

Reprodutibilidade técnica VS Experiência Aurática: Apontamentos sobre Walter Benjamin

Célia Martins*

Índice

Introdução	1
1 Walter Benjamin: apontamentos biográficos	2
2 Walter Benjamin: contextualização filosófica	3
3 Reprodutibilidade Técnica VS Experiência Aurática	4
4 Implicações estéticas: da imagem estática à imagem em movimento	7
5 Reprodutibilidade técnica: análise crítica	10
Conclusão	11
Bibliografia e Documentos digitais	12

Introdução

ESTA exposição teórica tem como objetivo, a apresentação e análise do conceito de aura, criado por Walter Benjamin, e as suas implicações na actualidade no que diz respeito às técnicas de reprodução, mais especificamente, a fotografia e o cinema.

O trabalho terá como principal base de apoio e introdução ao tema o texto *a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin, onde serão contextualizados e analisados os conceitos fun-

damentais propostos pelo autor, designadamente a técnica, autenticidade e aura. Conceitos que caracterizam a Modernidade pensada pelo filósofo.

Pretende-se uma abordagem acerca das principais implicações e questões levantadas pelo autor relativamente às obras de arte reproduzidas em detrimento das obras de arte originais. Serão ainda analisadas, com algum destaque, as implicações estéticas do cinema e de tudo aquilo que o constitui.

Assim o trabalho divide-se em cinco partes, apresentando a seguinte estrutura: a primeira parte denomina-se *Walter Benjamin: apontamentos biográficos* onde será apresentada uma breve biografia do autor, nomeadamente da sua vida e obra. A segunda parte, *Walter Benjamin: contextualização filosófica* apresenta uma série de aspectos fundamentais que estão presentes nos trabalhos de Benjamin e que ajudam a compreender o seu pensamento filosófico. A terceira parte d trabalho tem como título *Reprodutibilidade técnica VS Experiência Aurática*, e aqui são apresentados os principais conceitos enunciados por Walter Benjamin, nomeadamente a técnica, autenticidade e aura e como se relacionam entre si. *Implicações estéticas: da imagem estática à imagem em movimento* é a quarta parte

*Universidade Fernando Pessoa.

do trabalho onde se destacam as principais características da fotografia e do cinema enquanto técnicas de reprodução de obras de arte e as suas consequentes implicações. Por fim, a última parte do trabalho denomina-se *Reprodutibilidade técnica: análise crítica*, onde são apresentadas algumas perspectivas teóricas acerca da “suposta” incompatibilidade entre obra de arte e reprodução técnica. O trabalho é composto ainda por algumas considerações finais acerca da reprodução técnica e em específico ao texto *a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

1 Walter Benjamin: apontamentos biográficos

Antes de abordar a temática principal deste trabalho é necessário ter em conta e fazer um enquadramento de quem foi Walter Benjamin e que outros autores influenciaram os seus escritos. Autores que se caracterizam pelo mesmo género literário, que dedicaram a sua vida às respectivas áreas de estudo e investigação, mas acima de tudo de pensamento e reflexão filosóficos.

Walter Benjamin nasceu em Julho 1892 em Berlim, no seio de uma família de burgueses, classificando-se, mais tarde num dos seus textos como “an upper middle class child” (*cit. in Wittle 1999, p. 5*). Ao longo da sua juventude dedicou-se ao estudo da Filosofia e em 1920 decide instalar-se em Berlim, acabando por trabalhar como crítico e tradutor.

Benjamin fez parte da Escola de Frankfurt, um instituto alemão de estudo dos new media, fundado com base no Instituto de Investigação Social de Frankfurt, criado em

1923. De acordo com Sousa (2006, pp. 215) “a Escola de Frankfurt procurou demonstrar que os produtos culturais contribuem para criar, reproduzir e manter não apenas a ideologia dominante numa sociedade, mas também, e por consequência, a própria estrutura da sociedade” Theodor Adorno, Marcuse e Horkheimer foram alguns dos amigos de Benjamin que o acompanharam ao longo da criação dos seus ensaios.

Em 1928, a Universidade de Frankfurt rejeita a sua tese de doutoramento denominada *German Tragic Drama*, considerada pouco convencional e, consequentemente, Benjamin decide interromper a carreira académica.

Em 1933, com a ascensão do nazismo, Walter Benjamin, cuja religião era o judaísmo, deixa a Alemanha e muda-se para a cidade de Paris, onde continua a escrever ensaios científicos e artigos para os jornais de literatura. Contudo, o despoletar da II Guerra Mundial leva os nazis a invadir a França e Benjamin, ameaçado pela sua condição religiosa, vê-se obrigado a fugir para o sul Europa com a intenção de chegar aos Estados Unidos da América.

