

Soraya Aguiar Ventura

**Aura e Reprodutibilidade
Técnica no Pensamento Estético
de Walter Benjamin**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Soraya Aguiar Ventura

**Aura e Reprodutibilidade
Técnica no Pensamento Estético
de Walter Benjamin**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Estética e Filosofia da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

**Belo Horizonte
2007**

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar o fenômeno descrito por Walter Benjamin como o “declínio da aura da obra de arte na modernidade” fazendo uma articulação com sua Teoria da Experiência. Segundo o autor, a extinção do elemento tradicional na sociedade moderna, em última instância, será responsável pela perda da capacidade humana de experienciar. Tal situação, por sua vez, atinge o próprio modo de recepção do objeto artístico pelo público, visto que, o enfraquecimento das experiências humanas tende a dificultar e, em alguns casos, até mesmo a impossibilitar a recepção das artes. Tendo em vista a concepção de nosso filósofo acerca do papel da memória e da tradição para história da arte e da sua influência sobre o modo de existência do homem em sociedade, este trabalho irá prender-se, sobretudo, na relação entre quatro textos: “Pequena História da Fotografia” (1931) e “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” (1936), “O Narrador” (1935) e “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” (1939). Para nós, a relação entre esses ensaios é, ao mesmo tempo, complementar e conflituosa, já que cada dupla se relaciona de modo a esclarecer pontos obscuros deixados isoladamente em um ou em outro texto, porém, confrontadas, nos fornece força argumentativa para afirmar a existência de certa oscilação na posição do filósofo em relação ao declínio da aura da obra de arte.

Palavras-chave: aura, experiência, obra de arte, memória, sociedade, tecnologia e tradição.

Abstract

The objective of this dissertation is to examine the phenomenon described by Walter Benjamin as the “the declining aura of art in the modernity” and articulating his emphasis on the Theory of Experience. According to Benjamin, the extinction of traditional elements in the modern society has ultimately diminished the capability of human experiences. This situation is implicit in the treatment of public artwork, which reduces the human experience by limiting, and sometimes, completely blocking any possibility of experiential contact with art. Keeping in mind the Benjamin’s concept of relating the function of memory and the tradition to art history to the direction human existence in society, this text will to deepen, in particular, the relationship between four of his texts: “Small History of Photography” (1931) e “The Artwork in the Age of Mechanical Reproduction” (1935), “The Narrator” (1936) e “About Some Motives in Baudelaire” (1939). For us, the relationship between these texts is as complementary and at the same time, conflicting, seeing that each volume interacts helping us clarify obscures points. Yet, individually they sometimes confront us with an ambiguous argument, which affirms Benjamin’s thoughts about the declining “aura” of art.

Keywords: aura, experience, artwork, memory, society, technology e tradition.

SUMÁRIO

RESUMO	3
ABSTRACT	4
APRESENTAÇÃO	6
CAPÍTULO I: Os Três Momentos da Fotografia e suas Relações com a Aura	10
1.1 Considerações iniciais	10
1.2 O Auge da Fotografia: tradição e modernidade	15
1.3 A Fotografia em Decadência	27
1.4 Purificação da Imagem Fotográfica e a Liquidação da Aura	36
CAPÍTULO II: Decadência da Aura	44
2.1 Considerações Iniciais	44
2.2 Arte e Tecnologia em Tempos de Guerra	45
2.3 O Conceito de Aura: suas aplicações e implicações	59
CAPÍTULO III: Declínio da Aura Enquanto Fracasso da Experiência Subjetiva na Modernidade	79
3.1. Considerações Iniciais	79
3.2. Destruição da Tradição e o Fim da Arte de Narrar	83
3.3. A Estrutura da Experiência e a Recepção das Obras do Passado	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
BIBLIOGRAFIA	120

Apresentação

Antes de analisarmos as ocorrências da noção de aura, em que Walter Benjamin, a fim de compreender como a obra de arte tradicional¹ se comportará diante da possibilidade de se reproduzir mecanicamente a imagem de qualquer objeto, instaura seu afamado conceito de aura no contorno da Filosofia Estética, acreditamos ser necessário investigar aquele que, segundo o autor, foi o fenômeno catalisador no processo que determinou o declínio da aura no objeto artístico tradicional: a invenção da fotografia. É, efetivamente, nesse evento que o autor se apóia para identificar historicamente o declínio da aura. Primeiro, somente no âmbito da fotografia, porém, quatro anos mais tarde seu diagnóstico é contundente: a queda da aura é um fenômeno que atinge as obras de arte em geral.

Para este trabalho, duas questões são importantes na leitura benjaminiana da fotografia. A primeira, diz respeito à relação entre a arte tradicional e a fotografia, portanto, ao próprio estatuto do objeto artístico. Nesse sentido, queremos adiantar algo que ficará mais evidente ao longo do texto, Benjamin jamais se preocupou em tomar a fotografia, o cinema ou qualquer outra imagem técnica como arte. Para ele, o que realmente importa é uma característica peculiar presente no objeto artístico. Sua capacidade de incorporar novos procedimentos, inclusive as próprias técnicas de reprodução, e, portanto, ela pode perfeitamente se apresentar também sob essas formas. É por essa via que o debate se torna não somente interessante como capaz de alargar nosso conhecimento sobre o tema. Assim, o desafio benjaminiano de entender a arte na modernidade passa pela reflexão acerca de uma questão fundamental que nos foi imputada desde 1839: como é possível assimilar o objeto artístico na atualidade, a partir

¹ A obra de arte tradicional é, de acordo com Benjamin, aquela que possui “aura”.

de um conceito de arte que não leva em conta as novas formas de produção artísticas? Em outras palavras, como entender a arte tecnicamente reproduzida se o próprio conceito tradicional de arte é essencialmente antitécnico?

A segunda questão se refere à dimensão social presente no ensaio de 1931 e tem uma importância fundamental para o objetivo deste trabalho. Ao narrar a história da fotografia, o autor faz uma verdadeira radiografia da sociedade burguesa de 1850, e nos apresenta uma sociedade não somente reorganizada pelo capitalismo, mas totalmente inserida no tempo desse sistema econômico. De acordo com Benjamin, o modo como o sujeito percebe a obra de arte é determinado historicamente e, no caso específico da arte na modernidade, com a enxurrada de novos procedimentos técnicos que ela nos apresenta – entre eles, evidentemente, a fotografia que se destaca como uma invenção revolucionária – ele verifica que “a concepção das grandes obras de arte se modifica ao mesmo tempo em que as próprias técnicas de reprodução vão se aperfeiçoando”. É, portanto que acreditamos que ao analisarmos a história da fotografia poderemos entender não somente o destino das artes depois da era da reprodutibilidade técnica, mas também o destino de uma sociedade essencialmente moderna e capitalista que este objeto de constituição físico-química, capaz de se reproduzir infinitamente, consegue documentar com propriedade, uma civilização cada vez mais submetida ao seu tempo, ou seja, ávida por velocidade, tecnologia e mercadorias.

No estudo sobre “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, Benjamin expõe uma estética que parece bastante favorável à possibilidade de queda do fenômeno aurático e esforça-se para mostrar os aspectos positivos das modificações sofridas por certos tipos de arte, segundo sua composição técnica, sua relação com a realidade e com o contexto social de sua recepção.² Porém, tudo nos leva a crer que ele

² Cf. ROCHLITZ, 2003, p. 206.

se sente um pouco incomodado com esse diagnóstico, de onde surge a necessidade de reavaliar sua posição em relação à queda da aura. Assim, logo depois que finaliza o ensaio sobre a “obra de arte”, Benjamin lança um novo olhar sobre a questão da técnica. A era moderna representará, segundo o autor, uma ameaça para a capacidade de experienciar e, desse ponto de vista, ele conclui que “não há nenhum consolo para quem não pode mais fazer qualquer experiência”. Então, a partir de “O Narrador”, o filósofo se afasta de uma concepção otimista em relação à tecnologia. O declínio da narrativa fornece o exemplo pleno de como a perda do elemento tradicional destrói completamente qualquer possibilidade de uma experiência autêntica.

Nesse contexto, nosso trabalho perseguirá um objetivo que é entender o conflito que se instaura no pensamento benjaminiano, depois de 1936, entre a modernidade e o passado pré-industrial. Com isso, pretendemos também compreender melhor os motivos que levaram nosso autor oscilar diante dos eventos da modernidade, como nos mostram os seus ensaios da década de 30.

Conforme mencionamos anteriormente, toda a estrutura deste trabalho tem como pano de fundo, basicamente, quatro obras de Benjamin, todas elas produzidas na década de trinta: “Pequena História da Fotografia”, “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, “O Narrador” e “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. O primeiro capítulo, “Os Três Momentos da Fotografia e suas Relações com a Aura”, traça o contexto histórico da fotografia segundo a percepção de Benjamin, mostrando como o pensamento do nosso autor acerca da questão da aura e da reprodutibilidade técnica – pelo menos no texto sobre a fotografia – está vinculado a três momentos específicos e historicamente datados por ele mesmo: o auge, o declínio e o renascimento. O segundo capítulo, “Decadência da Aura: tradição em liquidação”, relaciona as influências estéticas e políticas que marcaram um novo período no

pensamento estético de Benjamin. Assim como discute a questão da reprodutibilidade técnica a partir de definição e da aplicação do conceito de aura. O terceiro capítulo, “Declínio da aura enquanto fracasso da experiência subjetiva na modernidade”, analisa a mudança de perspectiva em relação ao declínio da aura e, conseqüentemente, a reincidência do privilégio da tradição na estética de Benjamin. Depois de constatar que o desaparecimento da tradição, em última instância, promove uma nova forma de miséria, o enfraquecimento das experiências humanas, o autor já não consegue mais ter uma visão otimista em relação às técnicas de reprodução da arte.

Capítulo I

Os Três Momentos da Fotografia e suas Relações com a Aura

1.1 Considerações iniciais

O ensaio de Benjamin “Pequena História da Fotografia”¹ é o texto que dá início a um problema que ele irá se dedicar até o fim de sua vida: a perda gradativa da capacidade humana de experienciar. Sob esse aspecto, a decisão por investigar a história da fotografia é pontual e inevitável tanto para a formulação da teoria da obra de arte aurática, como para a teoria da experiência benjaminiana. Pois, é analisando o fenômeno fotográfico que, pela primeira vez, o filósofo expõe o problema da “reprodutibilidade técnica” e o conceito de “aura” e suas conseqüentes implicações no tocante à obra de arte e a sua recepção.

Se se tratasse apenas de mais uma invenção promovida pela tecnologia cujo objetivo fosse corroborar com o estilo de vida moderno, como tantas outras da era industrial, só isso já seria motivo suficiente para Benjamin se dedicar a tal tema – como ele fez várias vezes. Porém, no caso da fotografia, o tema é bem mais complexo porque ela esbarra em questões muito delicadas. Primeiro, porque a foto trouxe consigo a possibilidade de uma situação inédita na história da arte ao criar condições para uma

¹ Em algumas passagens desta dissertação, ao nos referirmos ao ensaio de 1931, usamos somente “ensaio sobre a fotografia”. Não podemos nos esquecer, entretanto, que em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin também analisa a questão da fotografia. Portanto, sempre que aparecer essa expressão, pode-se ler: “Pequena História da Fotografia”

reapresentação da obra de arte, isto é, qualquer objeto artístico pode perfeitamente ser apresentado novamente ao espectador sob a forma de uma reprodução técnica. Segundo, porque promoveu uma divulgação maciça da obra, conseqüentemente, essa situação reconfigurou o modo de recepção das artes. Além disso, várias relações conflitantes foram inauguradas. Como por exemplo, o embate entre a arte convencional e a arte técnica, entre o artista e o fotógrafo, o museu e a feira, a contemplação no âmbito privado e a recepção maciça, entre outras.

Nesse primeiro capítulo, apresentamos a visão e, sobretudo, a experiência de Benjamin com a fotografia exposta, basicamente, no trabalho de 1931, seguindo de perto a evolução histórica dessa invenção durante o período abordado pelo autor. Portanto, este se coloca, antes de qualquer coisa, como uma tentativa de esclarecimento e contextualização da primeira formulação do autor sobre as técnicas de reprodução artísticas. De qualquer maneira, não é possível passar pelo tema da reprodutibilidade técnica sem nos defrontarmos com alguns pontos problemáticos que emergem da análise benjaminiana sobre o advento da fotografia.

Porém, tentar sistematizar a história da fotografia tal como Benjamin nos apresenta, talvez não seja a maneira mais apropriada de entender seu pensamento acerca desse fenômeno. Coerentemente com o seu modo de pensar e desenhar sua filosofia, este escritor nos conta a história da fotografia a partir de suas reflexões, ou seja, ele não se atém a detalhes ou fatos históricos, mas às inquietudes geradas pela forma como a sociedade moderna percebe e recebe esta invenção. Portanto, entendemos que a pretensão do autor no ensaio “Pequena História da Fotografia” é aprofundar e radicalizar a oposição entre “uma fotografia que está a serviço de uma sociedade de consumo” e “uma fotografia que consegue sublimar os imperativos mercadológicos e se

impor como objeto artístico”. É nesse espírito que se define a empresa benjaminiana no que tange à fotografia.

Quando o filósofo escreveu seu texto sobre a fotografia já havia se passado quase cem anos da invenção desta, ainda assim ele acreditava que este tema raramente tinha sido objeto de estudo com resultados relevantes. Tal situação favoreceu o surgimento de uma série de grandes equívocos, tanto por parte dos artistas, quanto dos críticos². O fenômeno fotográfico carecia ainda de uma leitura crítica, histórica e reflexiva, pois, até então, os debates teóricos acerca de tal advento eram sempre limitados e unidirecionais. Ora a invenção era saudada como o mais espetacular dos eventos, como é o caso da divulgação e da defesa da descoberta da fotografia por Daguerre e Niépce, feita pelo político e físico François Arago diante do Parlamento Francês e também na Academia de Ciências e Belas Artes da França, que culminou na aquisição da técnica fotográfica pelo governo francês e na sua liberação para o público em geral em 19 de agosto de 1839, mas que, segundo Benjamin, é um discurso “suficientemente amplo para tornar irrelevante a justificação da fotografia em face da pintura”³; ora ela era abominada por irromper nos campos das artes: “As tentativas de teorização são rudimentares. Os inúmeros debates realizados no século passado no fundo não conseguiram libertar-se do esquema grotesco (...) para combater a invenção diabólica (...)”⁴. Essa discussão se estendeu por muito tempo. Durante várias décadas, a fotografia ficou marcada por uma intensa polêmica acerca de sua natureza que, no entanto, não levou a lugar algum “porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado”⁵.

² Ora, o que se pode afirmar sem hesitação alguma é que desde 1839, quando a fotografia se tornou um assunto inesgotável, este tema era recorrente nos salões de Paris e em inúmeros periódicos pelo mundo.

³ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 93.

⁴ Ibid., p. 92.

⁵ Ibid., p. 92.

Embora na “Pequena História da Fotografia”, o problema seja tratado do ponto de vista restrito da fotografia, é pertinente lembrar que a pretensão do autor está muito além de uma narração ingênua da história dessa invenção ou de uma tentativa de teorização da natureza da imagem fotográfica. Sua intenção é tomá-la como objeto de reflexão filosófica para uma dialética entre tecnologia e sociedade. Assim, Walter Benjamin nos relata a história da fotografia a partir de uma constatação feita pela literatura do início do século XX: “o apogeu da fotografia ocorreu no primeiro decênio da nova descoberta”, mas o desenvolvimento da indústria fotográfica se deu na década seguinte à invenção da fotografia, aponta o autor. Então, partindo dessas duas constatações, Benjamin constrói a história da fotografia sob a tensão entre o auge e a decadência deste fenômeno que por sua vez, se desenvolve logo nas primeiras décadas que se seguiram à sua descoberta. Além disso, ele aponta para um terceiro momento já no início do século XX, o renascimento da fotografia, onde é retomado o critério de qualidade da imagem à custa da nulificação da aura.

A propósito dessa divisão, cabe aqui considerar que em seu livro *Passagem de Benjamin*, Pierre Missac defende a tese de que o filósofo divide a história da fotografia em duas partes apenas. Na primeira, que para o comentador é aquela inaugurada por Daguerre, a fotografia se preocupou, sobretudo, em se justificar perante a pintura, por isso, seu foco estava na representação da figura humana. Já a segunda, é marcada pelo desaparecimento da aura, fruto do deslocamento do foco da objetiva que passou a ter “os objetos e não os retratos como tema”, mérito de Atget. A nosso ver, tal divisão não condiz com a real intenção do nosso autor. Ele quer nos apresentar três momentos específicos da fotografia, o texto é bastante claro nesse sentido. É isso que tentaremos mostrar nos próximos tópicos.

Antes, porém, de começarmos a esmiuçar um pouco melhor a história da fotografia, acreditamos ser oportuno fazer ainda uma observação. Agora, sobre a atitude inovadora de Benjamin ao introduzir essa discussão no âmbito filosófico, assunto que era praticamente desconhecido e até mesmo estranho a esse campo⁶. Tal atitude só vem a fortalecer uma ideia que é recorrente entre aqueles que se dedicam ao estudo do pensamento desse autor, ou seja, que a originalidade na escolha dos temas e na forma como ele os aborda é uma de suas características mais marcantes. Como é o caso, por exemplo, de Gershom Scholem que após ter acesso à versão francesa do texto “A obra de Arte...”, escreve ao amigo Benjamin: “seu ensaio muito me interessou e foi a primeira vez que li uma reflexão sobre a fotografia e o filme num contexto filosófico”. Contudo, ele aponta sua dificuldade por não ter domínio do tema “para julgar seus prognósticos falta-me, e muito, o conhecimento específico da matéria”⁷. (Cf. BENJAMIN, W e SCHOLEM, G. p. 252).

⁶ Não podemos nos esquecer, entretanto, de dois autores que foram decisivos para as análises benjaminianas sobre as mudanças decorridas na vida cotidiana com a chegada da modernidade e as consequências que trouxeram para a estrutura perceptiva dos homens: Georg Simmel e Siegfried Kracauer. Quanto ao primeiro, Benjamin foi diretamente influenciado por um texto escrito em 1902, *A Metrópole e a Vida Mental*⁶. Nele, Simmel discute as mudanças no comportamento dos indivíduos a partir da imposição de um novo ritmo de vida, um ritmo dinâmico e acelerado promovido pela intensificação do esquema industrial ocorrida na virada do século XIX. No que diz respeito ao segundo, sabe-se que o nosso autor foi bastante influenciado por um texto de Kracauer escrito em 1926, *The Culture of Distraction*. Nesta obra, Kracauer faz uma análise sobre os divertimentos baseados na distração, em especial o cinema, e sua função específica de manter e reforçar a subordinação do indivíduo ao seu tempo, ou seja, a modernidade.

⁷ Em junho de 1936, Benjamin envia a Scholem uma cópia, em francês, do citado artigo. Seu intuito era saber quais as impressões que nele (Scholem) causariam. Inclusive, ele atribuirá a dificuldade do amigo em compreender o texto muito mais ao fato de ele ter lido a versão francesa, e não a alemã, do que propriamente ao fato de o leitor não ter intimidade suficiente com o assunto discutido “se nesse trabalho, como parece, nada o reportou à áreas do pensamento onde antes ambos nos sentíamos à vontade, eu diria que isso não se deve tanto ao fato de haver traçado um novo mapa de parte desse terreno, e sim a versão francesa de que você dispõe.” BENJAMIN, W e SCHOLEM, G. p. 254.

1.2 O auge da fotografia: tradição e modernidade

A primeira fase da história da fotografia, contada por Benjamin, compreende o período que vai do final da década de trinta até meados da década de 50. Nesse período, o ato de fotografar, a preparação dos químicos, a disposição dos modelos, a própria relação entre a fotografia e a sociedade, tudo isso se dava dentro de uma temporalidade bastante sofisticada. Com certeza, foram essas características que determinaram a identificação desse período como sendo o apogeu da fotografia e, conseqüentemente, foi o que permitiu ao autor estender o conceito de aura também às fotografias antigas⁸.

Já nos primeiros anos dessa fase, mesmo ainda incipiente, o novo evento se estabeleceu como uma técnica bastante intrigante, despertando um grande interesse em quase todos os meios sociais⁹. Quanto aos aspectos técnicos, o autor afirma que mesmo nos primeiros anos de seu desenvolvimento, o retrato fotográfico, apesar de contar com condições de produção bastante rudimentares, experimentou um acabamento artístico privilegiado. De acordo com ele, este fato foi decisivo para que tal técnica atingisse o auge ainda no primeiro decênio, tendo em vista que nesse momento o procedimento fotográfico exigia um trabalho extremamente meticuloso por parte dos artistas.

O que Benjamin percebeu, no que diz respeito aos primeiros anos da fotografia, é o quão importante foi o trabalho manual na elaboração dessas imagens. Ele nos explica no quarto parágrafo do texto sobre a história da fotografia, que embora a experiência como pintor tivesse sido fundamental para esses artistas/fotógrafos, o que determinou a excelência dos primeiros trabalhos foi muito mais a formação artesanal

⁸ Apesar dos problemas que, evidentemente, essa atribuição acarreta para sua teoria.

⁹ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. p.171. “Desde o começo, a fotografia formou parte da cultura popular. Pioneiros como Nadar ampliaram sua técnica, com mil tomadas das catacumbas e dos deságues de Paris, e incluindo todas as classes e níveis sociais em seus retratos. O método fotográfico alentou a prática dos amadores, de modo que a fronteira entre artistas e público começou a diluir-se em 1851.” BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. p.171.

dos autores do que a própria formação artística, pois somente a captação da imagem era mecânica, todo o restante, da preparação dos químicos à finalização da imagem, deveria ser feito manualmente. Ademais, no caso das primeiras fotos, para além daquilo que elas puderam trazer de propriamente novo para dentro do campo das técnicas de reprodução de imagens, elas proporcionaram uma convergência entre artista e técnica tão intensa que tornava “um fotógrafo, por volta de 1850, à altura do seu instrumento”. Nesse sentido, o que fundamenta a identificação de tal período como o apogeu da fotografia e, ainda, a atribuição de um elemento aurático a elas é a presença simultânea de duas características, tanto nos retratos fotográficos, quanto na sua realização: sua proximidade com as artes de feira e a distância em relação à indústria.

A proximidade com as artes de feira está relacionada com a procedência e com a atitude dos primeiros fotógrafos. Quanto à primeira, isso se deve ao fato de a atividade fotográfica ter sido, quase que exclusivamente, exercida, durante a década de 40, pelos pintores de “miniaturas”. Tal modelo de retrato nasceu, a princípio, para satisfazer uma determinada camada da sociedade: a nobreza. O retrato em miniatura foi uma exigência da nobreza, ele foi praticamente criado por ela e em função de sua “necessidade”. Sua grande preocupação era valorizar os aspectos individuais dos modelos, e por isso, a escolha do formato $\frac{3}{4}$. Esse formato realçava não só o rosto, mas também o porte do retratado que era quase sempre “tomado de três quartos ou de perfil, nunca de frente... um pouco abaixo dos ombros”.

Outra peculiaridade das fotos dessa época era a disposição dos modelos. A figura humana era sempre sobreposta a um fundo neutro para que ficasse em evidência somente suas características. Assim, movida por interesses individuais, a clientela ditou aos artistas como deveriam ser representados na tela. Poses, cores, tons, cenário, objetos simbólicos, tudo isso era determinado pelos modelos, cabia aos artistas somente dar

conta de representá-los da forma como os clientes queriam ser vistos e, com isso, a imaginação artística cedeu espaço às regras da nobreza. Sobre esse tema, vale a pena ressaltar aqui as análises de Gisèle Freund sobre o fenômeno fotográfico, tentando entender que tipo de relação se estabelece entre arte e sociedade. Sob esse aspecto sua conclusão é contundente:

Cada momento da história vê nascer modos de expressão artística particulares, correspondendo ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época. O gosto não é uma manifestação inexplicável da natureza humana, forma-se em função de condições de vida bem definidas que caracterizam a estrutura social em cada etapa da sua evolução¹⁰.

O que mais nitidamente se verifica na tese de Freund é que se trata, portanto, de uma disposição da sociedade que, de acordo com suas características, é capaz de determinar como será realizada a arte em cada momento histórico. A consequência de tal processo, tanto para o retrato em miniatura, como para a fotografia, é um decréscimo da reflexão estética do autor na constituição da obra. Entretanto, na fotografia, até mesmo pela sua natureza técnica, isso tomará proporções gigantescas, culminando em sua decadência.

Partindo dessas considerações, tentaremos entender como esse processo desenrolou no caso da pintura de retratos e da fotografia. Para atender as exigências da nobreza, os pintores foram compelidos a desenvolver novas técnicas que tornassem os quadros um pouco mais suaves e delicados. Assim, a composição passou a ter prioridade sobre as cores. Ademais, os artistas aderiram também ao uso de alguns adornos com o objetivo de ostentar a figura do retratado. Em pouco tempo, os retratos em miniatura caíram no gosto de outras camadas da sociedade, principalmente a classe burguesa que, desde a queda de Luis XVI, vinha progredindo sucessivamente dentro da

¹⁰ FREUND, G. 1995, p.19.

economia capitalista. A burguesia passou a adotá-lo, sobretudo, pelo fato de “ser moda entre os aristocratas” e “realçar os atrativos da personalidade”, como um modo de expressar suas ideias e seu próprio estilo de vida:

A medida em que a burguesia fazia a sua ascensão, e que o seu poder político se tornava mais firme, mudava a clientela e transformava o gosto. O tipo ideal deixara de ser o principesco: no seu lugar aparecia o rosto burguês. A sobrecasaca e a cartola substituem-se ao traje de renda e à peruca, a bengala substitui a espada. A civilização da corte, que encontrara a sua mais elevada expressão artística nos quadros e pastéis de La Tour e de Watteau, de movimentos ligeiros e alegres, dá lugar às cores cinzentas, maciças e pesadas de um David. O desenho de Ingres de contornos precisos, corresponde às tendências realistas da época e ao gosto de uma burguesia convencional, afectada na sua dignidade e consciente de seus deveres. Assim, cada sociedade produz formas definidas de expressão artística que, em grande medida, nascem das suas exigências e das suas tradições, que por sua vez reflectem.¹¹

Antes da invenção da fotografia vários artistas trabalhavam como pintores de miniaturas, muitos deles se concentrando em praças públicas a espera de “fregueses” que desejavam ter sua imagem fixada em quadros de pequenas dimensões. A partir do momento em que estes pintores viram que a fotografia estava invadindo seu campo de trabalho de uma forma assustadora, ameaçando seus meios de sobrevivência, foram aos poucos se transformando em fotógrafos¹². Com a experiência que possuíam desempenharam um trabalho de alta qualidade, proporcionando ao fenômeno fotográfico uma ligação com as artes de feira.¹³

¹¹ Ibid., p.19.

¹² Vale ressaltar ainda, que os homens, nesse momento, se encontravam em um estado que misturava encantamento e espanto devido ao mistério gerado pelo funcionamento da câmara. Para Benjamin, essa mistura de sentimentos estabelecia uma relação ‘mágica’ entre o fenômeno fotográfico e o próprio fotógrafo, o que sem dúvida interferiu no resultado do trabalho produzido naquela época.

¹³ [Segundo Gisèle Freund, em seu texto “La Photographie au point de vue sociologique”, por volta de 1850 havia em Marselha no máximo cinco pintores de miniatura, dos quais talvez apenas dois conquistaram algum prestígio que lhes garantia uma produção anual de cerca de quinze retratos. Logo, estes artistas ganhavam apenas o suficiente para sobreviver... Pouco tempo depois, havia na cidade de Marselha mais ou menos quinze fotógrafos que juntos produziam por ano uma média de 1200 fotografias. De acordo com a autora, situação semelhante pode ser observada em todas as grandes cidades da França.]

Mas, se por um lado o desenvolvimento dessa ligação entre fotografia e pintura determinou um período de excelência, como é o caso da qualidade das primeiras fotos, por outro, encontramos na raiz dessa fusão de técnicas um aspecto negativo, já que os primeiros fotógrafos-pintores, na maioria das vezes, tentavam produzir uma foto que se parecesse tanto quanto possível com um retrato em miniatura. Ora, isso acabou por gerar certa sujeição da fotografia à pintura e, conseqüentemente, um retardamento na formação de uma identidade para o objeto fotográfico¹⁴. Mas isso não ocorreu apenas no caso da fotografia. Por mais de uma vez, temos presenciado situações semelhantes na história da invenção dos procedimentos técnicos, vale lembrar o modo como os primeiros tipógrafos se comportaram logo após a invenção da imprensa: “O livro impresso não surgiu imediatamente com sua personalidade própria. Ele procurou instintivamente continuar o livro manuscrito, em lugar de substituí-lo, como devia ser, forçosamente, o seu destino: não apenas a imprensa, nos seus primeiros tempos, imita o mais fielmente o manuscrito (ao ponto de ser preciso grande atenção para verificar que a Bíblia de Gutenberg, por exemplo, é um livro impresso) mas, ainda, reservou-lhe uma parte de seu texto, tentou uma conciliação ou uma convivência impossível com o copista manual.”¹⁵

Quanto à distância em relação à indústria, o apogeu da fotografia coincide com o período em que esta era produzida, quase que exclusivamente, através da técnica desenvolvida por Daguerre (1787-1851) e Niépce (1765-1833), a daguerriotypia, ou seja, no intervalo que se estende de 1839 até 1850. O processo de daguerriotypia tinha como objetivo fixar os raios de luz refletidos pelos objetos numa fina lâmina de prata polida que era aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo. O resultado desse processo era uma imagem extremamente precisa – seu alto grau de

¹⁴ Para Benjamin, isso irá acontecer somente no terceiro momento.

