

INSTITUTO DE FILOSOFIA E TEOLOGIA DE GOIÁS
BACHARELADO EM FILOSOFIA

RAFAEL BATISTA DE PAULA

**A OBRA DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE:
INVESTIGAÇÕES SOBRE O PENSAMENTO DE WALTER BENJAMIN**

Goiânia
2022

RAFAEL BATISTA DE PAULA

**A OBRA DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE:
INVESTIGAÇÕES SOBRE O PENSAMENTO DE WALTER BENJAMIN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Filosofia.

Orientadora: Ma. Mariana Andrade Santos

Goiânia
2022

*Não ousaria dedicar este trabalho nomeando pessoas,
certamente eu seria injusto.
Mas preciso recordar dos “tempos sombrios”
que atravessamos desde março de 2020,
com o início da pandemia, logo no começo dessa graduação.
Por isso, dedico a todos os que atravessaram comigo esse difícil período,
sem soltar da minha mão,
e aos queridos que ficaram no meio do caminho.*

AGRADECIMENTOS

Bem como cantou Astúlio Nunes, “caminheiro, você sabe, não existe caminho, passo a passo, pouco a pouco e o caminho se faz”, a graduação em Filosofia me mostrou com clareza tal movimento de construção. Um caminho de conhecimento, de relacionamento e de novas possibilidades de pontos de vistas. Mas não foi um caminho solitário e sou grato por isso.

Manifesto o meu agradecimento a todos os mestres que a Filosofia me apresentou, desde os grandes pensadores da Grécia até aqueles que se aventuraram na sala de aula e, nestes tempos, também pela internet para nos ensinar as principais teorias. A todos os professores a minha gratidão, mas quero de um modo especial, citar os queridos Allice Toledo e Marcos Vinícius que mais do que ministrarem suas aulas, me encorajaram a chegar até aqui.

Como não poderia deixar de ser, minha manifestação especial à Professora Mariana Andrade que me ajudou a encontrar dentro desse ambiente filosófico um lugar que, para além da pesquisa acadêmica, representasse um espaço de crescimento pessoal. Assim, reitero minha gratidão a todos os outros que nestes três anos assumiram a missão de iluminar minha insignificante vida.

Preciso ainda, como um bom capuchinho, agradecer minha fraternidade – com os quais eu convivo atualmente, mas também todos os outros que por aqui passaram neste período – pela atenção, zelo e cumplicidade. Se foi possível, com facilidade ou dificuldade, foi porque tive ao meu lado os melhores frades, que juntos formam aquele do qual Francisco fala no Espelho da Perfeição 85.

Também manifesto minha gratidão à minha família, que durante a pandemia sempre me despertou com a pergunta: está tudo bem aí? Parece que sim! Ficou tudo bem e sou grato por isso.

Por último e não menos importante, aos amigos, de perto e de longe e também ao maior de todos eles, Jesus Cristo, para o qual manifesto meu agradecimento, como prece de louvor.

“Parece plausível que Benjamin, cuja existência espiritual se formara e enformara por Goethe, um poeta e não um filósofo, e cujo interesse era despertado quase que exclusivamente por poetas e romancistas, embora tivesse estudado filosofia, deveria achar mais fácil se comunicar com poetas do que com retóricos, fossem eles da variante dialética ou metafísica.”

- Hannah Arendt

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as críticas que Walter Benjamin (1892 – 1940) faz à obra de arte na contemporaneidade, bem como estabelecer uma relação entre esse período de produção de arte e a possibilidade de ter nelas a manifestação do conhecimento. Tendo por base o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, faremos um apanhado do modo como tais manifestações tiveram influência em diversos cenários históricos, que foram alvo da crítica de Benjamin. É nosso desejo também compreender como as novas modalidades surgidas, especialmente dentro da possibilidade de reprodução, mudaram a forma como se consome as obras de arte na contemporaneidade, tendo como objeto aqui a fotografia e o cinema. Em consonância, tentaremos expor como ficou a relação das manifestações artísticas com conceitos muito próprios como tradição, unicidade, autenticidade e o conceito benjaminiano de aura.

Palavras-chaves: estética, obra de arte, conhecimento, cultura, Walter Benjamin.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo analizar las críticas que hace Walter Benjamin (1892 – 1940) a la obra de arte en el tiempo contemporáneo, así como establecer una relación entre este período de producción artística y la posibilidad de tener en ellas la manifestación del conocimiento. A partir del texto *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, haremos una síntesis por la forma en que tales manifestaciones incidieron en varios escenarios históricos, que fueron objeto de la crítica benjaminiana. Es también nuestro deseo entender cómo las nuevas modalidades surgidas, especialmente dentro de la posibilidad de reproducción, han cambiado el modo de consumir las obras de arte en la contemporaneidad, teniendo aquí como objeto la fotografía y el cine. En consecuencia, intentaremos exponer cómo se relacionan las manifestaciones artísticas con conceptos muy concretos como tradición, singularidad, autenticidad y el concepto benjaminiano de aura.

Palabras clave: estética, obra de arte, saber, cultura, Walter Benjamin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 WALTER BENJAMIN E A OBRA DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE.....	12
1.1 A OBRA DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE.....	14
1.2 A POLÍTICA ESTETIZADA.....	23
1.3 AS POSSIBILIDADES ABERTAS PELO CINEMA E A FOTOGRAFIA.....	27
2 O CARÁTER ÚNICO DA OBRA DE ARTE E SUA VALORAÇÃO COM O PASSAR DO TEMPO.....	32
2.1 OS FATORES TÉCNICOS E A AUTENTICIDADE.....	32
2.2 TRADIÇÃO E UNICIDADE DA OBRA DE ARTE.....	35
3 AUTENTICIDADE: A CARGA DE SENTIDOS DA OBRA DE ARTE.....	38
3.1 A CARGA DE SENTIDOS.....	38
3.2 A NOVIDADE DA REPRODUTIBILIDADE.....	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS.....	44

INTRODUÇÃO

A vida do filósofo sobre o qual queremos tratar atravessa grandes momentos históricos que ocasionam consideráveis transformações sociais e também culturais. Walter Benjamin nasce na Alemanha, mais precisamente em Berlim, no ano de 1892, mas se vê fascinado por uma outra cidade: é Paris que o entusiasma, depois de ter feito uma viagem para lá em 1913. A França será para ele o refúgio durante muito tempo.

Entre os anos de 1914 e 1918, Benjamin e o mundo inteiro acompanham os horrores da Primeira Guerra Mundial. Como se não bastasse, em 1933, o partido nazista ascende ao poder na Alemanha e o resto dessa história dispensa introduções. Mas, tal regime faz com que o filósofo e tantos outros alemães vivam fora de sua pátria durante muito tempo. Dessa maneira, Benjamin vive refugiado na França e, em 1940, decide pôr fim à própria vida ao não conseguir atravessar a fronteira com a Espanha. O que o levou a tomar tal decisão não é objeto dessa pesquisa, mas vale lembrar que atravessar tal fronteira não foi o único desejo não realizado pelo filósofo.

Sem dúvidas que tal contexto histórico influenciou o pensamento de Benjamin, afinal, com tantas mudanças ocorrendo era natural que novas formas de interpretar os fatos surgissem. Mesmo tendo estudado filosofia, o pensamento benjaminiano sempre tendeu para a crítica literária, sobre a qual disserta em sua tese de doutorado. Com esse particular interesse pelas reflexões sobre as manifestações artísticas, especialmente a literatura, sem abandonar o pensamento filosófico, a centralidade de seus estudos estará nos novos movimentos e nas possibilidades abertas nesse campo do pensamento estético.

Vale aqui o ressaltado de que tais transformações históricas, como em vários outros períodos, influenciaram a forma como o ser humano percebe a sua própria história e presença no mundo. Isso se justifica uma vez que o indivíduo é submetido a mudanças no seu jeito de sentir e perceber as coisas. Como não poderia deixar de ser, visto as referidas alterações em diversos contextos, Benjamin entende que, em épocas diferentes, o comportamento e a percepção humana também se transforma, de acordo com o momento histórico que vive.

Para além das novas possibilidades técnicas que foram abertas no início do século – a principal delas, a saber, a reprodutibilidade, inaugurada pela fotografia,

mas que ganhou corpo e notoriedade em outras modalidades também – o modo como se consome a obra de arte conseqüentemente mudou. Nesse sentido, o pensamento benjaminiano propõe novas perspectivas de reflexão partindo do público que as modalidades tradicionais alcançavam e o que está em jogo neste momento da história.

Se antes, o próprio Benjamin defendeu o conceito de aura, para falar da unicidade da obra de arte, agora não se trata necessariamente do desejo que o artista imprime na obra que ele produz, mas como o espectador deve receber o que está posto no objeto artístico. É bem verdade que não é possível mensurar prejuízos ou ganhos naquilo que é considerado de valor na obra de arte, mas uma mudança no que de fato está dado como manifestação artística.

As novidades que foram apresentadas pelo teórico acontecem no mesmo período que outras críticas contemporâneas, tendendo para o mesmo fim, surgem no ambiente acadêmico. Neste ponto, será inevitável citar a relação de Walter Benjamin com a Escola de Frankfurt, especialmente por meio de Horkheimer e Adorno, aliás a divergência com o modo de pensar desse último terá um espaço importante na teoria benjaminiana. Nesse contexto veremos que a publicação da obra que teremos como base nesta pesquisa foi duramente criticada por Theodor Adorno.

Algumas das críticas de Adorno, empreendidas no mesmo período, teorizam sobre a relação das massas, nesse cenário de reprodução técnica. Assim, o que se especula em relação às massas e como esse público se diferencia do “apreciador tradicional da obra de arte” abre espaço para uma dualidade no pensamento de Walter Benjamin. Neste sentido estamos falando do comportamento das massas que buscam dispersão na obra de arte, enquanto o apreciador se aproxima por meio de uma experiência que o filósofo chama de recolhimento.