Todavia, em Setembro de 1940, após ser preso pela polícia da cidade de Port-Bou, na fronteira entre Espanha e França, Walter Benjamin põe termo à sua vida. Deixa apenas ao seu pensamento filosófico e estético vanguardista, que contribuiu para Benjamin se transformar numa figura de culto intelectual, venerada pelos pensadores pós-modernistas. Coetzee (2004, p.113), citando Hannah Arendt, escreve acerca de Benjamin: “Quem foi Walter Benjamin? Um filósofo? Um crítico? Um historiador? Um mero escritor? A melhor resposta talvez seja a de Hannah Arendt: ele foi um dos

"inclassificáveis (...), cuja obra não se encaixa na ordem existente nem introduz um novo gênero". A sua abordagem peculiar é tão imediatamente reconhecível quanto inimitável, apoiada numa agudeza de intelecto, numa erudição levemente desgastada e num estilo de prosa (...) que se tornou uma maravilha de acuidade e concisão."

2 Walter Benjamin: contextualização filosófica

"Benjamin é um filósofo nosso contemporâneo, nosso predecessor visionário", afirma Maria Filomena Molder¹ (1999, pp.90). Apesar de já se passarem alguns anos após a sua morte, a verdade é que ainda hoje as suas obras são essenciais para compreender o pensamento estético e filosófico contemporâneo. Os textos de referência de Walter Benjamin faziam uma antevisão daquilo que agora está enraizado na nossa cultura. Benjamin pensava e vivia a Modernidade. Molder (1999, p.139) acrescenta que Walter Benjamin "nos entrega uma compreensão ímpar da experiência de ser moderno".

De salientar a importância da doutrina comunista e a cultura religiosa adoptadas por Benjamin que marcam claramente todos os seus textos. Ora, Benjamin pode ser considerado como um grande crítico revolucionário da filosofia que relembra o passado com uma certa nostalgia mas que pensa muito para além do seu tempo, imaginando o que sur-

¹Maria Filomena Molder é filósofa, escritora e professora na Universidade Nova de Lisboa. Desenvolveu trabalhos de investigação na área da Estética, analisou os problemas da linguagem e dedicou-se às revisões literárias e filosóficas dos clássicos que marcaram o século XX, designadamente, as obras de Wittgenstein, Walter Benjamin, entre muitos outros.

girá no futuro. Questiona, pensa e escreve os seus pensamentos e as suas análises através de textos diferenciadores, devido ao carácter fragmentário que apresentam. Surge assim, uma crítica do livro como objecto cultural, ou seja, este passa a ser encarado como uma codificação cultural onde existe uma ideia de plural, onde vários textos estão interligados, aquilo a que hoje se chama *hipertexto*. Verifique-se o *Trabalho das Passagens*, um claro exemplo deste carácter fragmentário que faz parte dos trabalhos do autor. É uma obra inacabada, marcada por fragmentos de textos que inauguram uma nova maneira de escrever e produzir pensamento acerca da arte. A ideia de *passagem* insere-se no processo comunicacional, na medida em que é necessário abrir uma passagem para o conhecimento, passando de um contexto urbano para um contexto comunicacional.

Para compreender os trabalhos de Walter Benjamin é necessário também ter em conta a influência das obras de Baudelaire² e Proust, onde o autor comenta a ideia de cidade e civilização urbana, caracterizando o artista como um boémio e um personagem diferente dos outros. Existe uma contradição entre o processo de produção e o artista que está dependente de um processo de liberdade, mas não da sociedade, encontrando-se assim, desligado do compromisso de produzir. Para além disso, acrescente-se o facto de Walter Benjamin trazer para a Literatura um certo tipo de sensibilidade, visto que o filósofo escreve sobre a sociedade do quo-

²Charles Baudelaire (1821-1867) foi um poeta francês que produziu trabalhos como ensaísta e crítico de arte. Está associado ao Modernismo pelo facto de abordar os momentos fugazes e efémeros da vida nas metrópoles urbanas, onde a principal função da arte é capturar essa experiência.

tidiano onde todas as pessoas são iguais entre si e partilham determinados aspectos da condição humana. Para Benjamin, abordar a filosofia num contexto literário envolve muito mais do que uma narração de acontecimentos, envolve uma reflexão.

Assim, Baudelaire, tido pelos leitores como um poeta francês do Romantismo, é caracterizado por Walter Benjamin como um cronista espontâneo da modernidade e da técnica capitalista, cuja leitura seria muito estimulante. Nos seus textos, Benjamin transmite uma nova percepção acerca do poeta tal como afirma Jennings (*cit in. Benjamin*, 2006, p.20) “Walter Benjamin’s essays on Charles Baudelaire from the 1930s accomplished nothing less than a wholesale reinvention of the great French poet as the representative writer of urban capitalist modernity.”

Os clássicos de Walter Benjamin assentam, essencialmente, sobre três grandes domínios, nomeadamente, o problema da linguagem e a questão da comunicação; a crítica da história e os seus prolongamentos políticos; e, finalmente, a temática da arte e a sua relação com a técnica.