¹⁵ MARTINS, Wilson. *A Palavra Escrita*.

definição a tornava muito semelhante a um espelho – e única, já que ela era obtida diretamente sobre a lâmina de prata¹⁶. Essas características, próprias do daguerriótipo, nos ajudam muito a compreender porque Benjamin identifica essa fase como o momento em que a produção fotográfica atingiu sua excelência.

O tempo era um elemento extremamente importante na produção de um daguerriótipo, não somente porque a lâmina necessitava de alguns minutos para a sensibilização – antes do aperfeiçoamento das lentes, era necessário um tempo mínimo de cerca de dez minutos de exposição contínua em pleno sol de verão – mas também porque o processo passava por vários estágios e em apenas uma imagem o fotógrafo poderia trabalhar por mais de uma semana. Esses e outros fatos nos mostram que há uma diferença temporal que se pode facilmente notar entre as primeiras fotos e aquelas produzidas já na fase em que a fotografia foi dominada pela indústria. A partir de 1860, o processo positivo e a placa de metal irão ceder seu espaço para outros suportes: o processo positivo/negativo e a chapa seca. E estas condições técnicas irão atender definitivamente às necessidades da sociedade dessa época, proporcionando uma difusão em larga escala das imagens de consumo e promovendo os maiores modismos que a tecnologia conheceu no século XIX: os estúdios fotográficos, a *Carte-de-visite*, os álbuns de família e a Kodak.

Benjamin atribui um caráter artesanal à fotografia desse período, dentre outras coisas porque o processo de produção de imagens via daguerriótipo era trabalhoso não somente no ato de fotografar¹⁷ – devido à fraca sensibilidade da película, era necessário

¹⁶ Esse é o processo conhecido como positivo, através dele não é possível multiplicar as imagens fixadas, isso somente ocorrerá um pouco mais tarde, com o desenvolvimento do processo negativo/positivo.

¹⁷ O processo completo do daguerriótipo consistia em: “1- Polia-se perfeitamente uma lâmina de prata metálica que se encontrava fundida a uma placa de cobre a fim de lhe dar um brilho perfeito e de retirar de sua superfície as menores partículas que poderiam aí se localizar; 2- Colocava-se a placa em uma redoma, a qual era mantida sobre um caixilho, e onde se aquecia cristais de iodo, cujo vapor, agindo sobre a prata, combinava-se com o metal formando uma camada amarela de iodeto de prata. A lâmina estava assim sensibilizada; 3- Colocava-se a placa no interior *câmara obscura*, a qual recebia a imagem dos objetos externos a través da objetiva. A luz decompondo-se proporcionalmente (de acordo com a

um tempo de exposição longo para que os químicos fossem sensibilizados; em decorrência disso, os modelos ou imagens a serem reproduzidas deveriam ser cuidadosamente velados para que os raios de luz pudessem ser fixados corretamente, essa situação culminava também num entrosamento entre modelo e fotógrafo “a concentração exigida tanto do fotógrafo quanto do modelo por causa desse longo tempo de exposição, a imobilidade necessária para que a imagem não saísse borrada, fazia com que os modelos vivessem “não ao sabor do instante, mas dentro dele” e assim “crescessem” na foto, atingindo uma síntese de expressão incomparável tanto em relação aos retratos pintados quanto aos *portraits* fotográficos da virada do século XIX¹⁸”; mas também na preparação dos químicos – um profissional dessa época precisava conhecer profundamente a origem e o processo físico-químico da *camera obscura*, já que as placas “precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudessem reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza-pálida”¹⁹; e na manipulação das imagens produzidas – quase todas as placas já sensibilizadas necessitavam ainda de retoques feitos à mão, principalmente na área dos olhos, que devido ao longo tempo de exposição alguns modelos não conseguiam ficar completamente imóveis o que levava a imagem a sair, em algumas partes, “borrada”.

intensidade dos raios luminosos que atingiram a placa) o iodeto de prata, deixava registrada a imagem na placa, embora ainda de forma latente ou invisível; 4- Após um determinado tempo de exposição a placa era retirada da *câmera obscura* não apresentando até este momento nenhuma imagem *visível*. Para fazer aparecer esta imagem era necessário submeter a placa à operação de *revelação*; 5- Colocava-se então, novamente, a placa numa redoma, à pequena distância de um banho de mercúrio aquecido a uma temperatura de 60°C. Os vapores de mercúrio, entrando em contato com o metal, se condensavam unicamente sobre as partes atingidas pela luz. Tornava-se visível, então, a imagem que se encontrava latente; 6- Era necessário, nesse estágio fixar a imagem, o que se fazia mergulhando a chapa numa dissolução de hipossulfito de sódio que dissolvendo o iodeto de prata não impressionado pela luz, tornava assim a superfície insensível e portanto a imagem permanente. Às altas luzes, correspondia na placa um depósito leitoso de mercúrio amalgamado; e às sombras, a própria prata polida do fundo; 7- A seguir, procedia-se à lavagem com água e secagem sobre uma lâmpada de álcool.” KOSSY, 1980. p. 13-14. Ao terminar esse processo muitos fotógrafos ainda trabalhavam fazendo correções em cima da imagem. Além disso, há que se falar também das condições de trabalho externo de um fotógrafo dessa época. Toda a aparelhagem que um daguerriótipo necessitava, entre equipamentos e acessórios, pesava cerca de cem quilos.

¹⁸ PALHARES, T. H. P. *Aura e Arte em Walter Benjamin*. P.21.

¹⁹ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 93.

Em princípio, portanto, o que se pode notar com a “entrada intempestiva” do daguerriótipo no terreno das artes é uma alteração no comportamento do artista na realização de seu objeto de trabalho o exercício da paciência será substituído pela reflexão, como notou bem A. J. Wiertz “e nós pensamos realmente que o daguerriótipo havia assassinado a arte? Não, ela matou o trabalho de paciência, mas ele prestigia o trabalho de reflexão.”²⁰.

Do ponto de vista artístico, ainda falta destacar que os primeiros fotógrafos não tinham nenhuma pretensão de fazer arte. Na maioria das vezes, eles trabalhavam para si mesmos e somente alguns amigos conheciam suas obras. Ao lado disso, devemos observar também que o público que se interessava pelo retrato se restringia a um pequeno número de amadores, quase sempre de famílias ricas, dispostos a pagar os mais altos preços cobrados pelos artistas-fotógrafos. E ainda, por serem “peças únicas”, o preço de um daguerriótipo era tão elevado que “não raro, eram guardadas em estojos, como jóias”.

A argumentação desenvolvida por Walter Benjamin no sentido de atribuir um elemento aurático às fotografias antigas apoia-se numa conciliação entre as condições técnicas da época e o próprio estatuto da fotografia²¹. Estamos falando, particularmente, daquela modalidade da linguagem fotográfica que é uma prova material da existência humana: o retrato fotográfico. Era efetivamente no semblante humano que a aura, na fotografia, se aninhava. Para Benjamin, o rosto dos modelos, nas fotos antigas, foi capaz de inserir o espectador no ambiente em que estava vivendo naquele instante eternizado pela máquina. Por isso, o autor afirma que são as imagens humanas anônimas que nos

²⁰ Cf. BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. P. 671.

²¹ A ideia de uma fotografia aurática é bastante recorrente nesse ensaio, embora Benjamin tenha fundamentado o conceito de aura basicamente em duas características: unicidade e autenticidade, que a rigor, não fazem parte do repertório da fotografia. Além disso, como lembra Rochlitz “no início dos anos da década de 1930, quando o filósofo dá um estatuto teórico ao conceito de *aura*, é para anunciar seu definimento no domínio específico da fotografia”. (Cf. ROCHLITZ, 2003 p.)

ajudam a compreender a “essência da arte fotográfica”. Logo, não é por acaso que a maioria das fotografias produzidas entre 1839 e 1850 são faces de pessoas desconhecidas, sem identificação, legenda ou caracterização. No cenário não havia adornos que pudessem desviar a atenção do espectador das faces dos modelos e estes pareciam estar carregando nelas sua própria história de vida que o fotógrafo sugou com sua câmera e fixou juntamente com as imagens “as primeiras pessoas reproduzidas entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum texto escrito que as identificassem”, diz o autor. Através dos retratos de pessoas desconhecidas a fotografia determina uma quebra na tradição das artes, principalmente quanto aos quadros de figuras humanas. No que diz respeito à face dos retratados, no caso da pintura, o artista detém certo grau de liberdade no momento em que está reproduzindo a imagem, logo, por mais que tente trazer a realidade da expressão do modelo para tela, ele irá fazê-lo de uma maneira bastante peculiar, de acordo com seus próprios parâmetros artísticos, de forma que tal registro será sempre um produto da imaginação artística.

Por outro lado, a expressão dos modelos fotográficos escapa como um todo ao controle do fotógrafo:

(...) na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixe de new Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’.²²

O modo como a pintura se relacionava esteticamente com a pessoa que a contempla é totalmente diferente da relação instaurada depois da invenção da imagem fotográfica. No que concerne aos quadros, o “interesse”, ou melhor, o impacto causado nos

²² BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 93.

espectadores/observadores, diminui na medida em que não mais reconhecemos ou não nos interessamos mais pelos retratados “a pintura já conhecia há muito rostos desse tipo. Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda certa curiosidade pelo retratado. Porém, depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do autor” (Cf. BENJAMIN, 1987 p.93). Em contrapartida e de acordo com a tese do filósofo, ocorre exatamente o inverso no caso dos retratos de pessoas anônimas, isto é, quanto mais envelhecida, mais interessante e instigante se torna um retrato fotográfico aos olhos de seu receptor.

Em outra passagem, Benjamin aponta para uma fotografia de David O. Hill e percebe nela a existência de algo estranho e indeterminado que está misturado à imagem fixada “algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte” (Cf. BENJAMIN, 1987 p. 93). De acordo com Gisèle Freund, o que tornou as fotografias antigas tão encantadoras e admiráveis é o fato de que alguns fotógrafos, por serem artistas até a essência, possuíam um gosto sensível e bastante apurado e, por isso, conseguiram transformar todo seu aparato num instrumento artístico (Cf. FREUND, 1999 p.40-41). Já para Benjamin, o que nos encanta nessas imagens é algo que transcende a técnica e, por isso, nem mesmo o fotógrafo consegue evitar, apesar de sua habilidade, sensibilidade e de todos os recursos técnicos disponíveis. Ele acredita na existência de uma espécie de “valor mágico” que a imagem adquire e que coloca o espectador em uma busca intensa pela “pequena centelha do acaso, do aqui e do agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem”. Esse “valor mágico” é aquilo que na imagem comunica como espectador. Sua localização exata: a fisionomia dos retratos anônimos.

Passemos à fisionomia dos retratados. A fotografia de rostos humanos é um exemplo de uma das mais bem acabadas realizações artísticas promovida por essa técnica. Não é à toa que Gisèle Freund descreve o fascínio causado pelas primeiras imagens que Nadar, o artista que descobriu o rosto humano pela fotografia, fixa sobre suas placas: “são rostos que olham, que quase falam, com uma viveza impressionante. A superioridade estética dessas imagens reside na importância preponderante da fisionomia; as atitudes do corpo somente servem para acentuar a expressão” (Cf. FREUND, 1999, p.40-41).

Os modelos daquela época não conheciam devidamente o processo que levava à fixação de sua imagem naquele suporte, de forma que, estar diante da *câmara escura* muitas vezes se tornava “uma grande e misteriosa experiência”. Por isso, muitos se sentiam amedrontados frente a essa situação e, em consequência, disso se comportavam de um modo bastante tímido. Sempre reservados, eles não sabiam para onde deveriam direcionar seus olhares e pareciam sentir certo constrangimento no instante em que eles estavam sendo fotografados. Entretanto, uma aura recobria o olhar desses modelos e isso “lhes dava uma sensação de plenitude e segurança” que o espectador percebe claramente nas fotos antigas. Mas, em pouco tempo esse olhar será substituído por outro “desolado e perdido”. Para Benjamin, os rostos dos modelos, mais particularmente, o olhar que eles lançavam para a câmara escura parece querer nos dizer algo. É assim com a vendedora de peixe de New Haven que “olha o chão com um recato tão displicente e tão sedutor”, ou com a fotografia de Dauthendey e sua noiva que parece querer transmitir aquilo que irá suceder anos mais tarde, pois o olhar dela que “não o vê (Dauthendey), está fixado em algo distante e catastrófico”.

A propósito, o olhar é também o que salva a foto de Kafka, ainda menino, tirada em um dos inúmeros estúdios existentes a partir de 1850, no meio de tantas

parafernalias “o menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa imagem feita sob medida para eles” (Cf. BENJAMIN, 1987 p. 99).

Desde a invenção da fotografia a indústria percebeu que se tratava de um evento bastante lucrativo e, o mais importante, de fácil operação. Este processo se configurou instantaneamente como um fenômeno entre as mais variadas camadas sociais, multiplicando-se rapidamente o número de fotógrafos e ateliês em quase todos os centros urbanos do mundo. Ao lado disso, a produção de imagens fotográficas, baseando-se em critérios altamente consideráveis pelo mercado industrial/político/publicitário – tais como exatidão, rapidez na execução, baixo custo e reprodutibilidade – contava ainda com uma exigência social, já que no século XIX a maioria da população era analfabeta e por isso tinha a necessidade de que a comunicação ocorresse por meio de informações visuais²³. Atentos ao modo como a fotografia se desenvolvia no mercado consumidor, os industriais incentivaram e apoiaram financeiramente várias pesquisas em busca de inovações tecnológicas que pudessem proporcionar uma redução no custo da produção da imagem para o fotógrafo, ampliando assim sua clientela. A partir do anúncio da descoberta da fotografia por meio do daguerriótipo vários outros processos começaram a surgir, até que os pesquisadores chegaram a dois processos que mudaram a história da fotografia: o papel albuminado e o colódio úmido. Foi então que, por volta de 1850, tornou-se praticamente impossível que a fotografia deixasse de sentir os efeitos provocados pelas modificações introduzidas pela indústria.

²³ Na verdade, a comunicação humana sempre se deu visualmente. Mas o que realmente interessa, no que concerne à reprodução técnica, é que com o advento da fotografia essa comunicação pode ser potencializada de uma forma incalculável.