Apesar de abrir espaço para essa dualidade, veremos que, no pensamento benjaminiano, não há espaço para o distanciamento das massas das formas tradicionais de obra de arte, no sentido de ser de uma difícil compreensão. Aqui, como veremos, a crítica é exatamente social, sobre as condições de trabalho, por exemplo, que dificultam ao proletariado de ter o mesmo contato com essas práticas artísticas. O contato existe sim, mas a partir de uma outra perspectiva, considerando o modo de receptividade.

No entanto, teremos a possibilidade de aprofundar no pensamento do filósofo e veremos que sua preocupação e crítica, vão além da questão estética. Temos uma abordagem dentro do pensamento benjaminiano que coloca em questão também algumas modificações políticas em decorrência das novas possibilidades abertas no campo da obra de arte ou que delas se beneficiaram. Veremos como Walter Benjamin analisa o uso da arte em outros campos.

Estamos a tratar de um autor e de um tema que certamente daria base para análises ainda mais atuais dos meios de reprodutibilidade técnica, considerando as mudanças recentes na produção e reprodução de conteúdo, neste início de século. No entanto, não é nossa intenção avançar nessa direção. O contexto no qual nos situaremos será mesmo aquele do início do século passado, em que Walter Benjamin busca seu espaço na academia e desenvolve teorias que mais tarde seriam reconhecidas neste ambiente.

Certamente que não se esgotam aqui todos os argumentos, mas é nosso intuito oferecer os tópicos mais elementares do pensamento benjaminiano sobre obra de arte, política, massas, reprodutibilidade técnica e os principais problemas que esses conceitos podem acarretar na contemporaneidade.

1 WALTER BENJAMIN E A OBRA DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE

“Como alguém que se mantém à tona num naufrágio por subir no topo de um mastro que já se desmorona. Mas dali ele tem uma oportunidade de fazer sinais que levem à sua salvação.”
- Walter Benjamin¹

O contexto em que Walter Benjamin desenvolve seu pensamento é marcado por grandes transformações culturais, políticas e sociais em todo o mundo e que precisam ser levadas em consideração antes de aprofundar em algum aspecto peculiar de sua obra. Sua morte, ocorrida em 1940, acontece no momento em que o mundo assiste ao regime nazista na Alemanha e logo depois de ter estourado a Segunda Guerra Mundial.

No ano de 1921, portanto antes de sua morte, também na Alemanha há o registro da fundação daquela que seria a “Escola de Frankfurt” que, durante o nazismo, se estabeleceu inicialmente em Genebra, na Suíça, e, depois, definitivamente em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Apesar de não fazer parte efetivamente do Instituto de Pesquisa Social,² conforme Gagnebin (1982), Benjamin tinha estreitos laços com a Escola de Frankfurt, especialmente por meio de Max Horkheimer e Theodor Adorno, dos quais era amigo.

Para além dos dois teóricos que citamos acima, Walter Benjamin fazia parte de um círculo intelectual bem peculiar e ao mesmo tempo diversificado. Ainda de acordo com Gagnebin (1982), entre os membros de seu grupo seletivo de amigos e interlocutores encontram-se também Bertholt Brecht, Gershom Scholem, Hannah Arendt, Ernst Bloch, Erich Auerbach, entre outros poetas e ensaístas europeus. Por isso, boa parte dos estudiosos afirmam que Benjamin está inserido num lugar de confluência de diversas correntes de pensamento.

Por certo, o pensamento de Benjamin nunca aceitou um único lugar de pertencimento e, por essa razão, Gagnebin comenta a relação nem sempre harmoniosa entre seus amigos e interlocutores:

¹ Walter Benjamin, numa carta a Gerhard Scholem datada de 17 de abril de 1931 (ARENDR, 2021, p. 186).

² Apesar de nunca ter sido um membro oficial do Instituto de Pesquisa Social, a partir de 1935 Benjamin passa a ser uma espécie de colaborador permanente da instituição, recebendo apoio financeiro para realização de estudos ligados ao interesses de pesquisa do Instituto, por essa razão o filósofo publica inúmeros textos na revista do Instituto, como é o caso do ensaio sobre a obra de arte que é o alvo principal da nossa presente investigação.

Não somente os amigos de Benjamin eram os mais heterogêneos, como também chegavam a desconfiar da influência que cada um exercia sobre ele. [...] De fato, cada um censura em Benjamin certas insuficiências teóricas e o responsabiliza por elas: ou ele não é suficientemente teólogo, ou suficientemente dialético, ou suficientemente materialista. Benjamin encontra-se, na verdade, lançado no interior de várias correntes de pensamento. O conflito mais significativo é certamente o que opõe o interesse de Benjamin pela teologia judaica à sua produção materialista da produção cultural (GAGNEBIN, 1982, p. 24-25).

Outra característica peculiar que Gagnebin (1982) ressaltava sobre Benjamin é o fato de que tal filósofo propõe uma tradição mística dentro de uma análise materialista. Nesse sentido, o pensamento de Benjamin é fortemente influenciado pela tradição do comentário da Cabala, que toma como objetivo mostrar a “profundidade ilimitada da palavra divina” na medida em que “a origem divina do texto impede sua cristalização e sua redução a um significado único” (GAGNEBIN, 1982, p. 40). Essa relação entre teologia e materialismo, um tanto quanto diferente e inusitada, gerou comentários entre esses seus companheiros e também teóricos, como Adorno, quem afirmou que uma das características mais marcantes do pensamento de Benjamin consistia precisamente “na abordagem de textos profanos como se fossem sagrados” (ADORNO, 2001, p. 230).

Há também, sem dúvidas, a grande influência dos conflitos de seu tempo que o fez, como afirma Arendt (2021), sentir-se muito mais à vontade nas ruas de Paris do que na familiar Berlim, onde cresceu. Além disso, Walter Benjamin tinha uma proximidade grande com a França, graças a sua admiração pela literatura francesa e por alguns de seus escritores, como é o caso de Marcel Proust e Charles Baudelaire, dos quais foi o responsável pela tradução para o alemão de algumas obras, apesar de que, segundo afirma Hannah Arendt (2021, p. 168), “não era tradutor”.

O filósofo ainda deixa claro sua identificação com a cultura francesa ao deixar um estudo inacabado sobre o século XIX naquele país, o trabalho das “Passagens”. Em seus escritos, conforme afirma Arendt (2021), o próprio Benjamin explicita o quanto se sentia isolado na Alemanha e que estando fora de lá pôde enfim teorizar suas inquietações e pensar em uma política estetizada, como ainda exploraremos aqui, denunciando o fascismo, por exemplo.

Hannah Arendt destaca também que, assim como muitos de seu tempo, Benjamin viveu o momento mais tenebroso da guerra, especialmente em virtude da

data em que tirou a própria vida, no ano de 1940: “A queda da França, a ameaça à Inglaterra, o ainda intacto pacto Hitler-Stálin” (Arendt, 2021, p. 165) e as consequências desse momento crucial da Segunda Guerra Mundial.

Outros pontos curiosos também podem ser citados aqui, neste caso não como uma maneira de justificar uma linha de raciocínio, mas talvez de entender como a obra de Walter Benjamin ficou conhecida. Hannah Arendt (2021) o classifica como um indivíduo que unia a falta de jeito com a falta de sorte³ e que só teve seus textos amplamente divulgados após sua morte, sendo um caso exemplar de fama póstuma.

Já Gagnebin (1982), ao propor uma espécie de biografia do filósofo, cita o fato de seu túmulo nunca ter sido efetivamente localizado e, só após a fama de suas publicações e a grande procura pelo lugar onde estaria sepultado, falsearam um túmulo para dizer que ali repousavam seus restos mortais.⁴

O heterogêneo grupo de amigos, a fama póstuma, a falta de jeito e a falta de sorte, a vida fora de sua terra natal e o túmulo vazio são alguns sinais que mostram que, em seu tempo, como já dito aqui, Walter Benjamin nunca teve um lugar de pertencimento.

1.1 A OBRA DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE

Para investigarmos uma concepção de manifestação do conhecimento na obra de Walter Benjamin tomaremos por base o texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” escrito na década de 1930, sendo um dos principais textos do referido filósofo. Além da questão estética, Benjamin faz uma abordagem profunda sobre as transformações políticas em decorrência das novas possibilidades abertas no campo da obra de arte, além de outros tópicos da filosofia.

O texto passou por adaptações, como veremos mais detalhadamente mais adiante, e, por isso, conta com quatro versões diferentes, sendo que três delas são conhecidas há muito tempo, duas escritas em alemão e uma em francês. Segundo

³ Arendt refere-se aqui a certos aspectos que marcaram a trajetória da vida de Benjamin como, por exemplo, ter vivenciado as duas guerras mundiais e suas consequências, o fato dele nunca ter sido aceito pela academia alemã e a penúria financeira que marcou os anos finais de sua vida.

⁴ Foi Scholem (2008, p. 223), no livro que dedica à história da sua amizade com Benjamin, quem reconstruiu a história do túmulo de Benjamin e reuniu diversos indícios que apontariam para o fato de que o túmulo de Benjamin seria, na verdade, apócrifo.

Jeanne Marrie Gagnebin (2014), para a versão em francês, Benjamin contou com a ajuda de Pierre Klossowski e eles a traduziram a partir do idioma germânico.

No entanto, apenas na década de 80, o que Gagnebin (2014) chamou de “verdadeira segunda versão” do ensaio foi encontrada no arquivo de Max Horkheimer e publicada em seus escritos reunidos no ano de 1989. Ainda de acordo com Jeanne Marrie, certamente essa última versão publicada foi a que deu base para a tradução francesa, como dito, realizada com a ajuda de Klossowski.