De acordo com Rochlitz (2003, p.23) “Walter Benjamin considerava-se, antes de tudo, um filósofo da linguagem.” E, de facto, todo o seu pensamento tem como base as teorias da linguagem e a sua importância nos estudos da filosofia e da arte. Para o filósofo, a linguagem não é uma particularidade do homem e exclui-a de qualquer concepção instrumentalista, atribuindo-lhe assim, um contexto simbólico. Walter Benjamin (*cit. in Rochlitz*, 2003, p.24) questiona “O que a linguagem comunica? Comunica a essência espiritual correspondente. É fundamental saber que esta essência espiritual comunica-

se *na* linguagem e não *pela* linguagem. Não existe, pois nenhum locutor de linguagem se se designa deste modo aquele que se comunica *por* estas linguagens.”

Rochlitz (2003, p.24) refere que Benjamin defende a ideia de “toda a linguagem comunica-se por si mesma” antes de se poder tornar num instrumento de comunicação de um determinado conteúdo e é neste sentido que o autor atribui o conceito de magia à linguagem, como se ela própria comunicasse de maneira absoluta.

De uma forma sucinta, para Walter Benjamin a linguagem é o *médium* de todo o conhecimento anterior a qualquer pensamento e é a partir deste pensamento filosófico da linguagem que Benjamin descobre um curioso interesse pelas teorias da arte.

3 Reprodutibilidade Técnica VS Experiência Aurática

Surge em 1935 o ensaio de Walter Benjamin mais conhecido e estudado nos dias de hoje. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* é um dos ensaios mais difundidos e influentes de Walter Benjamin. Aqui, o autor pensa a temática da arte, a sua mudança de estatuto relativamente à arte tradicional e as respectivas implicações da sua reprodução através dos meios técnicos, mais precisamente, a fotografia e o cinema.

O texto inicia-se com a referência ao capitalismo pensado por Marx, onde o processo de industrialização e o surgimento de novos mecanismos e técnicas de reprodução causaram enormes transformações no campo da Estética, acabando por mudar, consequentemente, a forma como a realidade é encarada. Ao longo do século XX deu-

se, segundo Benjamin (1992, p.73) “a alteração das condições de produção, em todos os domínios da cultura.” O autor salienta ainda que todos os conceitos por ele apresentados ao longo do ensaio são novos na teoria da arte e que são diferenciados de todos os outros e “aproveitáveis para a formulação de exigências revolucionárias em política da arte” (Benjamin, 1992, p.74).

Benjamin afirma, sem qualquer dúvida, que as obras de arte sempre foram possíveis de reproduzir, isto porque o homem, ao longo do seu processo de aprendizagem, imita o que já existe para adquirir competências e conhecimentos e “para praticar a arte.” Por sua vez, a reprodução técnica da obra de arte surge como algo de novo que se foi enraizando na sociedade durante um processo longo, caracterizado por várias etapas. O autor enumera as várias fases e instrumentos que já eram considerados como meios técnicos de reprodução. Assim, as primeiras reproduções de obras de arte em massa foram feitas pelos Gregos, através da fundição e da cunhagem para fabricar moedas; a xilografia que reproduz as artes gráficas; a impressão e a reprodução técnica da escrita; a litografia que “permitiu às artes gráficas irem ilustrando o quotidiano”; o surgimento da fotografia e, mais tarde do cinema, técnicas de reprodução que aceleraram o processo de produção artística. Paul Valéry (*cit. in Benjamin, 1992, p.76*) caracterizou estas novas técnicas de produção artística “tal como a água, o gás e a energia eléctrica, vindos de longe através de um gesto quase imperceptível, chegam às nossas casas para nos servir, assim também teremos ao nosso dispor imagens ou sucessões de sons eu surgem por um pequeno gesto, quase um sinal, para depois, do mesmo modo, nos abandonarem.”

Ora, apesar deste carácter de rápida difusão que as obras de arte adquirem com a sua reprodutibilidade técnica, a verdade é que faltam, a essas mesmas reproduções, duas características inalcançáveis: “o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra” (Benjamin, 1992, p.77).

Partindo desta premissa o autor sugere o conceito de *tradição* da obra de arte que se relaciona não só com a mudança das características físicas ao longo do tempo, mas também com o próprio local onde se encontra o original de determinada obra de arte, ou seja, a tradição é uma espécie de testemunho de uma existência histórica.

Esta questão da tradição leva a outro conceito proposto pelo autor, nomeadamente a *autenticidade* que tal como Benjamin (1992, p. 77) afirma “subtrai-se à reprodutibilidade técnica”, porque por mais perfeita que seja a reprodução de uma obra de arte, esta nunca será autêntica, visto que “a autenticidade não é reprodutível.” O autor define, de forma clara, a autenticidade de uma obra de arte como “a suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico.” Assim, a reprodutibilidade técnica liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição, na medida em que uma obra de arte é multiplicada vezes sem conta e reproduzida em massa. Isto faz com que a obra de arte deixe de ser de difícil acesso e passe a estar acessível a diferentes públicos, dando-se a difusão do acesso à arte e causando uma diferenciação na maneira como a obra é olhada. Este processo de democratização abandona o aspecto elitista e tradicional e atinge as grandes massas.