1.3. A Fotografia em Decadência

As evoluções tecnológicas tão almejadas pelos fotógrafos, cientistas e industriais desde a descoberta da fotografia foram diretamente responsáveis pelo declínio desse ofício. Na medida em que as pesquisas avançavam, iam sendo “criadas condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado”, essas podiam ser tanto intrínsecas à própria sociedade – a sociedade capitalista moderna é por excelência consumista e individualista, então, o desejo possuir o objeto é uma necessidade natural dessa sociedade; como também implantada pela indústria, quando ela cria essa necessidade por meio dos modismos e, como veremos, após a década de 50 a fotografia vivenciou uma série de modas.

Essa segunda fase, descrita por Benjamin como decadência do fenômeno fotográfico, ocorreu a partir de 1850 e coincidiu com o seu período de prosperidade quantitativa promovida pela industrialização. Antes de começarmos a analisar cada um dos acontecimentos dessa fase e suas implicações, é fundamental pensarmos esse momento como sendo aquele em que a fotografia incorpora uma característica de mercadoria, e, portanto, adquirir o *status* de “objeto de consumo”. Com essas palavras, Freund analisou o efeito da indústria sobre essa invenção:

Quando se abre uma nova carreira que oferece possibilidades de se tornar numa fecunda fonte de rendimentos, vêm-se vulgarmente, na vaga de concorrentes que para ela se precipitam, elementos que pelas suas origens são estranhos ao novo ofício, sem relações diretas com ele. Eles são tanto mais numerosos quanto menores forem as competências exigidas. Pelos poucos conhecimentos que exigia, o ofício de fotógrafo atraía sobretudo todos os tipos de indivíduos vindos da massa indefinida dos falhados, privados de bases seguras de existência e incapazes, à falta de cultura, de atingirem carreiras mais elevadas. Mas, para se tornar uma indústria

próspera, a fotografia deveria seguir ainda um outro rumo no seu desenvolvimento.²⁴

E foi assim que a segunda metade do século XIX assistiu à formação de uma grande indústria fotográfica e de uma rápida expansão de todos os segmentos dessa atividade. Apenas para se ter uma ideia, a França da última década do século XIX possuía mais de mil estúdios fotográficos envolvendo em suas atividades, direta ou indiretamente, cerca de meio milhão de profissionais, gerando uma renda global de aproximadamente trinta milhões de franco-ouro. (Cf. FREUND, 1995 p.92).

Dentre outros acontecimentos, três foram determinantes para a industrialização e, conseqüentemente, a decadência da atividade fotográfica nesse período: a industrialização do processo fotográfico, o uso abusivo de artifícios e o surgimento de diversas modas. É claro que este último, se desenrola simultaneamente aos dois primeiros, já que os modismos fotográficos tais como, cartões de visita, fotopintura, álbuns de retratos, foto-amadorismo com a Kodak, entre outros, estavam ligados diretamente ao descobrimento de uma nova técnica ou à utilização de algum recurso artístico.

Quanto à industrialização do processo fotográfico, podemos dizer que este fenômeno se deve basicamente a duas descobertas e seus desdobramentos: a *carte de visite* e o rolo de filmes. A respeito do primeiro, apesar de a fotografia ter conquistado o público desde sua invenção, a indústria tinha consciência de que o mercado fotográfico ainda não estava sendo “explorado” devidamente. Foi quando Adolphe Disdéri, um sujeito que viu na fotografia “um excelente meio de ganhar dinheiro”, percebeu que o consumo de retratos podia ser aumentado consideravelmente se fosse possível reduzir os custos e o tempo de produção, posto que o que restringia a fotografia apenas às classes abastadas eram suas condições de produção. O tamanho da placa, sua não

²⁴ FREUND, G. 1995 p.68.

reprodutibilidade e o longo tempo dispensado ao seu tratamento tornava aquele artigo caro demais para ser devidamente popularizado. Portanto, era preciso trabalhar nessas características a fim de moldar a fotografia “às condições econômicas das massas” e, com isso, popularizar definitivamente a invenção.

Disdéri trabalhou nesse sentido e conseguiu articular um sistema capaz reproduzir simultaneamente até oito retratos, iguais ou diferentes, numa única chapa, os chamados *carte de visite*. Com esse sistema o fotógrafo reduziu bruscamente o tempo, os custos de produção e, conseqüentemente, o preço para o consumidor final. A *carte de visite* se configurou como um fenômeno internacional, e a fotografia conheceu aí o maior modismo que se pôde registrar na história desse evento²⁵. Logo, tornou-se hábito trocar retratos entre amigos e colecionar fotos de personalidades famosas e cartões postais, “foi nessa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos”, os temas eram variados e podiam ser “encontrados nos lugares mais glaciais da casa... grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo”²⁶.

Em relação ao desenvolvimento do rolo de filmes, como se sabe, o processo de daguerriotypia envolvia o domínio de conhecimentos e operações bastante complexas, a isso se deve à restrição do ofício a poucos conhecedores dos “mistérios” que envolvia a produção da imagem técnica. A chapa úmida, por sua vez, representou um avanço muito grande na forma de se fazer fotografia, ela começou a ser usada em 1851 e rapidamente substituiu quase todos os processos existentes na época. Isso se deve basicamente ao fato de o colódio ter resolvido dois grandes “problemas” do daguerriótipo: o tempo –

²⁵ Não bastando as facilidades econômicas e tecnológicas, o estouro desse fenômeno se deu quando chegou aos ouvidos da população que Napoleão III interrompeu uma de suas expedições para ser fotografado no estúdio de Disdéri. Em consequência disso, em 1861, Disdéri se tornou o fotógrafo mais rico da Europa, e abriu estúdios em várias cidades européias. GERNESHEIM, Helmut e GERNESHEIM, Alison, 1956. p.116.

²⁶ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 96.

era um processo muito rápido, o tempo de exposição para a sensibilização variava entre dez e noventa segundos – e a reprodutibilidade – o processo negativo-positivo possibilitava a reprodução ilimitada da imagem.

No entanto, apesar de ter simplificado bastante, o processo fotográfico via colódio úmido ainda mantinha certa complexidade; logo, o fotógrafo ainda necessitava de alguns conhecimentos específicos para desenvolver um bom trabalho e algumas desvantagens, sobretudo, na hora da exposição, que deveria ser feita enquanto a placa ainda estava úmida, pois à medida que secava, o colódio perdia sua sensibilidade “a manipulação era muito mais complicada do que no daguerriótipo ou calótipo, além disso, todas as operações deveriam ser feitas no momento em que estavam fotografando, os fotógrafos de paisagens ou de exteriores tinham que carregar consigo o equipamento completo da câmara escura”²⁷. Por aí percebemos que, mesmo com toda a tecnologia alcançada, fazer fotografia foi um ofício para fotógrafos profissionais e um número ainda muito restrito de amadores até o final da década de 80.

E foi pensando em tornar o processo fotográfico menos complicado a ponto de qualquer pessoa que quisesse fotografar poder fazê-lo, que o fotógrafo George Eastman (1854-1934) começou a desenvolver uma emulsão à base de gelatina e brometo de prata com o objetivo de desenvolver chapas secas²⁸. Nelas a sensibilidade em função do tempo não representava um problema, além disso, eram muito mais fáceis de manipular. Desenvolvidas as chapas secas, Eastman continuou sua pesquisa no sentido de criar um equipamento que fosse leve, fácil de operar e, principalmente, tivesse um preço acessível a todos. Foi então que em 1888, por meio do instantâneo, nome dado por Eastman a sua invenção, chega ao mercado a Kodak. Um aparelho fotográfico portátil

²⁷ GERNSHEIM, Helmut e GERNSHEIM, Alison, 1956. p.34

²⁸ Tais substâncias e também sua eficiência junto à luz já eram conhecidas tanto por parte dos cientistas quanto pela indústria, todavia ainda não havia sido descoberta uma forma de transformar tal emulsão em suporte para fixar a imagem seguramente.

que simplificou o ofício de tirar e processar fotos e, com isso, tornou acessível essa técnica a qualquer pessoa transformando o público em fotógrafos amadores. Não é que esse segmento não existisse antes da comercialização de rolo de filmes, mas depois da Kodak o grande público da fotografia mudou de lado, agora ele consome não mais fotografias, mas equipamentos e serviços de ampliação e revelação:

As centenas de milhares de pessoas que antes tinham acorrido ao fotógrafo profissional para se fazerem fotografar começaram a fotografar-se a si mesmas. A fotografia de amador adquire um grande impulso. O comércio realiza aí enormes lucros. Em todos os bairros das cidades surgem lojas de fotografia. A maioria de seus proprietários são retratistas fotográficos que deixaram de poder viver unicamente das encomendas de retratos. Continuam a exercer essa profissão, mas o público só apela para eles em circunstâncias especiais, tais com fotografia de recém-nascido, batizados, casamentos, etc... Os seus únicos recursos seguros são os trabalhos de amadores, juntamente com a venda de máquinas e acessórios.²⁹

No que se refere às técnicas pictóricas e aos recursos artísticos, do ponto de vista dos fotógrafos, podemos dizer que o movimento pictorialista foi, sobretudo, uma tentativa de valorizar seus trabalhos. O custo de produção de fotografias vinha caindo paulatinamente, em contrapartida, o número de profissionais se multiplicava. De modo que quase todos os fotógrafos dessa época viam-se obrigados a trabalhar a preços muito baixos e pior, sob o comando do gosto de seus clientes³⁰. Como quase todas as modas fotográficas, o retrato pictórico foi muito bem aceito, rapidamente criou-se uma

²⁹ FREUND, G. 1995 p.19.

³⁰ Assim como uma “enfermidade contagiosa” o pictorialismo na fotografia se alastrou por todo o mundo e chegou a influenciar inclusive alguns grandes fotógrafos, como David O. Hill³⁰ e Julia Cameron. Deve-se notar aqui que nem mesmo os grandes fotógrafos das primeiras décadas conseguiram sair ilesos desse período dominado pela indústria e muitas vezes se tornou difícil entender como esses artistas que foram responsáveis pelas mais bem realizadas fotografias conseguiram descer até a mais profunda artificialidade. David Hill foi um desses casos: em 1860 se associou a um amigo retratista de Edimburgo para realizar fotos a partir das técnicas pictóricas, mas a mediocridade desse trabalho foi duramente criticada, o que o fez abandoná-lo rapidamente. GERNESHEIM, Helmut e GERNESHEIM, Alison, 1956. p.161-166.

necessidade entre a alta e a média burguesia de consumir esse tipo de imagem para que não fossem confundidas com o grande público³¹.

Do lado da fotografia, esse movimento, agregado aos interesses econômicos e sob o pretexto de atribuir à fotografia o estatuto de obra de arte, tratou de conduzir a fotografia ao período em que mais se abriu mão da qualidade e do bom gosto na produção de imagens, ao oferecer a seus clientes os chamados retratos artísticos retocados ou fotografias com acabamento artístico. Ora, para Benjamin esse foi o momento em que “o mau pintor se vingou da fotografia”, pois a ideia de elevar a fotografia ao nível das artes plásticas por meio das técnicas pictóricas agradou especialmente aqueles se dedicaram ao ofício de fotógrafo porque acharam mais fácil sobreviver com a câmara do que com o pincel. Os pictorialistas tentavam fazer com que a imagem fotográfica se parecesse tanto quanto possível com a pintura principalmente, mas também com outras artes pictóricas, e para isso, eles atingiram aquilo que é o mais próprio da fotografia: a fidelidade da imagem.

A fotografia passou então a ser submetida a uma série de tratamentos com os mais diversos materiais lápis, carvão, grafite, esfuminho, além de coloração com óleo, aquarela e anilina. As transformações mais radicais dizem respeito à fotopintura: nessa representação híbrida a intenção do fotógrafo era transformar o produto da objetiva em um quadro, de modo que a fotografia do modelo era ampliada sobre uma tela ou diretamente no papel e posteriormente era pintado. O fato é que o retoque, assim como outras técnicas de pigmentação, não é nenhuma novidade para a fotografia. Desde sua invenção ela foi submetida a esses processos, porém tais técnicas eram usadas apenas como um meio de corrigir as imperfeições provocadas pelos movimentos dos modelos

³¹ A alta e a média burguesia sempre quiseram se diferenciar da massa, de modo que, mesmo depois do fenômeno *carte de visite*, que popularizou o acesso à fotografia, elas continuaram a preferir o daguerriótipo até por volta de 1860. Foi quando surgiu a fotopintura – modalidade que tinha preços bem elevados e por isso a população em geral não tinha acesso a ela – adotada por essas classes sobre o pretexto de que a “fidelidade da fotografia” é garantida, mas sem desprezar a “inteligência do artista”.

ou paisagens diante da câmara, mais tarde isso passou a ser uma forma de ganhar clientela, ela serviu “muito mais para satisfazer as aspirações dos modelos do que para aumentar a precisão” (Cf. MISSAC, 1998. p. 119).

Dentro desse esquema estritamente comercial, a imaginação artística cede seu espaço ao modismo e às regras do mercado, sendo que somente dois critérios eram respeitados na produção de retratos: as condições econômicas e o gosto da clientela. Sob esses aspectos, até mesmo a exatidão, característica principal da fotografia, se tornou um empecilho. O que valia era como o cliente gostaria de se ver e ser visto no retrato, logo, a técnica do retoque deveria ser utilizada para embelezar o modelo. Então, para que se tivesse um estilo padronizado desse tipo de foto, foi desenvolvido algo como um roteiro fotográfico ou programa que estabelecia as qualidades da boa fotografia. Ela deveria ter: fisionomia agradável, nitidez geral, sombras e meio-tons, claros acentuados, proporções naturais, detalhes em preto, e beleza.

Mas os fotógrafos pictorialistas não se contentaram apenas com as técnicas de retoque, eles ainda contavam com outros aspectos artificiais para compor suas imagens, como, por exemplo, as vestimentas, os atributos simbólicos e os recursos cenográficos, entre outros, tudo isso com o objetivo de criar uma ambientação ilusória. Esse tipo de decoração se popularizou por volta dos últimos anos da década de 50, com a chamada “era dos estúdios”. Para compor esse ambiente, os fotógrafos possuíam em seu atelier uma infinidade de objetos: telões de fundo, cadeiras, poltronas, cortinas, tapetes, folhagens, esculturas de gesso, animais empalhados, colunas de mármore e assim por diante.

Essa terrível mixórdia de acessórios tinha como objetivo principal personalizar o retratado. Entretanto, nas imagens feitas pelos estúdios fotográficos aquilo que menos se vê é a identidade dos retratados. Se for possível a cada modelo escolher o que quer

vestir de acordo com seus próprios desejos, então, a princípio, pelo menos dentro dos estúdios, uma condessa e uma camponesa poderiam ser confundidas, o que efetivamente não acontecia³². Contudo, a tentativa de realizar esse ideal social, mesmo que apenas diante da câmara provoca o deslocamento do retratado do seu tempo e espaço, ou seja, da sua própria história.