Para entender o motivo de Jeanne Marie Gagnebin chamar o último texto encontrado de “verdadeira segunda versão” é preciso entender cronologicamente a escrita das distintas edições do ensaio. Segundo Ambrosis (2012), um dos tradutores de Benjamin para a língua portuguesa, a primeira versão teria sido escrita entre outubro e dezembro de 1935. Já a segunda, a qual Gagnebin se refere, entre dezembro de 1935 e janeiro de 1936 e foi considerada por Benjamin a primeira pronta para publicação. Na mesma época dessa segunda versão, Benjamin trabalhou na tradução para o francês do texto.

Por fim, o filósofo ocupou-se ainda em uma nova versão no alemão, ainda de acordo com Ambrosis (2012), agora tendo por base trechos extraídos da versão francesa. A escrita dessa última teria ocorrido provavelmente até 1938, mas publicada apenas em 1955. Durante muito tempo essa foi tida como a segunda versão do texto em alemão, uma vez que a outra permaneceu desaparecida por praticamente 50 anos.

Francisco de Ambrosis (2012), em sua apresentação escrita para a tradução de uma das versões do texto,⁵ usa uma frase do próprio Benjamin para justificar mais um edição em língua portuguesa: “toda tradução é apenas um modo provisório de lidar com a estranheza das línguas” (AMBROSIS, 2012, p. 6).

Para este estudo tomaremos por base, na maior parte do texto, a tradução de Gabriel Valladão Silva, com a primeira publicação em 2013, mas a edição que usaremos foi publicada em 2021. Esta é, portanto, a tradução mais recente feita para o português.

⁵ De acordo com Jeanne Marrie Gagnebin (2014), no Brasil existem quatro traduções do alemão. A primeira versão do ensaio foi traduzida por Sérgio Paulo Rounet. Já José Lino Grünwald traduziu a terceira versão. Por fim, Francisco de Ambrósio Pinheiro Machado traduziu e publicou a edição reencontrada. Essa última ganhou uma nova versão por Gabriel Valladão Silva e é esta que usaremos por base neste trabalho.

No prefácio da tradução que usaremos, Márcio Seligmann-Silva (2021) cita três principais aspectos que chamam a atenção nas diferentes versões deste ensaio: o grande número de notas, a teoria decididamente política da arte, que ganha novos argumentos, e a teoria que ele chama de “segunda técnica”. Na primeira versão, por exemplo, não há a separação entre notas e os textos.

Nas demais versões, no lugar de uma teoria da segunda técnica encontra-se a teoria de uma “segunda natureza”, conceito hegeliano que Benjamin conhecia de suas leituras de Lukács (SELIGMANN-SILVA, 2021, p. 47).

Seligmann-Silva (2021) destaca ainda que a versão francesa que o próprio Benjamin viu publicada não o agradou muito. Em tal publicação termos como fascismo e comunismo foram substituídos por outros, além de outros diversos cortes que foram feitos no texto.

A obra de arte sempre foi pensada, ao longo do tempo, por diversas perspectivas teóricas. Além de Benjamin, na contemporaneidade, Theodor Adorno ofereceu grandes contribuições para o estudo nessa área. Foi exatamente a diferença entre o pensamento destes dois filósofos que deu origem à obra sobre a qual discutiremos aqui. Segundo Imaculada Kangussu (1999), a polêmica entre esses dois autores foi uma das mais importantes controvérsias sobre estética no século XX.

Mas, antes de entrarmos de fato nos aspectos em que esses dois teóricos divergem, é interessante citar que, num primeiro momento, suas ideias pareciam convergir para um mesmo campo. Igualmente nas palavras de Kangussu (1999, 446), “até 1935, Adorno considerava que Benjamin e ele estavam desenvolvendo um programa filosófico em comum”. No entanto, as diferenças, ao que tudo indica, apareceram durante o exílio, com Adorno em Oxford e Benjamin entre França e Dinamarca.

Ainda de acordo com Kangussu (1999), o texto de Benjamin é fruto do que ele mesmo define com pensamento monadológico. Isso significa uma contraposição à universalização abstrata:

Enquanto a universalização abstrata liga os fenômenos uns aos outros visando organizá-los em um contexto sistemático formado por conceitos formais, Benjamin estabelece a descontínua multiplicidade tanto dos fenômenos, quanto das ideias – que vão se configurando no médium da história (KANGUSSU, 1999, p. 447).

De acordo com Mariana Andrade (2017), esse pensamento que o filósofo define como monadológico faz referência ao pensamento de Leibniz. “A unidade da mônada, substância simples e sem partes, tem o poder de exprimir o todo” (ANDRADE, 2017, p. 106). Aqui temos tal concepção de mônada empregada para representar a estrutura da ideia, assim sendo, a unidade, para Walter Benjamin, é capaz de oferecer uma perspectiva da totalidade buscada. Em outras palavras a estrutura da mônada, considerando a totalidade da ideia, não diz respeito a uma universalidade abstrata, tampouco à perda da singularidade.

Voltando à citada relação com Adorno, bem como com Horkheimer, esta é o principal elo com o Instituto de Pesquisa Social, conforme afirma Gagnebin (1982). Como já apontado aqui, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” teve que passar por algumas reformulações até surgir na revista do referido Instituto no ano de 1936. No entanto, essa perspectiva crítica aos textos de Benjamin não ficou apenas na obra que aqui temos por base.

Segundo Gagnebin (1982), foi depois da leitura desse ensaio e da primeira versão do ensaio sobre Baudelaire que Adorno escreveu a Benjamin explicitando algumas análises críticas sobre os dois textos. Entre os destaques que podemos fazer das críticas de Adorno dirigidas ao texto da obra de arte de Benjamin, há uma discordância com relação à clara contraposição entre aura e arte de massas, fazendo com que a primeira fosse extinta, uma vez que a segunda adquire um caráter ao mesmo tempo progressista e positivo nas reflexões benjaminianas.

Adorno considera o texto de Benjamin como uma possibilidade positiva de interpretar a cultura de massas. Entre outras coisas, a crítica adorniana era de que o pensamento de Walter Benjamin buscava encontrar elementos positivos para identificar uma nova função da arte. Não só Theodor Adorno, mas também Max Horkheimer, segundo Jeanne Marie (1982, p. 55), defendiam que havia um “caráter de manipulação e de integração assumido pela arte de massas na sociedade capitalista”.

Para justificar esse seu modo de pensar, ainda de acordo com Gagnebin (1982), Adorno defende que é possível pensar em obras em um nível que ele chamou de “autônomas”. Em outras palavras, um processo de produção de arte que não dependa simplesmente dos interesses capitalistas, mas que também seja distinto daqueles das obras tradicionais do passado.

Ele condena em Benjamin o haver estabelecido uma oposição rígida entre arte de aura e arte de massas [...] Adorno se queixa de falta de mediação dialética dessa posição. [...] Como bom hegeliano (e como bom marxista também??) Adorno reclama uma mediação dialética que parta do processo global, isto é, de uma análise da totalidade social (GANGNEBIN, 1982, p. 57).

No caso de Benjamin, divergindo com o pensamento de Hegel no qual se pauta Adorno, postula uma reconstrução da imagem de uma obra de arte, não a partir de uma totalidade, mas de fragmentos que ele chama de “elementos esparsos do real”. O que Gagnebin (1982) diz neste ponto é que, nesta teoria benjaminiana, não há uma perspectiva de conjunto, que insira a produção de arte no interno da produção social: “Para Benjamin, a obra de arte permanece um fenômeno extremo, impossível para ser alcançado por uma dedução mais geral a partir da produção social” (GAGNEBIN, 1982, p. 57)

Adorno também indica em Benjamin uma certa influência de Brecht. Segundo Araújo (2006), o ativismo que domina o que Benjamin escreveu sobre o cinema é um reflexo das motivações brechtianas. Neste caso, a discordância se dá no fato de Adorno considerar que sofrer tais influências fez com que Benjamin reduzisse o alcance de sua exposição. “Segundo Adorno, faltou ao filósofo a sensibilidade quanto aos riscos de manipulação provenientes da indústria cultural” (ARAÚJO, 2006, p. 70).

Não obstante, as críticas ao texto sobre a obra de arte vão além da influência de Brecht no pensamento de Benjamin. Gagnebin (2014) supõe que ali estão contidas as teses mais genuínas de Walter Benjamin sobre a aura e a capacidade mimética.⁶

Apesar de uma escrita um tanto quanto acessível, o texto da obra de arte de Benjamin apresenta uma grande profundidade quando discorre sobre as complicações decorridas dos métodos de reprodução, como por exemplo, a destruição da aura – termo cunhado pelo próprio autor que exploraremos oportunamente – e o cinema a serviço da política.

⁶ No ensaio “A doutrina das semelhanças” de 1933, o filósofo define o conceito de mimesis e sua importância na constituição do homem. Para Benjamin (1987, p. 108), “não basta pensar no sentido contemporâneo do conceito de semelhança”, mas de um movimento, na maioria das vezes, inconsciente que estimulam e despertam a capacidade mimética do homem. Parte-se de uma correspondência natural de semelhanças que influencia no desenvolvimento humano, inclusive na fala, com gestos e sons como integrantes dessa origem.

De um modo geral, como propõe Arendt (2021), em seus escritos Walter Benjamin pensa, principalmente, dado o contexto em que escreve sobre a obra de arte, as mudanças que a mesma sofreu na modernidade. Foi inevitável que suas teorias versassem sobre temas como estética, política, arquitetura e artes em geral, o que sempre foi comum no campo da obra de arte, mas, especificamente no pensamento benjaminiano, o centro das reflexões foi a novidade que se apresenta com relação à experiência da modernidade.