Em relação a todos os conceitos propostos

por Benjamin há um que tem uma elevada importância e singularidade. Maria Filomena Molder (1999, p.55) comenta que “não há provavelmente no pensamento de Walter Benjamin nenhum conceito que se tenha tornado mais familiar do que o conceito de aura.”

Walter Benjamin sugere o conceito de aura pela primeira vez no ensaio denominado *Pequena história da fotografia*, datado de 1931, onde, de acordo com Coetzee (2004), tenta “explicar por que (a seus olhos) os primeiríssimos retratos fotográficos têm aura, ao passo que as fotografias da geração posterior a perderam.” Neste texto a aura estava ligada às condições técnicas de uma fraca sensibilidade à luz e às condições humanas da ausência de exteriorização da pose. No ensaio *a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* esta autenticidade adquire um sentido mais geral (Rochlitz, 2003).

Da perspectiva de análise feita por Walter Benjamin, a *aura* está associada às consequências da reprodutibilidade técnica e relaciona-se com a autenticidade, “dizendo respeito a uma experiência de que o entendimento operatório é incapaz de se apropriar” (Molder, 1999). Benjamin (1992, p.81) define aura especificamente como “a manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja”, ou seja, “a aparência única de uma distância por muito perto que se possa estar.” Trata-se de uma relação peculiar entre espaço e tempo. De acordo com Rochlitz (2003) são estas duas qualidades consideradas, pelo autor, como negativas que parecem definir aura: “a unidade de um momento de aparição temporal e o carácter inaproximável ou afastamento, apesar da proximidade espacial possível.”

Maria Filomena Molder (1999, p.55-56), tendo em conta Benjamin, apresenta uma concepção de aura um tanto ou quanto poética, considerando-a como algo de indecifrável presente em todas as coisas e que acaba com a banalidade das mesmas. A autora afirma que a aura é “o enigmático brilho de cada coisa, o aspecto puro e simplesmente hermético da arte. Aura designa, por um lado, uma experiência de sedimentação, de concentração das energias de um projecto de percepção (...) é exercício de paixão para com uma coisa, de disposição para sofrer os efeitos da acção de uma coisa sobre nós. Por outro lado, a aura diz respeito ao não se cansarem os olhos de ver uma coisa ou um ser, aquilo que não para de alimentar o desejo, aparecendo a coisa como imagem pairante de um mundo anterior (...). A aura – como a beleza – é arrancada às profundezas do tempo e o momento do seu reconhecimento é único, de cada vez irrepitível.”

Já Coetzee (2004, p.106) faz referência a um trecho do diário de Brecht, estimado amigo de Walter Benjamin que o visitava várias vezes em sua casa: “(Benjamin) diz: quando você sente o olhar de alguém pousar em você, mesmo nas suas costas, você reage. A expectativa de que tudo o que você olha está olhando para você cria a aura.”

Com base nos ensaios de Benjamin, Theodor Adorno (1988) salienta em relação à definição de aura que “(...) pertence ao sentido da obra de arte, da aparência estética, ser aquilo em que se converteu, na magia do primitivo, o novo e terrível: a manifestação do todo no particular. Na obra de arte volta sempre a realizar-se a duplicação pela qual a coisa se manifestava como algo de espiritual e é isto que constitui sua aura.”

São várias as formas de definir o con-

ceito de aura. A verdade é que todas as definições são interpretadas e explicadas com base na ideia principal que Walter Benjamin apresentou em relação ao conceito de aura. Os exemplos em que a definição é aplicada variam de acordo com a perspectiva de análise e o contexto em que se encontra uma determinada obra ou forma de arte.

Miguel Cardoso³ afirma, com base em Walter Benjamin, que as transformações tecnológicas trouxeram como principal consequência, a perda ou a decadência de aura, dando-se uma alteração profunda no objecto artístico. Por sua vez, Rochlitz (2003) refere três motivos principais que contribuem para esta decadência da aura, designadamente, “o motivo estético da autenticidade (...); o motivo ético do carácter exclusivo da aura (...); o motivo antropológico de uma metamorfose da percepção.”

Para Benjamin (1992, p.81) esta decadência assenta no facto “de aproximar as coisas espacial e humanamente é actualmente um desejo das massas (...) como a sua tendência para a superação do carácter único de qualquer realidade, através do registo da sua reprodução.” Ou seja, os indivíduos têm a necessidade de se apoderar das obras de arte, devido à facilidade de acesso que a reprodução técnica permite. Os meios de reprodução técnica tornam a realidade muito próxima e as imagens mais acessíveis, contudo transformam-se, simultaneamente, em imagens banais. Rochlitz (2001, p.214) acrescenta a esta ideia que “as massas de

hoje tendem a dominar a unicidade e o distanciamento das imagens às quais desejam ter acesso.”