Quanto ao uso de objetos simbólicos, na pintura, isso é feito com propriedade já que o artista pretende qualificar e identificar seu modelo usando como recurso a simbologia. Mas, no caso desse tipo de fotografia, tal recurso em nada colabora para uma identificação correta do retratado, antes, a inserção desses objetos no cenário estava dispostas de acordo com o gosto do fotógrafo ou com os desejos dos fotografados. Os cenários montados nos estúdio eram praticamente iguais em todos os lugares do mundo, não havia uma preocupação com a cultura de cada país. A rigor, era praticamente impossível, tendo como ponto de vista somente o interior de um estúdio, discernir em qual cidade ou país ele está localizado. Cópias dos primeiros ateliês franceses eram reproduzidas em qualquer região, inclusive no Brasil.

Ocorre, nesse período, uma mudança no olhar sobre a imagem fotográfica. A origem histórica da fotografia nos mostra que o encantamento que as primeiras fotos exerciam sobre o público era resultado do desconhecimento do processo de criação da imagem fotográfica. Na consciência do observador havia uma barreira entre a imagem real e a superfície do daguerriótipo, e essa incógnita gerava uma atmosfera misteriosa em torno desse objeto. Mas a partir dos anos 50 tal atmosfera vai se desfazendo ao mesmo tempo em que o processo vai se automatizando e, sobretudo, quando ele passa a ser disponibilizado também ao público. No final da década de 80, já não havia nenhum mistério, qualquer pessoa podia fotografar, bastava apertar um único botão.

³² Fabris, ao estudar essas imagens afirma que mesmo travestidas de nobres essas pessoas não conseguem esconder sua posição desprivilegiada dentro da estrutura social.

Sendo assim, é possível falar em “encantamento” na fotográfica da fase industrial? Em que sentido? É possível sim falar em encantamento, não propriamente em relação às imagens, mas em relação ao fenômeno. O que realmente importa na era industrial, o local onde se encontra todo seu poder de sedução e encantamento, tanto para os industriais quanto para os consumidores desse objeto, é a fidelidade da imagem e os custos de sua produção. A viabilidade da produção de imagens por meio da fotografia estava fundamentada em critérios como exatidão, rapidez na execução, baixo custo e reprodutibilidade: critérios, por sua vez, extremamente consideráveis pelo mercado industrial. Desse modo, ao analisar esse cenário, Benjamin encontra subsídios necessários para afirmar que a fotografia entra em declínio quando os “homens de negócios” tornam-se “fotógrafos profissionais”, fomentando a sua massificação. Este fato se deve não somente à sua rápida e tumultuada expansão, mas, sobretudo por ela ter sido produzida de modo desgovernado e sem critérios, perdendo assim seu elo com as artes.

Em consequência disso, Benjamin identifica na atitude dos fotógrafos dessa época uma tentativa de reaver a aura presente nas primeiras fotografias, mesmo que à custa de elementos artificiais. A aura legítima havia se perdido, então eles tentaram introduzir nessas fotos uma falsa aura, ou melhor, uma “aura ilusória”, como forma de substituir a primeira. Reconstruindo assim, aquele ar misterioso que envolvia as fotografias da primeira fase. Se a aura detectada por Benjamin nas primeiras fotografias é decorrente de certa fidelidade que a técnica ainda reservava à personalidade do modelo na foto – e nesse sentido, é bom ressaltar que a grande façanha dos primeiros fotógrafos foi captar a essência de seus modelos – é natural que a aura decaia no segundo momento, pois um retrato fotográfico construído a partir dos parâmetros acima apresentados tem como consequência a perda de uma de suas características principais:

a individualidade. Pois, em meio a todo aquele aparato de representações, a imagem fotográfica é destituída de qualquer significação própria e a existência de um indivíduo singular e dotado de interioridade se perde numa identidade imaginária e ilusória. Como é o caso da foto de Kafka analisada por Benjamin “O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis “o menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles”³³.

1.4. Purificação da Imagem Fotográfica e a Liquidação da Aura

Multiplicaram-se as relações entre o público e a fotografia, contudo, os próprios fotógrafos não perceberam que, qualitativamente, o que realmente continuava valendo era “a relação entre o fotógrafo e sua técnica”, o modo como ele vai lidar com o aparato tecnológico disponibilizado pela fotografia. No início do século XX, os efeitos causados pela dilatação do uso da imagem fotográfica pareciam irreversíveis. Tal situação fez com que alguns artistas refletissem sobre a produção fotográfica e revissem seus parâmetros. Com isso, foram estabelecidos novos e distintos critérios para fazer fotografias. O nascimento de um novo tempo para a imagem fotográfica levou Benjamin a apontar um florescimento da fotografia. A nova fase é, na verdade, uma aposta do autor. Após travar contato com os trabalhos de Atget³⁴, o nosso filósofo

³³ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 98.

³⁴ Eugène Atget viveu em Paris entre os séculos 19 e 20. Durante toda sua vida este fotógrafo, produziu cerca de dez mil imagens. Por mais de trinta anos, ele fotografou somente Paris. Suas imagens de parques, lagos, arquiteturas, vitrines, vendedores ambulantes, prostitutas, esculturas, monumentos e ruas desertas de Paris são consideradas documentos históricos da velha cidade de Paris. O trabalho de Atget é carregado de realismo e subjetivismo, fruto de uma visão poética do seu tempo e do espaço onde vivia.

percebe que a partir dos primeiros anos do século XX a foto de qualidade estaria ressurgindo por meio do desmantelamento da imagem e sua reorganização a partir do translúcido. Mas foi também com Atget, que a fotografia pagou o preço do resgate de sua autenticidade: a aura da foto foi liquidada definitivamente.

Atget destrói a aura postiça, em consequência provoca a destruição da aura como um todo. Mas, que mérito é esse o de Atget, se ao contrário dos primeiros fotógrafos que foram capazes de produzir imagens revestidas de aura, ele a retida definitivamente da fotografia? O mérito de Atget diz respeito ao trabalho de libertação da imagem fotografia. Ele foi responsável por criar imagens que serviram como uma espécie de antídoto para a saturação que a “fotográfica convencional” sofreu graças ao excesso de representações e artificialismo. A expurgação de tudo que se mostrava demasiado era próprio do método de fotografar de Atget. E foi por esse caminho que ele orientou seu trabalho onde, segundo Benjamin, a aura foi sacrificada.

Em Atget, o mundo é uma realidade composta de “coisas perdidas e transviadas”. É esse o mundo que ele quer desvelar através da sua fotografia e que se coloca em oposição à “ressonância exótica, majestosa e romântica” produzidas pelos estúdios:

Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma fila de fôrmas de sapateiro, nem pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, com o existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... nº 5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada. Mas curiosamente quase todas as imagens são vazias. Vazia a

Assim, Atget criou algumas das mais belas imagens ao articular de modo bastante especial a luminosidade das imagens em um enquadramento perfeito. Suas fotografias são precursoras do movimento surrealista. Informações retiradas da biografia colocada à disposição pelos organizadores da coleção *The Works of Atget*.

Porte d'Arcueil nas fortificações, vazias as escadas faustuosas, vazios os pátios, vazios os terraços de cafés, vazia, como convém, Place du tertre.³⁵

Assim podemos entender que qualquer tipo de representação não tem nenhuma aplicação em seu trabalho; o fotógrafo está, antes, preocupado em registrar determinada cena em sua singeleza: “a maioria de suas fotografias representam ruas onde apenas raramente se vê um ser humano... elas são inquietantes pelo seu vazio e os detalhes que ele fotografou são outras tantas naturezas mortas”³⁶. Portanto, a fotografia deve seu renascimento à figura especial desse fotógrafo francês, diz Benjamin, na medida em que o artista retira dela tudo que não lhe é próprio, e ao abrir mão dos recursos incorporados pela indústria, Atget consegue desprender a imagem fotográfica das amarras da artificialidade; retirando-a daquele ambiente saturado onde a aura postiça se impregnou por várias décadas³⁷, ele ainda “desinfeta a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos durante a época da decadência”³⁸. Não é por acaso que Benjamin anuncia que “as fotos parisienses de Atget são precursoras da fotografia surrealista”. É possível entendermos melhor a ligação que as imagens deste fotógrafo estabelecem com o movimento surrealista voltando às análises que o filósofo faz desse movimento no texto de 1929, “O surrealismo”:

No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto de uma cidade. Nenhum quadro de De Chirico ou de Max Ernst pode comparar-se aos fortes traços de suas fortalezas internas...³⁹

³⁵ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 101-102.

³⁶ FREUND, G. Fotografia e Sociedade. 1995 p.94.

³⁷ Ao que nos parece, Benjamin promove uma analogia entre o trabalho messiânico de Atget, em relação à fotografia, e sua própria vida: o ator que “retirou a máscara” também o fotógrafo que “desmascarou a realidade”.

³⁸ BENJAMIN, W. OE, V. I, pp. 100-101.

³⁹ Ibid., pp. 101-102.

Nesse sentido, a grande revolução promovida por Atget está no esvaziamento da imagem de qualquer presença humana. Para compreender o caráter revolucionário da obra de Atget, é necessário entender antes que ele representou o primeiro movimento em busca do resgate da autenticidade do rosto humano. Embora Benjamin tenha dito que “renunciar ao homem é para o fotógrafo a mais irrealizável de todas as exigências”, abrir mão da presença humana foi imprescindível nesse momento, pois a autenticidade somente poderia ser resgatada por meio da eliminação da pose e, conseqüentemente, do retrato. Logo, o mérito de Atget está no fato de ter sido perspicaz o bastante de modo a perceber que era preciso não somente limpar a imagem dos artifícios e das representações, mas, sobretudo, era necessário que a figura humana fosse retirada do cenário fotográfico. Com efeito, ele não dispensou o rosto humano na foto, mas o modelo de retrato que era feito em sua época. Dessa forma, Atget instaura a possibilidade de um novo tempo para a fotografia: ele a purifica e deixa a porta aberta para uma representação salubre da figura humana. É somente depois desse exercício de limpeza que será possível contemplar obras como as realizadas por August Sander.

Já no contexto da terceira fase e somente depois de constatar que Atget destruiu definitivamente o elemento aurático da fotografia, é que Benjamin explicita o seu conceito de aura:

Uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, uma tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que proteja sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho.⁴⁰

⁴⁰ Ibid., pp. 101-102.

O que nos interessa em particular na passagem citada, pelo menos no contexto do ensaio de 1931, é a sua eficiência tanto para legitimar a aura nas fotografias antigas quanto para garantir a qualidade das imagens feitas por Atget. Em relação ao primeiro motivo, isso fica claro. Pois, se cruzarmos as citadas linhas com as análises benjaminianas sobre o “valor mágico” das fotos antigas, assim é possível perceber o quanto essas noções se identificam. Os elementos em questão são os mesmos: o tempo, o espaço e até mesmo certa disposição do observador em relação ao objeto contemplado. Primeiro, é necessário que o observado “mergulhe suficientemente fundo nas imagens” e a consequência disso é uma “necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do *aqui e agora*, com a qual a realidade chamuscou a *imagem*, de procurar o lugar imperceptível em que o *futuro* se aninha ainda hoje em *minutos únicos*, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, *olhando pra trás*”⁴¹. Portanto, o fenômeno aurático pode ser entendido somente se pensado como uma interação entre atributo do objeto e experiência do sujeito. Quanto às imagens de Atget, elas estão inseridas em outro contexto: Para elas, a aura já não existe mais, esta teve de ser sacrificada no sentido de recuperar a autenticidade da fotografia por meio simplicidade, conforme dissemos anteriormente.

O sexto parágrafo é a chave de todo o ensaio. Nele, além de nos apresentar Atget e de esclarecer conceitualmente o fenômeno aurático, o autor ainda nos aponta precisamente qual o lugar da reprodução dentro da sociedade contemporânea, mostrando que a ela cabe suprir uma necessidade do homem – a de fazer as coisas ficarem mais próximas de si. Tal necessidade é, contudo, fruto de um momento específico da história e, portanto, uma necessidade histórica. Na sequência, o autor irá diferenciar qualitativamente a produção fotográfica nos três períodos, tendo em vista a

⁴¹ Ibid., p. 94. Grifos nossos.

distinção entre imagem e reprodução⁴². De fato, para o filósofo alemão, essa diferença entre imagem e reprodução é o que permite compreender o acervo fotográfico do século XIX. Ao passo que tanto as primeiras fotografias quanto as do início do século XX se afirmaram como imagem, aquelas produzidas no auge da industrialização incorporaram ao extremo as características de uma reprodução. Esta, por sua vez, é tão somente o resultado de uma certa necessidade que as massas tem de possuir determinado objeto, ou melhor, “é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas”.

No caso da fotografia, a satisfação dessa necessidade foi levada à máxima potência. Em primeiro lugar, por causa da própria natureza da caixa preta e em segundo, pelo desenvolvimento tecnológico que atendeu todas as exigências para uma “reprodução contínua e acelerada” do objeto. Com isso, tornou-se bastante “nítida a diferença entre a reprodução e a imagem”. O que está em jogo tanto na “vendedora de peixes de New Haven”, como na “imagem de Dauthendey, o fotógrafo, pai do poeta” não é o retrato dessas pessoas, mas a imagem delas. A imagem carrega em si características que uma reprodução – como, por exemplo, os retratos produzidos nos estúdios durante a segunda fase – jamais terá: a unicidade e a durabilidade.

Mas a fotografia ainda nos reserva uma surpresa. Ao descrever aquele retrato de Kafka, especialmente o seu olhar, Benjamin demonstra que a fotografia tem a capacidade de transformar um retrato em imagem⁴³. Assim como as formas que o casaco de Schelling tomou em seu corpo ao longo do tempo falam tanto sobre este quanto as marcas do tempo em seu rosto⁴⁴, uma imagem pode estar tão impregnada de seu modelo, que dele é capaz de dizer tanto quanto sua própria presença física. Esse

⁴² É somente por causa dessa distinção que é possível falar em aura na imagem fotográfica.