De acordo com o próprio Benjamin (2021) em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, quando falamos em sensibilidade e percepção, precisamos considerar um referencial histórico. Sendo assim, estudar a obra de arte não depende apenas dos sentidos ou da natureza humana, é necessário, de igual modo, levar em conta a cultura e a história.

A partir do que teorizou Walter Benjamin (2021), podemos dirimir que a maneira com que um indivíduo fala, escreve ou se expressa através de outros artifícios – cantar, gestos, emoções ou afetos – sofre influência das transformações ocorridas ao longo da história. Ao mesmo tempo, admite-se que as formas da sensibilidade, sob a influência histórica a qual já nos referimos, são a base dessa produção, como afirma o próprio filósofo:

A maneira pela qual a percepção se organiza – o meio em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado. O tempo das invasões bárbaras, na qual surgiram a indústria romana tardia e o Gênesis de Viena, possuía não apenas uma arte, mas também uma percepção distinta da antiga (BENJAMIN, 2021, p. 58).

A capacidade do indivíduo de sentir e de perceber sofre transformações, conforme se transforma também o período histórico em que se encontra. Podemos então entender que pessoas de diferentes épocas sentem e percebem o mundo, as coisas e, por consequência, a obra de arte de formas distintas. No entanto, segundo Vaccari (2019), nessa perspectiva da subjetividade humana, nenhum período foi tão transformador como a modernidade.

Estamos falando de um período de transformações sociais, econômicas e culturais, e marcado por tempos que Hannah Arendt (2021) chama de “tempos sombrios”, dado os fatos sucedidos no início do século, momento no qual Walter Benjamin desenvolve seu pensamento. É ainda um intervalo marcado, talvez como

um ciclo de mudanças, por alterações naquilo que é considerado como experiências desse tempo.

O que vemos é uma crítica benjaminiana ao pensamento estético contemporâneo, conforme afirma Imaculada Kangussu (1999). Neste novo ambiente cultural e social, especialmente com as possibilidades técnicas de produção e reprodução, o domínio da arte foi transformado, a ponto de a própria arte dar indícios de estar rejeitando sua pré-história.

Mas essa análise antecipada por Kangussu, segundo o próprio Benjamin (2021), é anterior ao período em que ele desenvolve seu pensamento. De acordo com o próprio filósofo, no decorrer do século XIX a fotografia e a pintura já estavam no centro de embates sobre o valor artístico de cada uma delas. No entanto, o teórico alega que antes de achar respostas para essa contenda, o cinema surge propondo uma reflexão ainda mais profunda:

Embora já se tivesse gasto muita perspicácia em vão na resolução da questão de se a fotografia é uma arte [...] os teóricos do cinema logo assumiram o mesmo questionamento precipitado. Mas as dificuldades causadas à estética tradicional pela fotografia eram uma brincadeira de criança perto daquelas que a aguardavam no filme (BENJAMIN, 2021, p. 69).

A crise gerada inicialmente pela fotografia, como escreveu Kangussu (1999), atinge diretamente a arte burguesa, uma vez que o modo de representação inaugurado altera significativamente as formas tradicionais de representação. Essas transformações oferecem o embasamento necessário para que o pensamento benjaminiano entenda a concepção de estética, “colocando de lado conceitos tradicionais como criatividade, gênio, estilo, forma e conteúdo” (KANGUSSU, 1999, p. 450).

Sendo assim, o filósofo atribui uma nova definição ao conceito de estética, agora deixando de lado uma teoria sobre o belo e levantando uma discussão sobre a teoria da percepção. Ainda de acordo com Imaculada Kangussu (1999), compreender as transformações na capacidade de percepção é essencial para entender também a causa de tais mudanças.

Neste ponto precisamos conceituar dois termos abordados por Benjamin dentro do campo da experiência e propor uma relação entre eles. O primeiro termo seria *Erfahrung* que, de acordo com Gagnebin (1999), diz respeito a uma

experiência inserida em uma temporalidade que é comum a diversas gerações. Ou seja, “supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho” (GAGNEBIN, 1999, p. 57).

Essa tradição como experiência culmina numa prática comum que, ao ser transmitida, acarreta em uma legítima formação dos indivíduos que pertencem ao grupo que mantêm tal tradição. Gagnebin (1999) esclarece ainda que nesse tipo de experiência (*Erfahrung*) na fonte da narração, responsável pela transmissão, está instituída a autoridade, que possui uma função para além de uma sabedoria particular.

No ensaio intitulado “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”,⁷ Walter Benjamin dimensiona a importância dessa figura de autoridade que a experiência supõe:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (BENJAMIN, 1987a, p. 198).

Na abertura deste ensaio, Benjamin afirma a ausência do narrador, isto é, que este não estaria mais presente na modernidade. Tal ausência, segundo Araújo (2006) se justifica porque para o pensamento benjaminiano essa sabedoria que é transmitida perdeu sua relevância nesse período.

Antes de aprofundarmos em outros aspectos da experiência, precisamos ressaltar ainda outra obra em Walter Benjamin fala sobre experiência. No ensaio “Experiência e pobreza”⁸ o filósofo propõe outras reflexões sobre a experiência e como tal conceito está em baixa neste período em que seu pensamento é desenvolvido.

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso (BENJAMIN, 1987b, p. 117).

⁷ O ensaio benjaminiano “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” foi escrito em 1936 e é uma análise da obra de tal escritor russo. Nikolai, por sua proximidade com os camponeses, tem certa ligação com Tolstói e, por sua religião, com Dostoievski. A relevância desse autor para Benjamin está exatamente nas suas narrativas.

⁸ Outro ensaio de Walter Benjamin, “Experiência e Pobreza” foi escrito em 1933. Entre outros aspectos destacados na obra está o empobrecimento da experiência humana na modernidade.

No que diz respeito a etimologia, Jeanne Marie Gagnebin (1999) lembra que *Erfahrung* vem do radical *-fahr* que, por sua vez, significa percorrer, atravessar uma região. Assim, temos que a autoridade vem exatamente da transmissão da experiência, pautada na tradição.

A verdadeira narração tem lugar no sentido integral dessa modalidade de experiência (*Erfahrung*), gradativamente abandonada a medida que o capitalismo se desenvolve. No entanto, nas palavras de Gagnebin (1982), tal variedade de transmissão seria importante pois:

Escrever a história dos vencidos exige a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial. É por esse motivo que a filosofia da história de Benjamin inclui uma teoria de memória e da experiência, no sentido forte do termo (em alemão: *Erfahrung*), em oposição à experiência vivida individual (*Erlebnis*) (GAGNEBIN, 1982, p. 67).

Assim, entramos nessa outra possibilidade de sentir, conceituada por Benjamin que é a *Erlebnis*. Esta, de acordo com o que afirma Gagnebin (1982), significa a experiência vivida, mas que reduz o indivíduo a uma história privada. Neste caso, diz respeito a um bombardeio de estímulos, típicos desse período e, por isso aqui entra em cena a emergência do romance, que está ligada ao isolamento do indivíduo naquela sociedade burguesa, e o papel da imprensa escrita que “deve dar ao leitor a impressão de que algo totalmente novo e excepcional acaba de acontecer” (GAGNEBIN, 1982, p. 68).

Quanto maior é a participação do fator choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência (BENJAMIN, 1985, p. 111).⁹

Considerando as duas possibilidades, temos uma relação de oposição entre elas, enquanto a primeira oferece uma possibilidade comunitária de transmissão da experiência, a segunda tende a uma vivência individual. Segundo Rouanet (1981) a dicotomia de Benjamin é, de certo modo, baseada na teoria freudiana que opõe

⁹ Como afirmamos anteriormente, Walter Benjamin era um admirador da literatura francesa (cf. p. 5). Tal admiração rendeu alguns ensaios, como é o caso de “Alguns temas em Baudelaire”, que citamos aqui. Trata-se de alguns comentários sobre obra de Charles de Baudelaire que foi escrito em 1939.

consciência e memória. Tal reconstrução, a partir de Freud exploraremos oportunamente.

1.2 A POLÍTICA ESTETIZADA

Como adiantamos, uma das grandes denúncias que Benjamin permite-se fazer em sua obra é quanto ao fascismo. Ele afirmou, no final do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” que tal ideologia tomou posse dos meios de reprodução técnica, especialmente da obra de arte, de maneira atrofiada. Segundo Vaccari (2019), o filósofo acreditava que as técnicas foram usadas para promover uma política que tinha o cerne nas imagens de astro, campeão, etc., promovendo, obviamente, a imagem do ditador.

A proletarização crescente da humanidade contemporânea e a formação crescente de massas são dois aspectos de um mesmo acontecimento. O fascismo tenta organizar as novas massas proletárias sem tocar as relações de posse para cuja abolição elas tendem (BENJAMIN, 2021, p. 96).

Assim, como se não bastasse a estetização da política empreitada pelos ideais e agentes fascistas, promove-se uma estética da guerra como recurso de expansão do mercado capitalista. Vaccari (2019) afirma que nisto consiste a estetização da política: utilizar dos meios técnicos mais avançados – naquele momento, o rádio e o cinema – para disseminar informações que provoquem, especialmente nas massas, uma alienação que os levem a esquecer seu lugar na sociedade (consciência de classe) e fazer o que parece irracional, isto é, apoiar os interesses políticos e econômicos do sistema capitalista.

Nesse sentido, estaríamos então diante de um esforço para mostrar o que as massas querem ver, mas impondo as ideologias que o grupo de controle defende. “Nas grandes procissões cerimoniais, nos megacomícios, em eventos massivos de natureza esportiva ou de guerra [...], a massa fica face a face consigo mesma” (BENJAMIN, 2021, p. 97). Cria-se a ilusão de que a massa é participante do processo político sem questionar as relações de produção capitalista.