Walter Benjamin (1992) compara ainda a obra de arte original e a reprodução que nos é fornecida através dos meios de comunicação, afirmando que na obra de arte “o carácter único e a durabilidade estão tão intimamente ligados”, como “a fugacidade e a repetitividade” estão interligadas numa reprodução. A obra de arte possuiu uma singularidade e uma essência e, por isso, não deve desligar-se da sua “função ritual”, isto é, o valor de culto da obra no espaço e no tempo.

A problemática da decadência da aura é de uma enorme complexidade. Contudo, Adorno (1985) expõe na sua obra *Dialéctica do Esclarecimento*, de acordo com o pensamento de Benjamin, que o *hic et nunc*⁴ da obra de arte não é apenas a sua *aura*, mas aquilo que nela ultrapassa sempre o seu carácter e o seu conteúdo; Adorno acrescenta ainda que “não é possível suprimir o *hic et nunc* e querer arte.”

4 Implicações estéticas: da imagem estática à imagem em movimento

Benjamin (1992, p.83) considera a fotografia como o “primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário”. Mas, por outro lado, esta revolução tecnológica trouxe consigo a verdadeira decadência da aura devido à “impossibilidade da máquina fotográfica devolver o seu próprio olhar” (Molder, 1999, p.56). A reprodução técnica, possível através da fotografia, veio alterar a função da arte e o seu carácter global, levantando

³Cardoso, Miguel. Conceito de aura. E – Dicionário de Termos Literários. [Em linha]. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=listalpha&alpha=a&Itemid=2. [Consultado em 20/12/2011].

⁴Expressão latina que designa o aqui e agora.

dificuldades à estética e obras de arte tradicionais, acabando, de alguma forma, com a raridade que as caracteriza. De acordo com o pensamento de Walter Benjamin, o fim da aura será mais do que compensado pelas capacidades emancipatórias das novas tecnologias de reprodução, onde o cinema acabará por substituir a arte aurática” (Coetzze, 2004, p.105).

O surgimento da fotografia fazia já prever o nascer de uma nova arte, pensada a partir da imagem estática, onde se acrescentou o movimento e mais tarde o som, ou seja, o cinema. Ora, esta arte veio romper com a continuidade lógica das imagens, dando-lhe o movimento e atribuindo-lhes relações temporais diferentes. Da mesma forma que a fotografia leva à decadência da aura da obra da arte, também o cinema, como técnica de reprodução que é, contribui ainda mais para esse efeito. O cinema acaba por dominar o espaço tradicional da aura porque toda a reprodução cinematográfica não conhece nenhum momento originário, onde o filme só existe como filme, sendo automaticamente uma cópia. A reprodução técnica está presente desde a concepção do filme até ao momento da sua exibição, ou seja, a película cinematográfica só existe através das suas inúmeras cópias.

O cinema é uma arte que se ergue num espaço de ruína de aura, no entanto, esta nostalgia da perda de aura que está presente na sétima arte é, de algum modo, uma forma de aura, isto é, uma espécie de vestígio da aura que nunca existiu. A experiência aurática pressupõe também esta experiência de seguir vestígios. O vestígio de aura é, segundo Moder (2003, p.58) “a manifestação de uma proximidade, por mais longe que possa estar o ser que a deixou (...) com o

vestígio apoderamo-nos da coisa; com a aura é ela que é senhora de nós.”

Walter Benjamin, no ensaio a *obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* expõe a teoria do aparecimento do cinema, as suas implicações perante os equipamentos técnicos, os actores, os actos de produção e montagem e também a consequência que dele advém no que diz respeito à decadência da aura. Para o autor, o cinema é como se fosse uma arte redentora da própria arte, ou seja, a arte cinematográfica permite libertar todas as outras artes, na medida em que o cinema aniquilava o carácter tradicional e aurático que faziam parte das obras artísticas. Benjamin (1992, pp.83-84) diz que “a obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte que assenta na reprodutibilidade. A partir da chapa fotográfica, por exemplo, é possível fazer uma grande quantidade de cópias, o que retira sentido à questão da cópia autêntica. Mas nesse momento com o fracasso do padrão de autenticidade na reprodução de arte, modifica-se também o padrão social da arte. Em vez de assentar no ritual, passa a assentar numa outra praxis: a política.”

A performance de um artista cinematográfico é alvo de atenção para Walter Benjamin. O autor considera que o facto de o desempenho artístico do actor ser apresentado ao público por meio de equipamentos técnicos leva a dois tipos de consequências: o equipamento não transmite a actuação na sua totalidade, ou seja, o a performance do actor fica desprovida de aura, característica, que tal como já foi referido não pode ser reproduzida; e o actor, ao contrário do que acontece no teatro, não pode adaptar o seu desempenho às reacções do público. É por estas razões, segundo Benjamin (1992, pp.91)

que “o público assume a atitude de um apreciador que não é perturbado pelo actor, uma vez que não tem qualquer contacto pessoal com ele. A identificação do público com o actor só sucede na medida em que aquele se identifica com o equipamento.”