⁴³ CHAVES, Ernani. 2001. p.424

⁴⁴ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 96.

também é o caso da imagem de Charles Baudelaire⁴⁵, produzido por Nadar. Se pudéssemos estender a capacidade que Benjamin encontrou na foto, a de transformar um retrato em imagem, poderíamos fazê-la certamente recorrendo a esse exemplo. Ao estudar a recepção da obra do poeta francês no Brasil, Jamil Haddad nota que as impressões causadas pela fotografia de Baudelaire se misturam com aquelas causadas pela sua obra literária. E mais, que justamente por causa da existência de tal imagem, a presença física do poeta se sobrepôs à presença artística ou espiritual, transformando-a em objeto de admiração e em última instância, em objeto de culto mesmo: “Ele está em nós como um deus, mas que em vez de pairar em alturas inacessíveis fosse íntimo e se pudesse conversar com ele. Reflexo brasileiro da aparatosa iconografia que ficou do nosso poeta”⁴⁶. É interessante notar o efeito da imagem de Baudelaire num poema de Vinícius de Moraes:

Poeta, um pouco à tua maneira
E para distrair o *spleen*
Que estou sentido vir a mim,
Em sua ronda costumeira

Folheando-te, reencontro a rara
Delícia de me deparar
Com a sua sordidez preclara
Na velha foto de Cayat

⁴⁵ Vale lembrar aqui que Baudelaire foi um crítico ferrenho no que diz respeito à invenção da fotografia. Em alguns de seus textos, ele se dedica a limitar os campos da fotografia, como é o caso “Salão de 1859”: “Se se permitir que a fotografia substitua a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantarà – ou a corromperá- completamente, graças À aliança natural que encontra na estupidez da multidão. (...) É necessário, portanto, que ela se limite a seu verdadeiro dever, que é o de ser serva, como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. (...) Mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque aí, acrescenta algo da própria alma, então, pobres de nós! (...) é evidente que, irrompendo na arte, a indústria torna-se sua inimiga mais mortal e que as confusões das funções não permitem que nenhuma delas seja bem desempenhada.” Cf. BAUDELAIRE, C. Salão de “1859” in A Modernidade de Baudelaire. Apresentação de Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas: Jamil Almansur Haddad. São paulo: Max Limonad, 1985. pp. 8-9.

Que não revia desde o tempo
Em que te lia e te relia
A ti, a Verlaine, a Rimbaud...

Como passou de pressa o tempo
Como mudou a poesia
Como teu rosto não mudou!⁴⁷

⁴⁷ MORAIS, Vinícius. Livro de Sonetos. Livros de Portugal. Rio de Janeiro. 1957

Capítulo II

Decadência da Aura: tradição em liquidação

2.1. Considerações iniciais

A primeira versão de “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, um dos ensaios mais conhecidos de Walter Benjamin e, conseqüentemente, o grande responsável pela difusão de sua teoria da aura da obra de arte¹, foi concluído em 1935 e publicado em 1936². O período certamente justifica a abordagem do tema proposto pelo autor, ou seja, a reprodução técnica da obra de arte com ênfase nos novos suportes técnicos da época: a fotografia e, principalmente, o cinema. De um modo geral, a ideia presente nesse ensaio resume-se ao problema gerado pela reprodução técnica de um objeto artístico, que caminha no sentido do aniquilamento ou destruição do seu conteúdo de autenticidade, que, por sua vez, corresponde à “essência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”³. As novas técnicas de reprodução da obra de arte, na avidez de superar o caráter único do objeto, não somente permitem que este seja copiado infinitamente, mas, também acabam por eliminar a própria distinção entre

¹ “A Obra de Arte...” foi um dos primeiros textos a ser estudado no Brasil. O ensaio era lido em diversos cursos e na maioria das vezes era discutido a partir dos confrontos com o texto *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer. Cf. Gunther Pressler.

² Sabe-se que, após ter sido recusado pela revista *Das Wort*, Benjamin foi levado a fazer inúmeras revisões e alterações no conteúdo do ensaio em questão. Rolf Tiedemann, ao editar as obras completas de Benjamin, inseriu quatro versões desse mesmo texto, sendo três versões em alemão “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” e uma em francês “L’oeuvre d’art À l’époque de la reproduction mécanisée”. Depois de revisado, o ensaio foi publicado pela primeira vez, em francês, pela *Zeitschrift für Sozialforschung*, em 1936. Em português, encontra-se disponível a primeira versão, traduzida do alemão por Sérgio Paulo Rouanet e a terceira, também traduzida do alemão por José Lino Grunnewald. Para o nosso trabalho utilizaremos as duas versões devidamente especificadas.

³ BENJAMIN, W, OE, V. I, p. 168.

cópia e original e, com isso, destaca o objeto de sua tradição e ao mesmo tempo em que condena esta última ao esquecimento.

Por outro lado, podemos perceber que, em Benjamin, a discussão sobre os benefícios e malefícios da reprodutibilidade técnica da arte é uma tentativa de nos mostrar as modificações sofridas por certos tipos de arte, segundo sua composição técnica e sua relação com a realidade e com o contexto social de sua recepção. Assim, o filósofo alemão analisa a obra de arte em geral e em seu modo específico de existência atribui a definição de aura, expondo assim, uma teoria geral da obra de arte aurática juntamente com sua crise na modernidade.

Contudo, para se ter uma ideia do que a tese da perda da aura acarreta tanto para o conceito de arte quanto para a sua função social, acreditamos que é preciso estabelecer um paralelo entre os pilares do pensamento benjaminiano no que compete a sua orientação política e o desenvolvimento de sua estética. Nesse sentido, a introdução do ensaio de 1936 assume uma importância fundamental para o restante do texto, na medida em que as ideias contidas nela entram em conformidade com os conceitos desenvolvidos no decorrer do texto, fornecendo a este unidade e coesão.

2.2. Arte e Tecnologia em Tempos de Guerra

O contato que Benjamin começou a travar, por volta de 1924, com as vanguardas políticas, com os movimentos artísticos europeus – estamos falando principalmente do movimento surrealista, pois foi um dos que Benjamin mais se

aproximou; com a literatura marxista⁴; com nomes como Asja Lacis⁵, Lukács⁶ e Brecht⁷; e, um pouco mais tarde, sua viagem à Moscou, foi determinante para a constituição de sua estética materialista. Essas influências levaram seu pensamento a tomar um novo rumo, um rumo decididamente materialista e político. Tanto que em uma carta ao amigo Scholem, revelou: “uma virada, despertando-me a vontade, não como antes, de mascarar os momentos políticos da forma contemporânea (aktuell) do meu pensamento na forma ultrapassada, mas de desenvolvê-lo experimentalmente, em forma extrema. Naturalmente, isso implica deixar de lado a exegese da literatura alemã...”⁸. E ainda, “enquanto minhas pesquisas e meus interesses dão-me o sentimento de estar muito isolado na Alemanha no meio de homens da minha geração, existem na França fenômenos particulares, Giraudoux, Aragon, sobretudo, entre os escritos, o

⁴ Em seu artigo “Viagem a Moscou: o mito das revoluções”, Willi Bolle aponta o motivo que levou o filósofo a se interessar pelo marxismo: “foi a ‘abominável monotonia’ das obras ‘representativas’ de história e crítica literárias, ‘surgidas nos últimos vinte anos, no campo burguês’ que levou um intelectual burguês como Walter Benjamin a se interessar pelo marxismo”.

⁵ Benjamin conheceu a “mulher do teatro lituano, entusiasta de Brecht e da cena revolucionária na URSS”, Asja Lacis em Capri, na Itália. Nesse momento, ele ainda redigia a *Origem do Drama Barroco Alemão*, isto é, num período em que seu pensamento ainda estava voltado para uma estética teológica. A importância de Lacis está no fato de o interesse de Benjamin pelo marxismo ter surgido a partir de conversas com a militante sobre esse tema. É claro que a posição ideológica e o modo como essa mulher incorporava suas escolhas foram motivos de um profundo encantamento por parte do nosso autor. “O trabalho de Asja Lacis faz emergir a questão, para Benjamin: ‘O que é a intelligentsia em um país em que o empregador é o proletário? [...] O que pode esperar os intelectuais de um governo proletário?’ Mil novecentos e vinte e quatro era o ano da morte de Lênin, quando a vida cultural soviética ainda era aberta para inovações. Lacis participava da vanguarda intelectual do Partido Comunista, radical tanto em relação à forma estética quanto ao conteúdo social. Lacis via seu trabalho como parte integral da transformação revolucionária de uma sociedade. Tais práticas jogaram uma luz sobre os embolorados claustros acadêmicos que Benjamin procurava se persuadir a entrar.” Cf. BUCK-MORSS, S. p.37. De todos os modos as influências de Asja Lacis sobre o pensamento político de Benjamin foram decisivas. O interesse por Lukács, por exemplo, foi despertado logo desse relacionamento, que culminou no desejo, ainda em 1924, de estudar mais profundamente *História e Consciência de Classe*. Além disso, a própria viagem a Moscou se concretizou, sobretudo, porque queria muito encontrá-la novamente. Portanto, como diz Bolle, “seria tempo perdido querer separar a atração erótica que ela (Lacis) exerceu sobre Benjamin, de sua influência intelectual”.

⁶ Também por volta de 1925, a leitura que Benjamin fez da obra de Georg Lukács, *História e Consciência de Classe*, marcou profundamente o seu pensamento político e o levou a interessar pelas ideias marxistas e a encontrar nelas “um admirável conjunto de conceitos que já surgem vocacionados para radicalizar a crítica burguesa e para impulsionar a revolução contra o capitalismo”. *Benjamin e o Marxismo*. KONDER, L.

⁷ Além de amigo, Benjamin passou cerca de dez anos escrevendo sobre Brecht. Em relação ao ensaio “A Obra de Arte...”, tudo indica que a intenção de Benjamin era, de certo modo, mais agradar Brecht que ver refletido nos seus textos uma teoria aplicável na política cultural. Cf. ROCHLITZ, 2003. p 227.

⁸ Carta a Scholem. 22 de dezembro de 1924.

movimento surrealista, em que vejo realizado aquilo que também me preocupa”⁹. Simplificando sua posição, podemos dizer que, nesse momento, Benjamin deixa de lado suas preocupações com a “arte tradicional”, aquela que está a serviço do rito e onde a verdade é encerrada em seu próprio ser, para se ocupar com uma “arte de vanguarda”, cujo acesso à verdade passa pelos efeitos que esta irá causar em seu receptor. Para o autor, a arte de vanguarda é uma arte revolucionária, e tem como objetivo despertar seu público, por isso, ele não pode ser outro receptor senão o próprio homem. Somente a humanidade tem a possibilidade de transformar o mundo, nesse sentido, a arte deve ser dirigida a ela. Ao assumir sua posição política, o autor assume também a responsabilidade que ele acreditava ser de todo intelectual crítico, isto é, aquela que trava uma luta teórica e ideológica e que, conseqüentemente, possibilita o aceleração do processo revolucionário.

Rainer Rochlitz, em relação a essa guinada na orientação política do nosso autor, tenta nos mostrar até que ponto tal alteração funda uma nova fase no pensamento benjaminiano. Tomando por base a constituição dos textos produzidos a partir de 1925, o comentador aponta o caráter prático dos escritos dessa época, em detrimento do teórico – formato privilegiado pelo autor até 1925. Enfim, o que ocorre é que tais escritos “são caracterizados por uma depreciação da teoria” – que nesse momento é tomada como “contemplativa” e, por isso, “falsa” – e uma supervalorização da prática ou da imagem¹⁰. O comentador acredita que, para Benjamin, a imagem é detentora de duas características essenciais, visto que possui, ao mesmo tempo, a virtude da concretude imediata e a capacidade de suscitar a prática. A imagem é uma questão de atitude. Logo, o papel que ela desempenha dentro da filosofia benjaminiana é

⁹ Carta a Hofmannsthal de 5 de junho de 1927. ROCHLITZ, 2003. p 175.

¹⁰ Segundo o comentador, há no pensamento benjaminiano uma equivalência entre essas duas palavras: imagem e prática.

fundamental, pois é por meio dela que se torna possível qualquer intervenção prática no mundo.¹¹

Entretanto, é preciso observar que, se por um lado a ideia de uma correspondência entre imagem e atitude é uma marca do pensamento político do nosso autor, por outro, é inegável o espaço privilegiado que ela ocupa efetivamente no conjunto de sua obra. Em Benjamin, a imagem é o combustível do pensamento. Para entender até que ponto a “imagem” é fundamental na filosofia benjaminiana de um modo geral, basta lembrar que em muitos de seus escritos ela é tomada como um ponto de partida para suas teses. Em *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, Willi Bolle resume essa tendência:

...a fisiognomia benjaminiana é uma espécie de ‘especulação’ de imagens, no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens prenes de história. Ela tem sua razão-de-ser na especificidade do seu pensamento, que se articula não tanto por meio de conceitos e sim de imagens. A ‘imagem’ é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: ‘alegoria’, ‘imagem arcaica’, ‘imagem de desejo’, ‘fantasmagoria’, ‘imagem onírica’, ‘imagem de pensamento’, ‘imagem dialética’ – com esses termos se deixa circunscrever em boa parte a historiografia benjaminiana.¹²

Benjamin é bastante hábil na “arte de escrever a história com imagens”. Isso é perfeitamente visível dentro de sua produção, podemos verificar tal habilidade em muitos de seus textos, como por exemplo, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, *Rua de Mão Única* e, no caso mais explícito, *Obra das Passagens*. Apenas para esse último trabalho o autor passou vários anos de sua vida pesquisando somente imagens¹³. A partir de um estudo aprofundado das imagens parisienses do século XIX, o filósofo pretendia nos apresentar o “rosto da modernidade”. A espinha dorsal da *Obra das*

¹¹ Cf. ROCHLITZ, 2003. p 177.

¹² BOLLE, W. 1994. p. 42-43.

¹³ A princípio, *A obra das Passagens* tinha claro propósito de se tornar um artigo de aproximadamente cinquenta páginas, no entanto, ao longo dos treze anos o projeto foi tomando uma dimensão cada vez maior, tanto que em 1982, quando foi publicado pela primeira vez, a previsão já não fazia sentido, pois o resultado da pesquisa acabou convertendo-se num material que excedia mil páginas.

Passagens era, indubitavelmente, a imagem. Aliás, a maior parte dos muitos anos que Benjamin empregou em tal projeto, dedicou-se a recolher essas imagens e a fazer conexões entre elas. Tanto que, numa carta a Scholem, em maio de 1936¹⁴, ou seja, depois já ter selecionado todo o material iconográfico, ao relatar o andamento do projeto, ele comenta: “Isso (as “Passagens Parisienses”) está na mesma, pois não existe nem uma palavra do texto propriamente dito, embora o fim dos estudos sejam previsíveis”. Diante desse desabafo, e com base em outras informações também presentes nas correspondências do autor, tudo nos leva a crer que, para Benjamin, o projeto das passagens se fecha juntamente com a conclusão da pesquisa de imagem e as articulações entre elas.

As preocupações de Benjamin¹⁵ com os problemas contemporâneos partiam de acontecimentos que fervilhavam diante de seus olhos: o fascínio do homem pela tecnologia e o cenário político de sua época. Quanto ao encantamento promovido pela técnica, é bom ressaltar que o desenvolvimento tecnológico acompanha a própria história da humanidade, até porque desde os primórdios o homem se vê como “uma máquina que fabrica outras máquinas” não somente destinadas a imitá-lo e diverti-lo, mas principalmente, servi-lo. Entretanto, tal movimento se apresentou com toda sua amplitude apenas a partir do século XVIII, iniciando assim uma revolução sem

¹⁴ *Passagen-werk* foi iniciado em 1927 e Benjamin trabalhou nesse projeto, de modo irregular, até o fim de sua vida. Quando, em 1936, escreve a Scholem, ele já possuía todo material iconográfico de que necessitava para a conclusão do projeto. Embora isso nunca tenha ocorrido.