A esse respeito o próprio Benjamin ainda diz:

As massas têm o direito à modificação das relações de propriedade; o fascismo busca dar-lhes uma expressão, ao mesmo tempo conservando essas relações. O fascismo caminha diretamente em direção a uma estetização da vida política (BENJAMIN, 2021, p. 97).

Essa estetização da política, sobre a qual queremos discorrer antes de entrar no mérito da obra de arte em si, ocorre, diante do que escreveu Walter Benjamin, em meio a um cenário de uma política que usa da reprodutibilidade técnica da obra de arte e da vida cotidiana. Isso acontece de uma maneira em que tal reprodução em larga escala, e para a massa, culmina na reprodução da própria massa. Assim, vemos um esforço, por parte da política, de controle estético, aqui não só pensando em termos da arte, mas na vida em sociedade, como um todo.

O problema é que, conforme afirma Volz (2019), esta estetização da política proposta pelo fascismo indica o conflito (guerra) como uma divisão do processo de proteção das relações de produção que existiam até então, permitindo a expressão dos grandes movimentos da massa.

Benjamin identifica esses elementos escusos no discurso de Marinetti¹⁰ em favor da guerra colonial na Etiópia:

“A guerra é bela porque fundamenta, graças às máscaras de gás, [...] o domínio da humanidade sobre a máquina subjugada. [...] A guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como as dos grandes tanques, dos geométricos esquadrões aéreos, das espirais de fumaça sobre aldeias em chamas e muitas outras” (MARINETTI, 1937 *apud* BENJAMIN, 2021, p. 98).¹¹

Ao comentar tal manifesto, Benjamin (2021) aponta os traços mais assombrosos da guerra imperialista. Vê-se, na perspectiva do filósofo, uma nefasta cobrança de forças humanas, por parte das exigências técnicas. Por isso Benjamin afirma:

¹⁰ De acordo com Machado (2012), a Itália invadiu a Abssínia em 1935 e Marinetti teria acompanhado o exército italiano. Tal território invadido foi anexado à Eritreia e Somália, formando a Etiópia.

¹¹ Nos escritos de Benjamin, como referência desse texto aparece apenas um jornal de Turim. No entanto, posteriormente, a redação do jornal foi consultada sobre tal texto que não foi encontrado. Também de acordo com Machado (2012) a hipótese levantada é de que Walter Benjamin teve contato com esse manifesto em alguma pré-edição que não chegou a ser publicada. Esse texto foi publicado em 1937, em Milão.

A humanidade que em Homero fora um dia objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de sua própria contemplação. Sua auto alienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte (BENJAMIN, 2021, p. 99).

O avanço das técnicas de reprodução das obras de arte, a conseqüente destruição da aura e o aproveitamento (desvirtuado) das técnicas de reprodução pelo fascismo vão culminar neste processo de estetização da política, do qual Benjamin se torna crítico.

Ainda é preciso, dentro desta análise rasa e preliminar, um possível entendimento do conceito de estetização da política que vá além da obra de arte, aqui na era de sua reprodutibilidade técnica. Benjamin (2021) condena a estetização da política uma vez que, no fascismo, esta desemboca na promoção da guerra como parte de um projeto que visa manter as relações de produção capitalistas inalteradas.

Ao propor uma reconsideração sobre a obra de arte de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss (2015) lembra que o termo “estética” sofreu uma mudança radical em seu significado na época em que o filósofo desenvolve sua teoria. Nas palavras de Buck-Morss o que antes era uma experiência sensorial, agora passou a vigorar a partir de formas culturais. Além disso, o que era empírico passou a ser imaginário e o que era real passou ao ilusório.

Assim, essa ausência da experiência sensorial, conforme aponta Buck-Morss, se torna uma das preocupações da teoria benjaminiana sobre a obra de arte: “a crise cognitiva causada pela alienação dos sentidos, que possibilita à humanidade ver sua própria destruição com prazer” (BUCK-MORSS, 2015, p. 207). Vale lembrar que o texto de Walter Benjamin, com críticas ao fascismo, de acordo com Susan Buck-Morss, é escrito na mesma época em que a psicanálise tem suas primeiras teses sobre o narcisismo.

Esse contexto histórico que relaciona a tese sobre o narcisismo e o fascismo encontram embasamento no pensamento de Hal Foster¹², como cita Buck-Morss:

Hal Foster situou essa teoria do contexto histórico dos primórdios do fascismo e assinalou as ligações pessoais entre Lacan e os pintores

¹² Hal Foster é um crítico de arte estadunidense, com destaque para vanguarda e pós-modernismo, dentro dessa última comenta também a sociedade contemporânea.

surrealistas que faziam do corpo despedaçado o seu tema (BUCK-MORSS, 2015, p. 207).

Importante ressaltar que as primeiras teses do narcisismo estão em uma teoria de Jacques Lacan chamada de “teoria do espelho”. Basicamente, Lacan descreve o momento em que a criança de seis a dezoito meses reconhece sua imagem no espelho. Para Buck-Morss (2015) é essa contextualização é muito importante por considerar que o estágio do espelho pode ser entendida como uma teoria do fascismo.

Como dissemos no início deste tópico, o filósofo em questão denuncia a intenção velada dentro do fascismo de uma promoção e uma exaltação descabida à guerra imperialista. Aqui convém citar um outro ensaio de Walter Benjamin, “Teorias do fascismo alemão”, de 1936, em que ficam ainda mais claras as intenções desse movimento na visão benjaminiana.

Um dos ressaltos que o teórico faz é que, considerando um cenário de guerra, quando se fala em controle não se está falando em uma possibilidade de paz. Pelo contrário, o que vemos estar em jogo é uma política de mobilização que coordene as forças que devem ficar a serviço da guerra.

Nessa perspectiva crítica do uso da técnica para a promoção insistente da guerra, o pensamento benjaminiano julga ser um grande erro, uma vez que “os traços que ela julgava serem heroicos eram na verdade traços hipocráticos, os traços da morte” (BENJAMIN, 1987c, p. 70). Assim, a técnica a serviço da guerra transformou o que poderia ser um benefício para a humanidade em um cenário de caos e destruição.

A guerra como abstração metafísica, professada pelo novo nacionalismo, é unicamente a tentativa de dissolver na técnica, de modo místico e imediato, o segredo de uma natureza concebida em termos idealistas, em vez de utilizar e explicar esse segredo por um desvio, através da construção de coisas humanas (BENJAMIN, 1987c, p. 70).

Benjamin (1987c) ainda destaca que para ter sucesso em tal empreitada da guerra, o governo precisou vender a ideia de um heroísmo para que as tropas tivessem o material necessário para as batalhas. No entanto, tal heroísmo se tornou cada vez mais sangrento, afastando-se totalmente da “glória e ideal” oferecidos no início.

Haveremos de falar adiante sobre o fracasso da autenticidade na produção artística e de como isso culminou na destruição ou no declínio da aura, nesse ambiente de transformações, Walter Benjamin aponta uma mudança também na função social da arte: “no lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis, a saber: a política” (BENJAMIN, 2021, p. 62).

1.3 AS POSSIBILIDADES ABERTAS PELO CINEMA E A FOTOGRAFIA

Um dos aspectos que Walter Benjamin (2021, p. 54) aponta, desde antes de analisar o cinema e a fotografia como expressões do homem, é que “a obra de arte sempre foi por princípio reproduzível”. Tal possibilidade de reprodução pode ser feita por diversos motivos: exercício da arte, difusão de obras ou mesmo para lucros. No entanto, o filósofo entende que tais possibilidades transformaram o modo como os contemporâneos expressam ou interpretam a estética.

Segundo Damião (1999), para Benjamin o cinema só pode ser compreendido se levado em consideração a percepção estética. Neste caso, é necessário ter em vista de que, com essa nova possibilidade, as experiências estéticas não são mais individuais, mas coletivas.

Até que a novidade do cinema fosse apresentada como uma experiência de obra de arte, o espectador da obra de arte clássica “dispunha da capacidade de divagar e contemplá-la” (DAMIÃO, 1999, p. 527). Esse tipo de reflexão já era proposta por Benjamin com relação ao teatro e que, agora relacionando com o cinema, oferece condições para o “choque traumático”, também como uma reconstrução a partir de Freud.

Essas mudanças vão além das formas de arte, o modo como homem moderno vê, percebe e recebe tais manifestos também sofreram modificações. Assim, Benjamin (2021), entre outras coisas, busca entender tais mudanças e os reflexos disso na experiência social, ou seja, os modos de percepção e recepção em um contexto mais abrangente. O que outrora chamou de aura, no advento do cinema e da fotografia, com o notável progresso das massas, o filósofo fala em um declínio, pois, com as técnicas de reprodutibilidade, há um afastamento do campo da tradição.

Uma grande e notória diferença do cinema e da fotografia, em comparação à pintura, por exemplo, é aquela que Walter Benjamin (2021) aponta no fato de que as novas técnicas tiraram da obra de arte a sua autonomia, isolando seu fundamento cultural. O pensamento do filósofo caminha no sentido de que a obra de arte, a partir das novas possibilidades, surge com a montagem da obra e não com sua reprodução. Assim, podemos concluir que estas novas manifestações possuem uma forma artística própria.

Nessa perspectiva, temos aberta por Benjamin a discussão que coloca em oposição duas possibilidades de reconhecimento: valor de culto e valor de exposição que Gagnebin (2014) também chama de contemplação e desaturização, respectivamente. Isto é, aqui o que está em jogo não é o fato de uma obra ser autêntica ou não, mas as formas de percepção do espectador ou um espaço para “práticas de experimentação lúdica que poderiam dar o gosto de outras experimentações sociais e políticas” (GAGNEBIN, 2014, p. 119).