O aparato tecnológico que faz parte da montagem cinematográfica implica uma nova percepção da realidade, ou seja, aquilo que se observa através dos meios técnicos não é a realidade, mas sim o seu lado artificial. De acordo com Benjamin (1992, p.99) “no estudo cinematográfico, o equipamento penetrou de tal forma na realidade que o seu aspecto puro livre dos corpos estranhos do equipamento é o resultado (...) do registo de um aparelho fotográfico ajustado expressamente e da sua montagem com outros registos do mesmo tipo. O aspecto da realidade isento da aparelhagem adquiriu aqui o seu aspecto artificial.”

O cinema implica que o homem tenha de actuar “com a sua totalidade de pessoa viva, mas sem a sua aura (...) dela não existe cópia. (...) O equipamento faz com que a aura que envolve o actor tenha de desaparecer” (Benjamin, 1992, p.92).

O cinema teve como principal característica a promoção de uma crítica revolucionária de concepções tradicionais da arte e isto deve-se em grande parte ao facto de ter enriquecido a maneira de perceber as coisas. André Breton (*cit. in.* Benjamin, 1992, p.105) afirma que “a obra de arte só tem valor na medida em que vibrem nela os reflexos do futuro”. Assim, os movimentos vanguardistas do século XX que quiseram romper com a arte tradicional, criando novos cânones artísticos são também alvo de análise por parte de Benjamin, na medida em que o impacto que se queria causar

no público foi muito semelhante aquele que agora o mesmo público procura no cinema através da experiência catártica⁵.

Benjamin (1992, p. 106) apresenta e dá principal destaque à relação entre o dadaísmo⁶ e o cinema, afirmando que “o dadaísmo tentava criar, através da pintura ou da literatura, os efeitos que hoje o público procura no cinema.” No entanto, os dadaístas conseguiram uma destruição irreverente da aura das suas criações, as quais imprimem o estigma de uma reprodução. Os dadaístas tinham, acima de tudo, a pretensão provocar um escândalo, tornando a obra de arte num choque. Este movimento artístico, nas palavras de Benjamin (1992, p.107), “beneficiou a procura do cinema.” O autor faz ainda uma comparação entre um quadro e a tela onde se desenrola um filme, mostrando as diferenças ao longo do processo de percepção e observação de cada uma das obras de arte. Assim, o observador de um quadro pode observá-lo ao pormenor, construindo o seu próprio processo de associações e significados. Por outro lado, o cinema não permite esta observação de uma imagem, tendo em conta que um filme é constituído por uma sequência de imagens por segundo, não permitindo ao olho humano captar a essência de cada uma delas. Duhamel (*cit. in* Benjamin, 1992, p.107) vem corroborar esta

⁵Catarse é um vocábulo proposto pelo Aristóteles na sua obra “Poética” em que designa a “purificação” sentida pelos espectadores durante e após uma representação dramática.

⁶O Dadaísmo é um movimento artístico e literário que surgiu em 1916, com reacção contra a guerra, e que pretendia abolir a literatura e a arte tradicionais, preconizando a máxima liberdade na relação do pensamento com a expressão literária ou artística, pelo que neste aspecto, foi o antecessor do surrealismo. *Dicionário da Língua Portuguesa 2010.*

problemática afirmando que no cinema “já não posso pensar o que quero pensar. As imagens em movimento tomaram o lugar dos meus pensamentos. A sucessão de imagens perturba o processo de associação daquele que as observa. Neste facto reside o efeito de choque do cinema.”

Rochlitz (2003, p.221) considera difícil entender esta antologia entre a dessacralização da arte feita pelo movimento dadaísta e o choque provocado pela simples técnica do cinema. Acrescenta ainda que se trata de “confundir meio e mensagem, choque mecânico e choque estético.”

Benjamin sintetiza esta temática dizendo que “tal como para o dadaísmo, o cinema pode dar importantes contributos para a compreensão do cubismo e do futurismo. Ambos surgem como tentativas insuficientes de arte, para empreender a penetração da realidade com aparelhagem.”

Por sua vez, Rochlitz (2003, p.220) afirma que “a técnica cinematográfica enquanto tal não tem mais significação – artística ou outra – do que a técnica do pintor – tudo depende de como o artista a utiliza.” Assim, é possível concluir, seguindo a linha de pensamento de Walter Benjamin, que o cinema na era da reprodutibilidade técnica, ao inaugurar uma nova função social da arte, contribuiu de forma positiva para o aprofundamento da percepção do homem moderno.

5 Reprodutibilidade técnica: análise crítica

A verdade é que a reprodutibilidade técnica das obras de arte teve aspectos positivos e negativos acabando por mudar, a maneira como a arte é percebida.

