”.

Uma das tarefas mais relevantes da arte seria produzir uma demanda para a qual, em seu momento presente, não haveria solução:

A história de cada forma artística tem momentos críticos em que essa forma aspira a efeitos que podem ocorrer livremente somente por meio de um padrão técnico modificado, vale dizer, sob uma nova forma artística. (BENJAMIN, 2020, p. 92).

Os dadaístas degradaram suas obras sacrificando o seu valor de mercado, denotando que valorizavam mais a sua inutilidade enquanto objetos de imersão contemplativa. Sua arte era carente de aura, mas anchas de polêmicas de forma a figurarem no centro de escândalos, cujo objetivo era irritar o espectador. O dadaísmo

oferecia obras táteis, o que terminou favorecendo o cinema cujo conteúdo é igualmente tátil.

Enquanto as massas anseiam por dispersão na obra de arte, o apreciador se aproxima dela através da concentração, ele imerge nela, penetrando nessa obra, enquanto a massa dispersa termina fazendo com que a obra imerja nela, caso da arquitetura que sempre ofereceu protótipos de obras de arte cuja recepção é coletiva e dispersa. As obras arquitetônicas acompanham a humanidade desde a pré-história: a tragédia surgiu com os gregos, desapareceu com eles e ressurgiu muito tempo depois; a epopeia foi apagada com o fim da Renascença; a pintura sobre madeira surgiu na Idade Média e nada garante sua durabilidade ininterrupta, entretanto, a necessidade de moradia sempre existiu e sempre existirá. As construções são recebidas através do uso e da percepção, ou seja, de forma tátil e ótica.

O autor encerra seu ensaio trazendo a questão da proletarização das massas, bem como sua importância no processo de evolução da História. O regime fascista tentava organizar as massas sem alterar o seu regime e, embora permitisse suas manifestações, elas eram ignoradas. O resultado foi uma estetização da vida política, sendo que a imposição violenta de um culto ao chefe se assemelha a de uma aparelhagem a serviço da religião.

Tal estetização teria, na guerra e na sua glorificação, um ponto de convergência para paralisar as forças produtivas: “somente a guerra possibilita dar uma finalidade a grandes movimentos sociais de massa sob auspícios das relações de posse tradicionais”. (BENJAMIN, 2020, p. 97). Benjamin cita o manifesto de Marinetti, para o qual a guerra, através de suas destruições, dá prova à sociedade de que ela não estava suficientemente madura para transformar a técnica em seu órgão e de que a técnica, por sua vez, não estava desenvolvida a ponto de subjugar as forças elementares da sociedade.

Enfim, enquanto o fascismo tentava – e, infelizmente, sabemos que continua a intentar – a morte do mundo da arte, já que obtém na guerra e na violência sua satisfação artística, segundo o filósofo ensaísta, caberia ao comunismo a tarefa de politizar a arte. Atualmente, no Brasil pós-Bolsonaro, temos, através das mídias sociais, acesso a fotografias que são reveladoras e, silenciosamente, denunciam o

fascismo e seus reveses. Elas servem para alguns filmes e séries estrangeiras e nacionais que vão de encontro ao racismo e toda forma de discurso fascista. Não diferente se dá na literatura e na sociologia, afinal, os textos sociológicos, assim como os literários, exploram a experiência humana de estar no mundo (BAUMAN; MAZZEO, 2020, p. 13).

Portanto, apesar da reprodutibilidade técnica ter colaborado para a perda do valor cultural da obra de arte, apesar dos meios de comunicação de massa e parte da indústria cinematográfica fazerem favores para os donos do capital, não podemos olvidar da importância da arte para incitar o pensamento crítico nos jovens e em todas as pessoas que se dispõem a pensar além das limitações de seus pré-conceitos.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt.; MAZZEO, Riccardo. **O elogio da literatura**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2020.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Márcio Seligmann-Silva (Org.). Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2020.

MIGUEL, Marlon. O corpo das massas na era da reprodutibilidade técnica. In___: **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 59, n. 139, p. 195-214, abr. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/ywkv3mqf5Z6y3jhFgRRG5r/?lang=pt>. Acesso em: 27 mai. 2021.

RENNE, Monique. **30 museus virtuais para você visitar sem sair de casa!** Melhores Destinos. 18 jan. 2021. Disponível em: <https://www.melhoresdestinos.com.br/museus-virtuais.html>. Acesso em: 27 maio 2021.

SOUZA, Jesse. **A radiografia do golpe**. Rio de Janeiro: Leya, 2016.