Seguindo essa mudança de ótica, vemos um rompimento com as prioridades da obra de arte em sua concepção mais provecta. “As obras de arte mais antigas surgiram, como sabemos, a serviço de um ritual – primeiramente mágico, depois religioso” (BENJAMIN, 2021, p. 61). Assim temos, no primeiro momento, os aspectos da obra com uma função ritual.

Benjamin (2021) considera ainda que, para elaborar uma reflexão sobre a obra de arte diante da possibilidade de reprodução técnica, é necessário levar em conta essas mudanças de contexto.

A arte cinematográfica especificamente possui um modelo próprio de construção e, portanto, uma forma artística própria: efeitos de choque. Como adiantamos, essa concepção de choque deriva “da teoria freudiana sobre a correlação entre memória e consciência, na perspectiva de uma crítica da cultura” (ROUANET, 1981, p. 44).

Aqui, será preciso entender a hipótese freudiana sobre consciência e traço mnêmico para então entendermos a leitura que Benjamin faz disso em sua teoria sobre choque e modernidade. Assim, Rouanet (1981) afirma que Freud propões uma diferenciação entre traços de lembrança (restos mnêmicos) e consciência, mais do que isso, a tese é a de que a consciência só assume seu lugar quando o primeiro deixa de existir.

Em outras palavras, o que perdura na memória é incompatível com o processo de tornar-se consciente:

Benjamin conclui que quanto maiores os riscos objetivos de que esse choque venha a produzir-se, mais alerta fica a consciência, o que significa, aceita a tese da relação inversa entre consciência e memória, que esta se empobrece correspondentemente, passando a armazenar cada vez menos traços mnêmicos (ROUANET, 1981, p. 45).

Ainda nesta análise feita por Sérgio Paulo Rouanet (1981), para Benjamin esse sistema, que une as habilidades percepção-consciência, recebe as excitações externas, filtra-as e faz a devida transmissão para os sistemas psíquicos. Neste caso, o que se entende por memória e consciência pertencem a sistemas distintos e uma excitação não pode simultaneamente tornar-se consciente e ser incorporada à memória.

Assim, se o sistema percepção-consciência não é capaz de gravar memórias, como aponta Rouanet (1981), tem um função de grande importância para o aparelho psíquico que é de proteger contra o excesso de estímulos vindo de fora. Tal sistema, recebendo excitações muito intensas gera o efeito de choque que estamos tentando definir aqui, a partir do pensamento benjaminiano.

Essa leitura da teoria freudiana do choque constitui a chave da crítica cultural, de Benjamin. Para ele, como efeito, o mundo moderno se caracteriza pela intensificação, levada ao paroxismo, das situações de choque, em todos os domínios (ROUANET, 1981, p. 45).

No que diz respeito ao campo estético, com o cinema é que o efeito de choque chega a sua máxima. Neste caso, Benjamin o apresenta possuindo a “essência na sucessão brusca e rápida de imagens, que se impõem ao espectador como uma sequência de choques” (ROUANET, 1981, p. 47). Trata-se de uma nova forma de sensibilidade em que a percepção é tomada por tais experiências de choques.

Nisso se baseia o efeito de choque do cinema, que, como todo efeito de choque, requer ser captado por meio de uma presença de espírito intensificada. O cinema é a forma de arte que corresponde ao acentuado perigo de vida no qual vivem os homens de hoje (BENJAMIN, 2012, p. 108).

Ainda nessa perspectiva da cinematografia, o pensamento benjaminiano (2021) aponta para outra perspectiva: a da novidade. A produção de uma obra nessa modalidade, de um modo particular com um aparato sonoro, oferece ao espectador uma experiência nunca antes vivida ou sequer pensada até a chegada dessa tecnologia. Comparando o cinema com a perspectiva dadaísta que, em vez de apenas impressionar o espectador, causava um efeito de choque ou, como traduziu Francisco de Ambrosis (2012), “atingia com violência”, conferindo a obra de arte uma qualidade tátil. Assim, no cinema, cujo o elemento de distração é da mesma forma tátil, os diversos elementos que envolvem a produção também geram o efeito de choque. É nesse sentido que o filósofo afirma que “o filme libertou de sua embalagem o efeito de choque físico que o dadaísmo ainda mantinha no choque moral” (BENJAMIN, 2021, p. 94).

Tal experiência de choque sobre a qual o Benjamin debruça, especialmente para explicar o contato com o cinema, é a oportunidade que, segundo Rouanet (1981), se abre para um novo tipo de percepção, provocando um distanciando da sensibilidade tradicional. Neste caso, seria possível levar o espectador a duas perspectivas de experiências:

[...] podia defender-se pela consciência, contra os choques presentes, mas podia também, pela memória, evocar as experiências sedimentadas em seu próprio passado e na tradição coletiva (ROUNAET, 1981, p. 46).

No caso da fotografia, o que se vê, a partir das possibilidades de reprodução técnica, é que a obra perde um pouco de seu valor, como já falamos, de exposição e de culto. Benjamin (2021, p. 61) afirma que com o surgimento da fotografia, como um “meio de reprodução revolucionário”, a obra de arte sentiu a aproximação da crise que colocaria em xeque o conceito de aura, cunhado pelo próprio pensamento benjaminiano. Tal conceito, que diz respeito a elementos muito peculiares da obra de arte, aprofundaremos em seguida.

Ainda de acordo com o pensador, a fotografia abre precedentes para uma concepção que ele entende como negativa sobre uma forma de arte pura, dadas as possibilidades abertas com a reprodução técnica. Tal “reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez de sua existência parasitária em relação ao ritual” (BENJAMIN, 2021, p. 61). Assim, o caráter único de uma obra feita para a

contemplação artística se perde, uma vez que a obra é feita tendo como objetivo a reprodução.

2 O CARÁTER ÚNICO DA OBRA DE ARTE E SUA VALORAÇÃO COM O PASSAR DO TEMPO

*“O aqui e agora do original compõe o conceito de sua autenticidade,
sobre o qual se funda, por sua vez,
a representação de uma tradição que repassou esse objeto
até os dias de hoje como um mesmo e idêntico.”*
- Walter Benjamin¹³

2.1 OS FATORES TÉCNICOS E A AUTENTICIDADE

Algumas das questões importantes que Walter Benjamin aponta sobre a obra de arte dizem respeito à noção de autenticidade, o valor de culto e a unicidade. Como veremos adiante, isso será também um problema a partir da possibilidade de reprodução. Mas aqui, todo o contexto que constitui o original de uma obra diz respeito à autenticidade da obra e sua unicidade. “Em outras palavras: o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ fundamenta-se sempre no ritual” (BENJAMIN, 2021, p. 61)

Aqui, para falar sobre singularidade no que se refere à obra de arte, precisamos elucidar que para Walter Benjamin essa concepção “é idêntica à sua inserção no contexto da tradição” (BENJAMIN, 2021, p. 60). Neste caso, podemos concluir que a tradição é possuidora de uma carga de significados próprios e, a seu modo, mutável, conforme o encontro com pessoas que estão deslocadas do tempo em que foi elaborada.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível, desde a sua duração material até seu testemunho histórico. Como esse testemunho está fundado sobre a duração material, no caso da reprodução, na qual esta última tornou-se inacessível ao homem, também o primeiro – o testemunho histórico da coisa – torna-se instável (BENJAMIN, 2021, p. 57).

De modo sucinto, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin conceitua a aura como “uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2021, p. 59). É a partir dessa concepção que surgem as críticas na contemporaneidade. De

¹³ (BENJAMIN, 2021, p. 56).

uma forma um tanto quanto poética, o filósofo continua a definir assim o conceito de aura:

Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo (BENJAMIN, 2021, p. 59).

Aqui mora um dos grandes problemas apontados por Walter Benjamin (2021), pois foi ele mesmo que cunhou, antes do texto que temos por base aqui, o termo aura para identificar a obra de arte. Mesmo diante da reprodução mais perfeita tecnicamente, Benjamin acredita que o “aqui agora” da arte se perde. Isso, de acordo como filósofo, significa que “sua existência única no local em que se encontra” (BENJAMIN, 2021, p. 56) deixa de existir.

Para além do declínio da aura, apontado aqui entre as críticas fundamentas por Benjamin no que diz respeito à obra de arte na contemporaneidade, podemos citar outros elementos que para o filósofo merecem destaque nessa discussão. De acordo com Buck-Morss (2015, p. 173), há na teoria do benjaminiana um enaltecimento do “potencial cognitivo e, portanto, político da experiência cultural mediada pela tecnologia”, com um destaque, como vimos, para o cinema.

Todavia, essa tendência positiva das possibilidades abertas na contemporaneidade ganha um novo caráter na última seção do ensaio, como afirma Susan Buck-Morss (2015). Aqui considera-se, entre outras coisas, os riscos da violação dos novos aparatos para implementar uma organização forçada – por vezes violentas – das massas. Vemos, portanto, neste ponto, a introdução da estética na vida política. Sobre essa crítica já falamos anteriormente.¹⁴

Seguindo aqui ainda sobre o que dissertou Buck-Morss a respeito do pensamento benjaminiano, podemos destacar que esse movimento de estetização da política foi também o início de uma alienação sensorial que “a qual o fascismo não cria, apenas ‘maneja’ [*betreibt*]” (BUCK-MORSS, 2015, p. 147).

¹⁴ Cf. p. 14.

Assim temos esses dois elementos, alienação e política estetizada, como condições sensoriais deste período sobre o qual Walter Benjamin escreve:

[A autoalienação da humanidade] atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte (BENJAMIN, 2021, p. 99)

Apesar dessa tarefa que Walter Benjamin atribui ao comunismo, diante do uso feito pelo fascismo, Buck-Morss (2015) alega que essa incumbência é mais do que fazer da cultura uma bandeira do comunismo. O que está posto é uma atribuição um tanto mais complexa: desfazer tal alienação sensorial devolvendo à humanidade os sentidos corporais, sem realizar um movimento de negação das novidades contemporâneas, mas atravessá-las.