¹⁵ Além de ser um tema recorrente em sua obra, a tecnologia realmente era um assunto que fascinava Benjamin desde criança. Tanto que ao escrever sobre “O Telefone” em *Infância em Berlin por Volta de 1900*, ele recorre às suas memórias infantis: “naqueles dias o telefone pendia, contorcido e isolado, na parede entre o baú de roupa suja e o medidor de gás, num canto do corredor dos fundos, donde seus ruídos só faziam aumentar os sobressaltos nos lares de Berlim. Quando, depois do longo apalpar naquele tubo escuro, já quase a perder o domínio da consciência, chegava até ele para acabar com a balbúrdia, arrancando os dois auscultadores, que tinham o peso de halteres, e espremendo a cabeça entre eles, eu ficava impiedosamente entregue à voz que ali falava. Nada havia que abrandasse o poder sinistro com que me invadia. Impotente eu sofria pois me roubava a noção do tempo e do dever de meus propósitos, e igual ao médium, que segue a voz de longe que dele se apodera, eu me rendia à primeira proposta que me chegava através do telefone”. Ademais, consta numa lista que fora encontrada junto aos pertences de Benjamin que um dos últimos livros que o nosso autor leu foi *Machinisme et Philosophie*, de Pierre-Maxime Schuhl. Nesse livro, Schuhl faz um estudo sobre o modo como os grandes pensadores receberam e se posicionaram diante das invenções técnicas.

precedentes na história da humanidade. Por conseguinte, a chegada da era moderna, com seu esquema industrial, promoveu um desenvolvimento tecnológico acelerado, intenso e excessivo. A propósito, tomemos um trecho de “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” em que Benjamin, ao tratar da questão da experiência do choque e estrutura da multidão metropolitana, discute a evolução tecnológica e suas implicações na modernidade:

Com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto. A evolução se produz em muitos setores; fica evidente entre outras coisas, no telefone, onde o movimento habitual da manivela do antigo aparelho cede lugar à retirada do fone do gancho. Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação da grande cidade¹⁶

No que concerne ao cenário político, o mundo do início do século XX, especialmente a Europa, estava completamente influenciado por duas ideologias extremistas. De um lado, o socialismo que deposita toda sua força revolucionária sob a forma do comunismo, propondo uma revolução com o intuito de emancipar as massas, extinguir as classes sociais privilegiadas, modificar o regime de propriedade e instaurar a ditadura do proletariado. Do outro, o fascismo, um regime totalitário e extremamente racista que ao mesmo tempo em que pregava a renovação nacional, promovia a massificação da população e mantinha estagnada tanto as relações de produção como o regime de propriedade.

A fim de compreendermos o alcance dessas preocupações, lembramos que pouco antes de escrever “A Obra de Arte...”, em 1934, Benjamin fez uma conferência

¹⁶ BENJAMIN, W, OE, V. III, p. 164.

sobre as condições de produção literária no século XX e o papel do intelectual crítico nesse processo. No texto, “O autor como produtor”, o filósofo discute insistentemente a relação entre os modos de produção da literatura e a autonomia de seu escritor. O problema da autonomia, que conduz sua análise, exige, sobretudo, a observação do cenário político da época. Pois, naquela efervescência e mistura de movimentos políticos, intelectuais e artísticos torna-se bastante complicado delimitar qual o espaço que a liberdade do escritor ocupa na intenção de sua obra “a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade”. A condição para a formulação desse discurso é, sem dúvida alguma, também o problema da apropriação da arte pela política. “Abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária”. Vale lembrar que, a princípio, Benjamin não toma a arte politicamente orientada como negativa. Entretanto, ele se empenha para nos mostrar que a tendência de uma obra só pode ser correta do ponto de vista político quando for também do ponto de vista artístico “isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária”. (BENJAMIN, W, OE, V. I, p. 120-121).

No que tange à estrutura do ensaio “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” como um todo, é inegável que seu fundamento é essencialmente político, marxista. A introdução nos mostra isso com clareza. Já bastante influenciado pela doutrina dos teóricos socialistas, Benjamin não hesita em apostar nos prognósticos de Karl Marx. Segundo o autor de *O Capital*, o que se pode esperar com certeza do sistema capitalista é “não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria supressão”¹⁷.

¹⁷ BENJAMIN, W, OE, V. I, p. 164.

Portanto, é a partir de tal “profecia” que o filósofo frankfurtiano irá desenvolver os conceitos artísticos “não apropriáveis pelo fascismo”. E é exatamente por isso que, antes de nos determos em nosso tema, a saber, investigar o conceito de aura a partir das consequências que as novas formas de reprodução técnica trouxeram para a arte convencional, nos cabe aqui recuperar o encadeamento das ideias políticas que tornou possível esse texto, até mesmo porque sabemos que a política é a chave que nos permite compreender a estrutura desse ensaio.

“A Obra de Arte...” não somente faz parte da segunda fase do pensamento benjaminiano, ou seja, a iniciada principalmente a partir das influências políticas, como é também o ponto mais alto da produção estética do autor nesse período. De fato, o que está evidente no texto em questão é a ideia de uma teoria da arte que se imbrica dialeticamente com os movimentos da política. É por isso que, ao tratar do problema da reprodutibilidade técnica, aparece no ensaio a ideia de uma sincronização entre os movimentos evolutivos das artes e os da política. Sob esse aspecto, a grande preocupação do nosso autor é identificar e entender a relação entre esses movimentos e, principalmente, entender a mecânica do movimento que a política moderna desenvolve – sobretudo, aqueles realizados pelo fascismo – na tentativa de tomar a arte como arma, e seus desdobramentos.

(...) esses prognósticos não se referem a teses sobre a arte de proletariados depois da tomada de poder, e muito menos na fase da sociedade sem classes, e sim a teses sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas. A dialética dessas tendências não é menos visível na superestrutura que na economia. Seria, portanto, falso subestimar o valor dessas teses para o combate político. Elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo – cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração de dados num sentido fascista.¹⁸

¹⁸ BENJAMIN, W, OE, V. I, p. 165-166.

As consequências problemáticas de uma política que procura fazer da arte um dos seus mecanismos reguladores explicam-se, sobretudo, por um evento: o espetáculo tecnológico. É esse o ponto fundamental para a compreensão dos anseios dos fascistas. Se observarmos o desenvolvimento histórico das invenções técnicas, chegaremos à conclusão de que projeto político dos fascistas só foi possível de se concretizar porque contava com um cenário ideal. Os séculos XIX e XX assistiram às descobertas tecnológicas que modificaram radicalmente a relação entre o homem e a natureza¹⁹. Para nós, nos interessa pensar como a arte e a tecnologia associadas forneceram o cenário perfeito para a ascensão e consolidação do fascismo na Alemanha²⁰.

Vale dizer que a cultura fascista era absolutamente deslumbrada tanto pela tecnologia quanto pelas artes. O que de certa forma justifica, sob a lógica do fascismo, o uso privilegiado desses dois campos como instrumentos de dominação das massas. Feita essa constatação, as razões da escolha são previsíveis. De um lado, temos a arte que é tão capaz de promover uma revolução cultural quanto é de promover uma política; a arte é dotada de uma força revolucionária fundamental para as relações humanas. De outro lado, temos, em pleno desenvolvimento e aperfeiçoamento, exatamente aquilo que pode potencializar essa capacidade das artes, isto é, os instrumentos de comunicação de massa, com sua aparelhagem de captação e difusão de som e imagem, como o rádio, a fotografia, o jornal, as revistas, o cinema, etc.

A estruturação cada vez maior da indústria de comunicação e entretenimento coincidiu com o período em que ocorreram as grandes guerras mundiais, evidentemente, em relação à Primeira Guerra, aquela iniciada em 1939 dispunha de procedimentos

¹⁹ “Somente no decorrer dos últimos anos tem-se utilizado novas fontes de energia e combustíveis novos, líquidos ou gasosos; as aplicações da eletricidade têm-se multiplicado, as técnicas quirúrgicas, graças a aparatos de todo tipo, tem progredido ao mesmo tempo em que a medicina”. Schuhl, 1955.

²⁰ Sobre esse assunto, isto é, as das relações entre cultura, tradição, arte, tecnologia e nazismo, o filme *Arquitetura da Destruição* de Peter Cohen nos dá uma dimensão aproximada do que isso representou para a humanidade.

tecnológicos muito mais sofisticados e, por conseguinte, ainda mais adequados para ser utilizados como arma de guerra. O fato é que, de uma forma geral, podemos dizer com tranquilidade que tanto os produtores dos veículos de comunicação como os dirigentes militares sabiam exatamente que essa nova e promissora indústria era também uma verdadeira máquina de mobilização popular.²¹

A essa altura vem à tona um aspecto particularmente interessante, a saber, a ideia de propaganda é muito forte na cultura fascista. A própria arte política do fascismo se manifesta sob a forma de propaganda. Sua função é, sobretudo, retirar do indivíduo sua subjetividade, ao substituir o pensamento autônomo pela mensagem transmitida. Então, com os recursos técnicos já disponíveis no início do século XX, o fascismo encontra um campo fértil para disseminação e propagação de sua ideologia. Não há, portanto, segundo Benjamin, nenhuma coincidência ou acaso no fato de o regime ditatorial fascista ter ascendido e tomado o poder tão rapidamente na Alemanha da primeira metade do século XX. A arte técnica, e também a eficácia dos instrumentos comunicativos e publicitários tratou de ajudar o regime fascista a promover a massificação da população e, conseqüentemente, o mais bárbaro projeto de genocídio já registrado.

A metamorfose do modo de exposição pela técnica da reprodução é visível também na política. A crise da democracia pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional. As democracias

²¹ Vale lembrar que na guerra “contra Hitler”, os Estados Unidos utilizou as mesmas armas. O meio mais utilizado foi, sem dúvida nenhuma, o cinema. Até mesmo pelo estágio avançado que a tecnologia cinematográfica se encontrava nesse país, o cinema foi a forma mais expressiva de difundir a ideologia americana durante a Segunda Guerra Mundial. Javier Coma e Juan Guerreiro num estudo sobre filmes de guerra falam sobre o objetivo americano. Segundo os autores, todos os gêneros eram usados com intuito de causar na população repugnância em relação aos inimigos e admiração pelos combatentes, além criar esperança na vitória: “com o ataque dos japoneses à base de Pearl Harbour em dezembro do mesmo ano, os Estados Unidos declararam guerra ao Eixo (...) logo depois do ataque em que morreram 2.400 americanos, o Estado-Maior enviou instrutores militares para orientar as produções, e o próprio governo americano passou a ditar regras (...) Os filmes, e seus astros e estrelas, precisavam apoiar e distrair os soldados, fortalecer o moral das famílias, reforçar as atitudes de vigilância e repúdio ao inimigo. O governo chegou até a definir as categorias de filmes a serem realizados: filmes sobre a guerra em si e seus efeitos; sobre a natureza do inimigo; sobre os povos aliados; sobre o esforço da população nas indústrias bélicas; filmes para impulsionar os ânimos para a luta; sobre as Forças Armadas, as batalhas os heróis.”

expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O Parlamento é o seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso, os Parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro. O rádio e a televisão não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político.²²

Através de uma “estética política e de intervenção revolucionária”, Benjamin pretende colocar toda “força de sua crítica” a serviço da transformação das relações de produção vigente. Aliás, é sob forte influência marxista, que o filósofo irá conjeturar o destino do capitalismo. Juntamente com Marx, ele acredita que as mudanças que o modo de produção capitalista provoca na estrutura da sociedade não podem ser facilmente diagnosticadas simultaneamente ao desenvolvimento do mesmo, em compensação, a consequência última do capitalismo, ou seja, a destruição do próprio sistema capitalista era perfeitamente calculável. A estrutura da sociedade e o modo de produção vigente são fundamentais para a compreensão da arte. Por isso, a importância de pensar as modificações trazidas pelos novos processos técnicos de reprodução tanto ao conceito quanto à história da arte em geral partindo de suas convicções políticas.

De acordo com o filósofo alemão, tanto o desenvolvimento tecnológico como qualquer outra realização humana, no sentido de renovar as relações entre os homens e a natureza, não tem a menor razão de ser, se não trouxer consigo benefícios para a sociedade. Benefícios materiais sim, porque Benjamin acredita que a tecnologia não somente pode como deve contribuir para o bem-estar social, mas, principalmente, elevar o grau de consciência dos homens. Por isso, sua aposta otimista em relação aos meios de reprodução técnica da arte, mesmo consciente dos problemas que certamente acompanhariam tal processo. Nesse contexto, a fotografia e, especialmente, o cinema

²² BENJAMIN, W, OE, V. I, p. 183.

são capazes de tornar mais aguda a percepção da realidade, de facilitar o acesso das massas às obras do passado, assim como as do presente, além de renovar a própria natureza da arte.

Quando Benjamin escreveu “A Obra de Arte...”, tanto a tecnologia já havia se incorporado à arte²³ como os movimentos políticos e revolucionários²⁴ estavam em pleno andamento. Aliás, a revolução tecnológica, com toda sua força persuasiva, graças aos meios de comunicação de massa, coincide com o fenômeno das ditaduras. Foi então o fascismo e não a democracia que deu ao mundo uma demonstração cabal do poder da nova mídia (Cf. BOLLE, p. 240). O olhar de Benjamin é, portanto, um olhar atual, do crítico que está atento aos acontecimentos do presente, principalmente no que diz respeito ao cenário político e desenvolvimento tecnológico, mas com o pensamento sempre voltado para o futuro, isto é, as consequências que esses fatos irão trazer para a sociedade.

Nesse espírito, o autor parte do princípio de que a tendência da política atual é sempre tentar se apropriar das artes como forma de controlar as massas. Para isso, o combate político toma conceitos e fundamentos essenciais da arte com o objetivo de elaborar estratégias que conduzem ao controle e repressão da população. Entretanto, o que o autor percebe é que nos tempos em que a arte passa a ser dominada pelas técnicas de reprodução, a apropriação da arte pela política toma dimensões espantosas. A arte passa, então, a se configurar como uma poderosa arma de controle das massas, no instante em que ela encobre as contradições sociais, desvia os conflitos e compensa suas reivindicações não atendidas pelas criações de ilusão.

²³ A fotografia tinha quase cem anos e as técnicas eram requintadas, no caso do cinema, embora estivesse na sua quarta década também havia evoluído bastante, até mesmo o sistema sonoro já funcionava com eficácia nesse período, além disso, em termos de qualidade, o cinema já nos tinha apresentado realizadores como Eisenstein, Chaplin, Vertov.