Paul Valéry (*cit. in* Micaelo, 2011) diz em relação às novas formas de reprodução técnica que “é preciso estarmos preparados para aceitar a ideia de que inovações desta dimensão transformam toda a técnica das artes, influenciando assim o próprio nível de invenção e chegando finalmente, talvez, a modificar como que por artes mágicas o próprio conceito de arte.”

Ora, as reproduções por meios técnicos fizeram com que a obra de arte reproduzida se tornasse mais independente da obra de arte original, ou seja, a reprodução permite transportar a obra de arte para lugares e contextos diferentes, colocando-a em locais que a original jamais poderia estar e fazendo com que possa ser tocada e observada de perto, até ao mais ínfimo pormenor. É certamente um aspecto positivo da reprodução técnica, porque permite observar detalhadamente certas particularidades da obra original que não são acessíveis ao olho, o que se traduz num benefício para a apreciação, visto que aproxima o espectador da obra.

Par além disso, a reprodução técnica contribuiu para tornar as obras de arte fragmentárias e multiplicáveis, colocando-as ao alcance de todo e qualquer espectador, isto é, dá-se a democratização da arte que passa a ser reproduzida em massa e não apenas para os consumidores elitistas e de determinado estatuto social.

Ora, no ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica o autor transmite a ideia de que a pintura, neste caso, é encarada como uma obra incapaz de dirigir-se a um público de massa e, como consequência caiu em desuso em comparação com artes de reprodução técnica.

A reprodutibilidade técnica tem, como principal aspecto negativo o facto de levar

à decadência da aura, na medida em que uma reprodução não possuiu a história e a tradição da obra de arte original, nem os resíduos de espaço e tempo que nela ficaram. Dá-se uma perda qualitativa da obra porque a sua cópia não tem a essência que envolve a obra de arte original. Tal como Maria Filomena Molder (*cit. in* Nogueira, 1994) afirma “todo o objecto de arte está investido de um poder mágico, que o torna parte, explícita ou implicitamente, de uma cerimónia secreta.” No que diz respeito ao processo de contemplação de uma obra de arte a autora considera que “são as obras elas mesmas, que solicitam, sugerem e exigem um certo movimento, uma certa disposição ao contemplador, que aparece unicamente no sentido mais depurado, relativamente à essência espacial da obra, isto é, relativamente ao lugar do espaço consequente com a obra contemplada.” (Molder, 1999, p.19)

Contudo, também esta problemática da decadência da aura levanta alguns aspectos pertinentes que devem ser apresentados. Rochlitz (2003) salienta, segundo Theodor Adorno, que não há certeza que a aura seja objectiva, isto porque “grandes obras de arte podem existir sem aura aparente e obras menores têm, às vezes essa magia.” O autor afirma ainda que as teorias de Walter Benjamin não esclarecem esta questão. Assim, como conclusão Rochlitz diz que “tudo indica que a aura não é o que há de mais artístico na obra. É antes um lastro efectivo recebido do contexto ou do tempo; pode ser um ar de escândalo ou de catástrofe.” Veja-se como exemplo as conhecidas obras de arte de Marcel Duchamp, designadamente a *Roda de Bicicleta* (1913) e a *Fonte* (1917).

Maria Filomena Molder (1999, p. 24) afirma em relação ao texto de Benjamin a

obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica que “o fundamento cultural da arte aparece potenciado negativamente, estimando-se a sua degradação (...)” De acordo com a autora o alvoroço causado pela reprodutibilidade técnica não irá mais do que levar ao fim da arte. Deste ponto de vista, Maria Filomena Molder não dá muita relevância aos aspectos positivos da reprodução técnica, mas sim às suas possíveis consequências.

Todavia, a questão que se coloca é a seguinte: se de facto a reprodução de uma obra de arte se encontra acessível a qualquer pessoa, mas em contrapartida despojada da sua essência e magia, isso não será factor suficiente para tornar a obra de arte original ainda mais única e autêntica, fomentando o desejo das massas pela contemplação das obras de arte originais? A resposta a esta pergunta está dependente dos interesses de cada um de nós relativamente a objectos com determinado valor artístico inestimável. Se adquirimos uma reprodução de uma obra de arte é porque é nosso desejo apoderarmo-nos dela, ou seja, do original, aquilo que na realidade não podemos ter; mas que apenas podemos contemplar e sentir com o olhar.

Conclusão

A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica expressa de forma muito clara todas as implicações das novas formas de reprodução de arte que, por um lado permitem a democratização e massificação das obras de arte, mas que por outro trazem algumas consequências, como a escolha da cópia em detrimento do original por parte do público, o facto de a informação sobre um objecto artístico se tornar mais importante

que o próprio objecto e a decadência da sua essência e magia, a que Walter Benjamin denomina de aura.