Neste caso, Benjamin (2021) também põe em questão as modificações físicas e de posse que a obra de arte pode ter sofrido com o passar do tempo. Na perspectiva benjaminiana, a reprodução técnica possui uma relação de autonomia, considerando a obra original. Ao mesmo tempo que isso significa que a existência da obra de arte permanece inalterada, ela perde seu valor de aqui e agora.

Desse modo será preciso destacar que para Benjamin (2021, p. 59) essas modificações tem sua relevância. Isso que ele chama de “aqui e agora da obra de arte” compõe o conceito de autenticidade da mesma. “O que é propriamente a aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais que esteja próxima” (BENJAMIN, 2021, p. 27).

Sérgio Paulo Rouanet (1981) faz uma leitura ainda mais pessimista deste cenário aberto na contemporaneidade. Para ele, o que Benjamin chama de declínio da aura deixa a humanidade ainda mais pobre, uma vez que no sistema capitalista a ausência dessa identidade única não significou uma maior liberdade, mas, pelo contrário, de uma maior servidão.

Se a aura da grande arte desaparece, não é para ceder lugar à ação libertadora das massas, e sim para abrir um espaço onde se instala uma nova aura: a mercadoria, cujo fetichismo suscita no consumidor uma atitude incomparavelmente mais alienante que a arte baseada no ritual (ROUANET, 1981, p. 63-64).

2.2 TRADIÇÃO E UNICIDADE DA OBRA DE ARTE

No que diz respeito a singularidade de uma obra de arte, Walter Benjamin (2021) liga diretamente a tradição em que ela está inserida. No entanto, ele mesmo julga que tal tradição é viva e temporária, ou seja, encontrando-se em contextos distintos, a obra adquire diferentes sentidos e usos.

Como já abordamos aqui, na antiguidade, a obra de arte possui um uso que é diferente daquele do início do século XX, quando a teoria benjaminiana ganha corpo. Para entender seu uso nessa era, é indispensável levar em consideração tais contextos e alterações.

[Esses contextos] preparam o conhecimento que aqui é decisivo: a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual (BENJAMIN, 2021, p. 61).

O valor de culto e o valor de exposição são dois polos que, para Benjamin (2021), vão acompanhar a história da arte. A primeira abordagem está ligada exatamente ao contexto da tradição, no qual as obras eram feitas para uma finalidade única: objeto de culto. Mais precisamente, estando essa obra de arte introduzida por completa no contexto da tradição, encontra aí sua expressão no culto.

Especialmente diante das mudanças que já começaram a serem notadas na Renascença, Walter Benjamin (2021) aborda a respeito de uma emancipação nas práticas artísticas, retirando as mesmas deste ambiente ritual. Assim, o peso absoluto da obra de arte passa a repousar sobre o valor de exposição e não mais no culto.

Seria possível apresentar a história da arte por meio do conflito entre duas polaridades na própria arte, e ver assim a história de seu percurso nos deslocamentos alternados do peso de um polo da obra de arte para o outro (BENJAMIN, 2021, p. 63).

Assim, é natural que esses valores sofram alterações com o passar do tempo, o que está em jogo em cada época é que dará a obra de arte o seu valor. Algumas obras, por exemplo, ficam ocultas quase que durante todo o tempo, sendo expostas para um grupo muito restrito de pessoas que conhecem sua finalidade.

Essa perspectiva que, na teoria benjaminiana, chamamos de exponibilidade, cresceu muito a partir da criação de mecanismos de reprodutibilidade técnica, mesmo que se distanciando das posturas críticas. Aqui, Walter Benjamin (2021) chama a atenção para uma inversão de perspectivas dentro dos dois polos: “A transposição quantitativa entre seus dois polos se converte em uma modificação qualitativa de sua natureza” (BENJAMIN, 2021, p. 64).

Aqui é oportuno mais uma colocação sobre os métodos de produção, neste caso para além de uma confrontação puramente metodológica, há também um contraste material com a arte em períodos antigos. De acordo com Benjamin (2021), nos primórdios a obra de arte tinha essa conotação ritual, como um instrumento da magia, tendo expresso seu valor de culto. Com a modernidade, o peso absoluto fica no valor de exposição, fazendo uso de funções novas no processo de elaboração, como no caso da função artística.

Precisamos ainda recorrer ao que já discorremos sobre autenticidade, pois, segundo Gagnebin (2014), uma reflexão benjaminiana sobre o caráter original, único e autêntico da obra de arte passa necessariamente sobre a concepção de que tal autenticidade perderia força, paralela ao declínio da aura, na medida em que a reprodutibilidade técnica ganha espaço.

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua essência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido (BENJAMIN, 2021, p. 57-58).

A dialética que Walter Benjamin (2021) propõe para diferenciar a arte pré-histórica da arte moderna envolve os artifícios usados para a produção. Assim teremos a primeira técnica, com o máximo sacrifício do ser humano e a segunda técnica, em sentido inverso, usando o mínimo de força humana possível. Mas, mesmo com as alterações sofridas, o filósofo considera que a obra de arte está ligada tanto à segunda quanto à primeira técnicas.

Nesse processo que, no pensamento benjaminiano, chamamos de primeira e segunda técnica, precisamos partir das expressões artísticas que começam com os homens das cavernas para alcançar o ponto da obra de arte que o filósofo encontra na contemporaneidade. Segundo Seligmann-Silva (2016), a segunda técnica ou

segunda natureza (como é chamada na primeira versão do ensaio) tende a emancipar-se, dispensando o ser humano do trabalho.

Tal técnica, portanto, tem suas base no jogo, cuja a essência passa também por uma repetição lúdica.

Para Benjamin, essa segunda técnica não visa a um domínio da natureza, mas ao jogar com ela. O jogo aproxima, mas mantém a distância. A primeira técnica seria mais séria, e a segunda, lúdica, no meio das quais estaria a obra de arte, oscilando entre ambas (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 72).

Ainda a partir do que escreveu Márcio Seligmann-Silva (2016), na segunda versão alemã há uma nota de rodapé de grande relevância, em cujo texto Benjamin faz uma ligação desta que ele chamou de segunda técnica com as revoluções e utopias. Tal conteúdo se faz importante porque há uma tendência nesse contexto de desonerar o homem do trabalho forçado.

Justamente porque essa segunda técnica pretende liberar progressivamente o ser humano do trabalho forçado, o indivíduo vê o outro lado, seu campo de ação aumentar de uma vez para além de todas as proporções (BENJAMIN, 2021, p. 66)

O pensamento benjaminiano não vê mais a hipótese de uma mímeses¹⁵ da natureza como aparência, mas, de acordo com Seligmann-Silva (2016), a proposta agora é de mímeses como jogo. Walter Benjamin vê nessa segunda técnica a possibilidade de jogar com a natureza, ou seja, junto com ela.

¹⁵ Cf . p. 18

3 AUTENTICIDADE: A CARGA DE SENTIDOS DA OBRA DE ARTE

“No momento, porém, em que o critério da autenticidade fracassa na produção artística, a totalidade da função social da arte é transformada.”
- Walter Benjamin¹⁶

3.1 A CARGA DE SENTIDOS

Com as novidades que foram apresentadas por Walter Benjamin (2021) para a concepção de obra de arte na contemporaneidade, temos que o comportamento em relação a isso agora é da massa. Isso quer dizer que, mais importante que a qualidade é a quantidade. E entra em jogo mais uma dualidade dentro do pensamento benjaminiano: enquanto as massas buscam dispersão na obra de arte, o apreciador se aproxima por meio do recolhimento.

Assim, dispersão e recolhimento aparecem uma como entretenimento e a outra como objeto de devoção. Para uma análise mais acurada, Walter Benjamin propõe a seguinte formulação:

Aquele que se recolhe perante uma obra de arte submerge nela, entra nesta obra, tal como, segundo narra a lenda, um pintor chinês no momento da visão de seu quadro acabado. Ao contrário, a massa distraída, por seu lado, submerge em si a obra de arte; circunda-a com as batidas de suas ondas, envolve-a em sua maré cheia (BENJAMIN, 2012, p. 111).¹⁷

Para Carla Damiano (1999), a interpretação da distração – como ela preferiu traduzir o primeiro conceito (*Zerstreuung*) – nem sempre é feita de uma maneira eficaz. Neste caso, seria preciso descartar algumas interpretações anteriores ao pensamento de Benjamin, como as críticas de Kracauer e Brecht. Assim, na teoria benjaminiana teríamos “a oposição entre distração e contemplação como valores culturais e artísticos em câmbio” (DAMIÃO, 1999, p. 525).

Apelando para as tradições filosóficas, Gagnebin (2014) oferece uma reflexão que coloca atenção e dispersão como movimentos que acompanham as definições do lembrar e do que esquecer. A primeira como uma atividade de reunir imagens

¹⁶ (BENJAMIN, 2021, p. 62).

¹⁷ Aqui optamos pela tradução de Francisco de Ambrosio (2012) para dar enfoque na tradução de *Zerstreuung* – distração – feita por Carla Damiano em seguida. Na tradução de Gabriel Valladão (2021) a opção foi traduzir por “dispersão”.

dispersas e, de certo modo, interiorizá-las. A segunda como um relaxamento da tensão intelectual. Num paralelo com a proposta de Theodor Adorno para tais dinâmicas, Gagnebin propõe que ambos os filósofos não estão preocupados com definições, mas com questionamentos levantados sobre as práticas artísticas de seu tempo.

Ainda nas palavras de Damião (1999), o ideal para definir a noção de distração é se apegar ao vínculo que próprio Benjamin faz em sua obra, entre distração e hábito. Em seu texto, Walter Benjamin (2021) usa o exemplo da arquitetura para definir o hábito, uma vez que para ele as construções são percebidas pelo homem de duas maneiras: pelo uso e pela percepção, ou ainda tátil e opticamente.

Para chegar no exemplo da arquitetura Benjamin fala sobre a importância de tal modalidade de arte, uma vez que, nas outras modalidades, vemos que elas foram importantes em determinadas épocas, “a necessidade humana de moradia, porém, é constante” (BENJAMIN, 2021, p. 95). Ainda de acordo com o teórico, é o uso que vai dar a uma obra arquitetônica o seu valor, contrapondo, como dito, outras modalidades de arte que podem ser contempladas por meio daquilo que ele chamou de concentração.

Essa possibilidade do hábito que no pensamento benjaminiano é aberta diante da arquitetura adquire um valor canônico:

As tarefas que são apresentadas ao aparato perceptivo humano em momentos de transformação histórica não podem de modo algum ser resolvidas por meio de mera óptica, isto é, da contemplação. Guiadas pela recepção tátil, elas são paulatinamente dominadas pelo hábito (BENJAMIN, 2021, p. 96).

Todavia, precisamos aplicar ainda estes elementos aos efeitos causados pelo cinema, como obra de arte. Com essa nova possibilidade o ritmo do filme e seu efeito de choque não permite uma reflexão distanciada. Para Carla Damião (1999), a sucessão de imagens faz com que a percepção ocorra de maneira imediata, paralelo ao trabalho da consciência de capturar e assimilar os choques. Aqui, como vemos, abre-se mão da capacidade inerente o espectador da obra de arte clássica de “divagar e contemplá-la, abordando-a com recolhimento” (DAMIÃO, 1999, p. 527).

Uma outra tentativa da teoria benjaminiana ao esclarecer os dois termos, segundo Gagnebin (2014), é a de aproximar as práticas artísticas da massa. Isso

não significa que as formas tradicionais estão distantes do grande público ou que sejam de difícil compreensão, mas que, em virtude das condições de trabalho, ficam impedidos desse contato.

Ainda nas palavras de Gagnebin (2014), o conceito de *Zerstreuung*, que aqui traduzimos como distração, ganha importância uma vez que oferece uma alternativa de divertimento, face a rotina de trabalho alienado a qual a massa está sujeita. Por outro lado, esse mesmo termo indica uma fragmentação que é típica da vida moderna, revelado, por exemplo, nos filmes de Charlie Chaplin, cuja caricatura levam o espectador a perceber a alienação das massas dentro da organização social. “Kracauer, Benjamin e, talvez, Brecht, apostam na força do riso e no seu efeito emancipatório de autorrevelação da própria condição alienada” (GAGNEBIN, 2014, p. 116).

O outro termo que aqui exploramos, segundo Carla Damião (1999), Benjamin utiliza duas palavras *Kontemplation* e *Versammlung*, traduzidas como contemplação e recolhimento, respectivamente. Neste caso, ambas estariam ligadas ao contato tradicional estabelecido com a obra de arte. Aqui falando dos movimentos que antecederam o pensamento benjaminiano (pinturas, esculturas, etc). Neste sentido, estariam ligados ao conceito de aura.

3.2 A NOVIDADE DA REPRODUTIBILIDADE

É bem verdade que a era da reprodutibilidade técnica mudou o modo de se fazer de se consumir a obra de arte. No entanto, para Benjamin essas mudanças são até naturais, pois “ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção” (BENJAMIN, 2021, p. 58).

Assim, sem dúvidas uma das grandes afetadas por estas mudanças foi o conceito de aura, cunhado por Walter Benjamin (2021). Não mais temos a tal existência única no espaço e no tempo, agora, aquilo que parecia única e com duração limitada, ganha novas características: transitória e repetível. O que antes era apenas um objeto de contemplação, diante da reprodução torna-se suscetível de posse.

Mas talvez essa não seja a chave da reflexão. A destruição da aura de fato muda o modo como a obra de arte será vista, mas a grande mudança de fato é na relação, especialmente da massa, com a obra de arte.

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. O comportamento mais reacionário – diante de um Picasso, por exemplo – torna-se altamente progressista em face de um Chaplin (BENJAMIN, 2021, p. 86).

Interessante ressaltar que a discussão agora é sobre esse transbordamento da obra do domínio da arte. Ou seja, segundo a teoria benjaminiana, na época da reprodutibilidade técnica a obra de arte fica emancipada “pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual” (BENJAMIN, 2021, p. 61). O destino da obra reproduzível é, cada vez mais, a própria reprodução. Não há mais uma existência única, a existência agora, por forte influência do capitalismo, é serial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar o modo como Walter Benjamin entende as manifestações artísticas na contemporaneidade é mais do que estudar uma outra teoria estética, mas perceber como o modo de receptividade da obra de arte muda com o passar do tempo. Como vimos, o que muda não é a relevância da expressão artística na obra de arte, mas sim a forma como isso é considerado a partir de agora, no lugar do valor de culto, temos agora o valor de exposição.

Tal novidade é reflexo da mudança na recepção dos estímulos provocados pela obra de arte. Se por algum tempo, a tradição fez com que a obra de arte tivesse sua existência e finalidade como objeto de culto, a contemporaneidade transforma essa perspectiva, oportunizando que essas manifestações cumpram um papel par além do ritual, tornando-as públicas em outros momentos.

As transformações ocorridas no campo da tradição faz com Benjamin pense em dois tipos de relação que o indivíduo pode desenvolver para ter acesso ao conhecimento, a primeira, chamada de experiência – no alemão *Erfahrung* – traz em si o sentido de transmissão, legitimada pelos narradores com autoridade. O segundo aspecto está mais ligado à experiência vivida ou vivência, como alguns autores preferiram traduzir – *Erlebnis* no alemão. Esta última mais ligada aos estímulos que o indivíduo e faz deles uma experiência própria. Tais estímulos se tornam cada vez mais comuns e, por isso, esse conceito ganha mais força, fazendo com que a sociedade capitalista abandone aos poucos o primeiro.

Outra constatação a qual a crítica benjaminiana chega é o fato de que, naturalmente, a possibilidade de reprodução técnica mudou o modo como se consome a obra de arte. Nesse contexto, especialmente no que diz respeito ao capitalismo, o que importante é a quantidade e não qualidade. Nesse sentido, cada vez mais, veremos o incentivo da cultura de massa. Apesar de considerar que tais mudanças no consumo da arte são até naturais, Walter Benjamin mantém a sua crítica ao sistema capitalista.

Esse movimento de produção de arte, sem a preocupação com a unicidade ou outros conceitos que falam da autenticidade, faz com que o teórico fale sobre a destruição (ou declínio) da aura, conceito cunhado por ele mesmo. Algumas coisas estão em jogo aqui: a obra de arte perde a sua existência de caráter único e se torna

reproduzível. Assim, não mais estamos a falar de um objeto de culto ou contemplação, mas de posse.

Nessa interpretação benjaminiana, é necessário compreender que a reprodução técnica possui uma relação de autonomia, considerando a obra original, de certa forma distante da reproduzida. Ou seja, que a existência da obra de arte não é afetada, porém ela perde seu valor de aqui e agora, que Walter Benjamin chamou de aura.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Caracterização de Walter Benjamin. In: **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 2001. p. 223-237.

ANDRADE, Mariana. **Os rastros de uma travessia: a filosofia da (na) apresentação**. Goiás, 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Programa de Pós-graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás. 138p.

ARAÚJO, Rodrigo. **O choque moderno: experiência e narração em Walter Benjamin**. Bahia, 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. 112p.

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin (1892-1940). In: **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 165-222.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Francisco de Amborsis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2021.

BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução de Mariajane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas**, vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Obras Escolhidas**, vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. Teorias do fascismo alemão: sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros* editada por Ernest Jünger. In: **Obras Escolhidas**, vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987c. p. 61-72.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras Escolhidas**, vol. 3. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 103-149.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, W. et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução de Mariajane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p. 155-204.

DAMIÃO, Carla M. Os modos de recepção estética no ensaio a Obra de arte de Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Orgs.). **As luzes da Arte: Colóquio Internacional de Filosofia Estética da FAFICH-UFMG**. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999. p. 521-535.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1982.

KANGUSSU, Imaculada. Anemic cinema: duas visões sobre o objeto. In: DUARTE, Rodrigo.; FIGUEIREDO, Virginia. (Orgs.). **As luzes da Arte: Colóquio Internacional de Filosofia Estética da FAFICH-UFMG**. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999. p. 443-460.

MACHADO, Francisco D. A. P. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Francisco de Amborsis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012. p. 3-7.

MAGALHÃES, Rogério S. de. O destronamento da aura e a mutação da percepção na era da arte pós-aurática em Walter Benjamin. **Revista Limiar**, v. 1, n. 2, São Paulo, 2019. p. 132-177. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9278>. Acesso em: 08 out. 2022.

ROUNAET, Sérgio Paulo. **Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SCHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin**: a história de uma amizade. Tradução de Geraldo de Souza, Natan Zins e Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A “segunda técnica” em Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2021. p. 23-49.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. **Revista Maracanan**, v. 12, n. 14, Campinas, jan./jun. 2016. p. 58-74. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20860%3E>. Acesso em: 08 nov. 2022.

VACCARI, Ulisses. O fim da estética e a nova crítica de arte em Benjamin. **Kriterion**: Revista de Filosofia, v. 59, n. 139, Belo Horizonte, 2018. p. 287-208. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0100-512X2017n13915uv>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

VOLZ, Filipe. Walter Benjamin: memória e conhecimento do presente. **Voluntas**: Revista Internacional de Filosofia, v. 10, n. 3, Santa Maria, 2019. p. 150-168. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/40395>. Acesso em: 24 mar. 2022.