Rochlitz (2003) considera que “*a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* poderia ser na estrutura da sua obra a forma extrema do niilismo de Benjamin. O declínio de aura, a liquidação da tradição, o desaparecimento do humano, são expressão de um fundamentalismo que só espera a redenção na ruína de toda a realidade falsa e ilusória.”

De acordo com os textos de Walter Benjamin, a emancipação de cada uma das práticas da arte, do âmbito ritual, aumenta as oportunidades de exposição dos seus produtos. Contudo, a reprodutibilidade técnica leva à banalização das artes e a proliferação das cópias, onde o contacto com a aura – aquela espécie de magia que a torna diferente e autêntica – se perdeu. “O desafio da comunicação estética passa também por reconquistar essa aura, ameaçada ou perdida” (Barroso, 2011)⁷.

É destacado o papel da fotografia e do cinema, como importantes meios de reprodução técnica de obras de arte, onde “uma das funções revolucionárias do cinema será a de tornar reconhecíveis como idênticos os reaproveitamentos artístico e científico da fotografia, até agora divergentes, na maioria dos casos.” O autor acrescenta que para o homem contemporâneo procura no cinema determinados efeitos e representações artísti-

cas, dando clara importância à representação cinematográfica da realidade é a de maior significado porque “o aspecto da realidade isento de equipamento é garantido, exactamente, através de uma intervenção mais intensiva com aquele equipamento.” No seu efeito de choque, o cinema vai ao encontro da forma de recepção do conteúdo artístico. O cinema provoca no público uma atitude crítica que, de alguma maneira, não está dotada de muita atenção. “O público é um examinador, mas distraído” (Benjamin, 1992, p.110).

De facto, *a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* é um ensaio fundamental para compreender o pensamento estético e filosófico contemporâneo no que diz respeito às obras de arte e às suas inúmeras cópias e reproduções.

Se a arte sofreu mudanças graças ao aparecimento da reprodução técnica, resta saber se na actualidade, com o avanço e o desenvolvimento desta reprodução, é necessário repensar essa mesma arte.

Bibliografia e Documentos digitais

ADORNO, THEODOR (1985). *Dialéctica do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

ADORNO, THEODOR (1988). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.

BARROSO, E. P. (2011). Uma introdução á Estética da Comunicação. [Em linha]. Disponível em [https://elearning.ufp.pt/access/content/group/85d62353-8bc7-4e8d-a002-7c7c8b8b22f6/Texto%20n%C2%BA1%20Est%C3%](https://elearning.ufp.pt/access/content/group/85d62353-8bc7-4e8d-a002-7c7c8b8b22f6/Texto%20n%C2%BA1%20Est%C3%A9tica.pdf)

⁷Barroso, E. P. (2011). Uma introdução á Estética da Comunicação. [Em linha]. Disponível em <https://elearning.ufp.pt/access/content/group/85d62353-8bc7-4e8d-a002-7c7c8b8b22f6/Texto%20n%C2%BA1%20Est%C3%A9tica.pdf>. [Consultado em 20/12/2011].

- A9tica.pdf. [Consultado em 20/12/2011].
- BENJAMIN, WALTER (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BENJAMIN, WALTER (2006). *The writer of modern life: essays on Charles Baudelaire*. Harvard University Press. [Em linha]. Disponível em http://books.google.pt/books?id=H5P5SM0gNYUC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. [Consultado em 20/12/2011].
- CARDOSO, MIGUEL. Conceito de aura. E – Dicionário de Termos Literários. [Em linha]. Disponível em http://www.edt1.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=listalpha&alpha=a&Itemid=2. [Consultado em 20/12/2011].
- COETTZE, J.M. (2004). *As maravilhas de Walter Benjamin*. [Em linha]. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/39048355/As-Maravilhas-de-Walter-Benjamin>. [Consultado em 20/12/2011].
- Dicionário da Língua Portuguesa 2010*. Porto Editora.
- MICAELO, SÍLVIA (2011). Reprodutibilidade técnica e a consequente perda da aura da obra de arte. [Em linha]. Disponível em <http://digartmedia.wordpress.com/2011/06/04/reprodutibilidade-tecnica-e-a-consequente-perda-da-aura-da-obra-de-arte/>. [Consultado em 20/12/2011].
- MOLDER, M. F. (1999). *Semear na neve: estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio d'Água.
- MOLDER, M. F. (1999). *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio d'Água.
- NOGUEIRA, CARLOS (1994). *Permanência da água*. [Em linha]. Disponível em <http://www.carlosnogueira.com/textosobre.html#3>. [Consultado em 20/12/2011].
- ROCHLITZ, RAINER (2003). *O desencantamento da arte*. Brasil: Editora da Universidade do Sagrado Coração.
- SOUSA, J.P (2006). *Elementos da Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Média*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- WITTLE, BERND (1997). *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*. Wayne State University Press. [Em linha]. Disponível em http://books.google.pt/books?id=dKLTOc4BvRgC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. [Consultado em 20/12/2011].