²⁴ Alguns deles já haviam se realizado, como é o caso da Revolução Russa e da ascensão do nazismo na Alemanha.

A propósito, foi exatamente isso que aconteceu, por exemplo, com a Alemanha: “a nação dos fascistas, com seu rosto de esfinge, constitui-se num novo mistério da natureza, de caráter econômico, ao lado do antigo, que, longe de se iluminar com a luz da técnica, revela agora os seus traços fisionômicos mais ameaçadores”²⁵. Com as técnicas de produção e reprodução, a Alemanha fascista deu conta de assimilar e difundir inúmeros temas revolucionários sem colocar seriamente em risco sua própria existência assim como a as classes que o controlam. A força revolucionária própria da arte é usada como um instrumento de controle às reivindicações da massa:

Ela (a fotografia) se torna cada vez mais matizada, cada vez mais moderna, e o resultado é que ela não pode mais fotografar cortiços ou montes de lixo sem transfigurá-los. Ela não pode dizer de uma barragem ou de uma fábrica de cabos, outra coisa senão: o mundo é belo. (...) Ela conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la segundo os modismos mais aperfeiçoados. Porque se uma das funções econômicas da fotografia é alimentar as massas de certos conteúdos que antes ela estava proibida de consumir – a primavera, personalidades eminentes, países estrangeiros – através de uma elaboração baseada na moda, uma de suas funções políticas é a de renovar, de dentro, o mundo como ele é.²⁶

Ainda no caso da fotografia, afora o fato de a imagem fotográfica ter uma credibilidade quase que incomensurável perante o grande público²⁷, pois era considerada como o próprio espelho da realidade, ela possui uma habilidade que é ainda mais preciosa para o combate político: a fotografia tem um discurso subjetivo. Isso, devido à sua capacidade de se adequar a conteúdos completamente diferentes ou até mesmo antagônicos, pois, aquilo que, a princípio, deveria garantir a objetividade de uma foto, ou seja, seu conteúdo imagético torna-se vulnerável mediante as situações em que

²⁵ BENJAMIN, W, OE, V. I, p. 71.

²⁶ BENJAMIN, W, OE, V. I, p. 128-129.

²⁷ A imensa credibilidade que a imagem fotografia detinha do público, naquela época, deve-se ao fato de que as técnicas de manipulação, no sentido de falsificar a situação de determinada imagem, eram extremamente rudimentares e, portanto, era muito fácil constatar qualquer fraude. Hoje em dia, a mesma credibilidade não se mantém, pois as técnicas estão muito mais requintadas e, na maioria das vezes somente uma perícia consegue atestar sua veracidade.

será inserida. Assim, uma mesma foto pode corroborar nos mais variados discursos. Daí deriva a necessidade de um texto que indicasse caminhos para a leitura da imagem “verdadeiros ou falsos, pouco importa”. Mas, com elas vem à tona um problema, o da validade do conteúdo “a objetividade da imagem é apenas uma ilusão, e as legendas que a cometem podem alterar totalmente a sua significação”. Em *Fotografia e Sociedade*, Gisele Freund, ao relatar a falta de autonomia que os fotógrafos tinham em relação ao produto de seu trabalho, nos mostra porque é tão fácil para a política se apoderar da fotografia ou de qualquer outro produto dos meios de reprodução técnicos, como a televisão e o cinema, por exemplo, por meio de várias situações em que a imagem foi usurpada justamente por causa da sua ambiguidade, e transformá-los uma de suas armas de guerra:

Frequentemente, bem poucas coisas são suficientes para darem às fotografias um sentido diametralmente oposto à intenção do repórter. Tive essa experiência logo nos inícios da minha carreira. Antes da guerra, a compra e venda de títulos da Bolsa de Paris passava-se ainda ao ar livre, sobre as arcadas. Um dia fiz ali todo um conjunto de fotografias, tomando como alvo um agente de câmbios. Ora sorrindo, ora de rosto angustiado, enxugando a sua face rotunda, ele exortava as pessoas com gestos amplos. Enviei essas imagens a diversos ilustrados europeus sob o título anódino: “Instantâneos da Bolsa de Paris”. Algum tempo mais tarde recebi uns recortes de um jornal belga, e qual não foi o meu espanto ao descobrir que as minhas fotografias tinham sido colocadas sobre uma manchete que dizia: “Alta na Bolsa de Paris, as ações atingem um preço fabuloso”. Graças aos subtítulos engenhosos a minha pequena e inocente reportagem adquiria o sentido de um acontecimento financeiro. O meu espanto quase deu em sufocação quando encontrei, alguns dias mais tarde, as mesmas imagens em um jornal alemão sob o título, desta vez, de “Pânico na Bolsa de Paris, as fortunas abatem-se, milhares de pessoas estão arruinadas”. As minhas imagens ilustravam perfeitamente o desespero do vendedor e a confusão do especulador em vias de se arruinar. É evidente que cada uma das publicações tinha dado às minhas fotografias um sentido diametralmente oposto, correspondente às suas intenções políticas.²⁸

²⁸ FREUND, G. pp.154

Dentre as várias estratégias desenvolvidas pelo fascismo para a dominação das massas, a estetização e a “ritualização” da vida política foi, sem dúvida, uma das mais eficazes. “A arte fascista baseou-se em experiências de eficiência comprovada ao longo dos séculos, no modelo de “duas massas artificiais”: exército e Igreja. Uma das técnicas de dar às massas uma “expressão” é o enaltecimento do cotidiano por meio de espetáculos, com massas e para as massas, revestido-os de um caráter solene, como nos desfiles triunfais.”²⁹ Além disso, os dirigentes políticos usaram os mesmos recursos que os astros de cinema para atingir as massas: o aparelho técnico. A questão que daí surge está diretamente ligada à crise que as democracias vivenciaram na primeira metade do século XX. O que leva o político profissional a se apresentar diante das câmeras e dos microfones é a certeza de que este é o caminho mais eficaz para se aproximar do público.

2.3. O Conceito de Aura: suas aplicações e implicações

Voltemos então à questão da destruição da aura. Numa dialética centrada na questão da proximidade e da distância, Benjamin define a aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais próxima que ela esteja”³⁰. A aura em questão é o resultado da tradição do objeto artístico. Ela nada mais é do que um determinado modo de se apresentar diante do observador por meio de um jogo de presença e ausência. Nele (objeto) estão reunidos passado, presente e futuro, é essa estruturação temporal que faz com que

²⁹ BOLLE, W. 1994, p. 230.

³⁰ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 167.

ocorra incessantemente o envelhecimento e a atualização da obra. Não é por um acaso, portanto, que Rodolphe Gashé, em sua interpretação kantiana do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, toma o jogo aurático como manifestações segundo as formas do espaço e do tempo de uma distância, um afastamento, um ‘algo’ que está além do fenomênico, que o transcende (Cf. GASHÉ, 1997).

No ensaio “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, Walter Benjamin afirma que manifestação do fenômeno aurático se realiza exclusivamente por causa do conteúdo de autenticidade – o aqui e agora, e da unicidade da obra. Estas são, sobretudo, as características que transformam um objeto comum em uma obra de arte tradicional. Observando, entretanto, que a primeira está subordinada a segunda, já que a existência única é responsável pela história da obra de arte e que a autenticidade estética nada mais é do que o resultado de um processo que vai desde sua criação até o atual receptor. Tudo que surge desse percurso é incorporado pelo objeto e transformado em tradição, assim “a unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição”³¹. No domínio desta estão enraizados elementos provenientes das relações de recepção e transmissão, condicionadas, principalmente, pelos aspectos sociais, políticos, econômicos e religiosos que permeiam a obra durante toda sua trajetória histórica. Tais elementos são capazes de reconhecê-la em todos os períodos de sua existência. É, portanto, esta construção que insere determinada obra na “história das Belas Artes”. Assim, a autenticidade da obra é determinada pela sua unicidade, em um lugar específico e pela capacidade de carregar consigo ao longo dos anos sua própria história e transformá-la em tradição, ela é, portanto, a “essência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”.

³¹ Ibid., p. 170.

É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (...) o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.³²

Vê-se, então, que a autenticidade implica a originalidade, a unicidade e a capacidade de testemunho histórico, elementos que por sua vez constituem a legitimidade do objeto e remetem a ele um aspecto de contemplação. A aura é, então, idêntica à autenticidade da obra.

Com respeito ao objeto de arte tradicional, o conteúdo de autenticidade é, incontestavelmente, inacessível a qualquer forma de reprodução sejam elas manuais ou técnicas. Isso ocorre simplesmente porque por mais semelhança que uma reprodução possa ter em relação ao original, nelas, um elemento sempre estará ausente, por mais perfeita que sejam: “o *aqui e agora* da obra de arte, sua existência, no lugar onde ela se encontra”. No que compete às reproduções manuais, essas nada mais são do que meras falsificações e, por isso, não afetam a estrutura do objeto original em nenhum aspecto. Um objeto autêntico, em qualquer tempo e situação, preserva toda sua autoridade diante de uma imitação e ao mesmo tempo em que identifica esta última como tal, é capaz também de se reconhecer como “sempre igual e idêntico a si mesmo”. É por isso que em nenhum momento histórico as falsificações se configuraram como um problema para a identidade de obra de arte. Tanto que na “Pequena História da Fotografia” e também no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin admite o fato de que dentro da história da arte, em todos os tempos, os homens tentaram incessantemente copiar os objetos artísticos. E mais, ele afirma que “em sua essência, a obra de arte

³² Ibid., p.167.

sempre foi reproduzível”. Isto é, o problema da arte na modernidade passa muito longe da existência de cópias ou falsificações do objeto artístico. Ele está concentrado num fenômeno novo que muda radicalmente não só o próprio conceito de arte, mas também a relação entre arte e sociedade: a reprodutibilidade técnica.

No que tange às reproduções técnicas, trata-se de um esquema bem mais complicado. Elementos que antes eram imprescindíveis numa obra artística não fazem o menor sentido para a arte técnica, como é o caso da autenticidade e da unicidade. Para compreender adequadamente o nível de complexidade que está por detrás desse esquema, o autor elabora, astutamente, uma pequena retrospectiva resgatando e caracterizando cada um dos meios criados para atingir tal objetivo, a saber, reproduzir cada vez mais perfeitamente um objeto. Ele chega então à fotografia, observando que este é o primeiro método de reprodução de imagem que exclui definitivamente as mãos do homem em seu processo de produção e que reporta a função anteriormente desempenhada por elas ao olho humano. É exatamente para esse ponto que Benjamin sempre quis apontar. Desde os seus estudos sobre a fotografia, ele vem insistindo numa ideia que é a chave para se entender a arte na modernidade, mas que ao mesmo tempo sempre foi motivo de descuido e até mesmo de esquivo por parte dos teóricos da arte³³: com a fotografia a própria natureza da arte é alterada, e por isso, torna-se necessário entender o que modifica no conceito e na história das artes a partir da invenção de 1839. Rodrigo Duarte ao analisar a influência de Benjamin sobre o pensamento estético de Theodor Adorno, num artigo intitulado “Seis nomes, um só Adorno”, também enfatiza a mudança que a película provocou na natureza da arte:

A partir daí (invenção da fotografia) houve uma subversão total no processo de produção artística, pois a singularidade de uma obra de arte, diante da

³³ A maioria dos teóricos dessa época se voltava apenas para as comparações vazias entre fotografia e pintura.

qual qualquer reprodução antes seria obrigada a reconhecer sua inferioridade, perde totalmente sua relevância: torna-se sem sentido falar-se em “original” no caso da fotografia ou do cinema.³⁴

A reproduzibilidade técnica da obra de arte promove a destruição da aura à medida que atualiza constantemente o objeto. Essa ação é executada no instante em que as novas técnicas possibilitam “colocar no mercado reproduções em massa sob a forma de criações sempre novas”, logo, não há mais espaço para um elemento essencial para a obra de arte, ou seja, o jogo entre o envelhecimento e a atualização. Na multiplicação incontrolada, as imagens são “disparadas”³⁵, lançadas compulsiva e aleatoriamente para o espectador, e essa situação faz com que o observador contemple não mais o objeto artístico, mas a imagem reproduzida dele.

Por um lado, encontramos o aspecto positivo desse fenômeno: “à medida que as obras de artes se emancipam de seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”³⁶. Consequentemente, essa dessacralização faz recuar o privilégio cultural, pois ao contar com novos suportes, a arte pode ser introduzida nos mais diversos meios sociais, situação que, certamente, promove a democratização das obras de artes. Por outro, há um negativo, já que a queda da aura coincide com a formação de uma sociedade que ainda está aprendendo a ser moderna e que, portanto, sofre com a pressão de um esquema industrial que quer impor o seu ritmo automático, agitado e acelerado a qualquer custo. Mas a vida industrial e urbana não se instala sem deixar suas marcas no homem. Com ela, nasce um novo sujeito, cujo comportamento foi alterado em função dessa nova realidade. Este sujeito que é incessantemente estimulado, a “ansiedade sensorial” e a “aceleração visual” que sofre faz com que seu

³⁴ DUARTE, 1994. p. 455

³⁵ Benjamin fala inclusive de um abandono das imagens junto às massas.

³⁶ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 167

aparelho perceptivo reproduza um ritmo tão ágil quanto a vida moderna³⁷. Partindo desse esquema, torna-se um pouco mais fácil compreender que o abalo que a destruição da aura promove no âmbito da tradição das artes a partir das técnicas de reprodução, além de ser irreversível, também condiciona o modo social de percepção e recepção da arte e, com isso, provoca uma crise na própria percepção do sujeito, que em última instância, irá culminar no enfraquecimento das experiências humanas.

Como demonstra Rochlitz, a queda do fenômeno aurático em Benjamin está centrada em três motivos: o estético, o ético-político e o antropológico. Quanto ao motivo estético, a destruição da aura é justificada pela purificação da imagem, aquela promovida por Atget, é somente depois dessa operação que a imagem poderá reconquistar sua autenticidade. No que concerne ao segundo, ele é responsável pela dessacralização e democratização cultural, pelo “acesso igualitário à arte” depois da “constatação do caráter exclusivo da aura”, que Benjamin fala com mais detalhes no texto sobre a reprodutibilidade técnica. Quanto ao antropológico, o filósofo sustenta a ideia de que a percepção humana se movimenta progressivamente no sentido de um “primado da atitude cognitiva”. Essa concepção de “um progresso do espírito racional na cultura ocidental” tendendo a “um progresso da racionalidade cognitiva” é, segundo Rochlitz, profundamente marcada pelas leituras que Benjamin faz de Hegel e Weber sobre o destino da sociedade capitalista e suas características – tais como racionalização, intelectualização e desencantamento do mundo.

No contexto deste trabalho nos interessa especialmente os dois primeiros. A importância do motivo estético está concentrada no fato de ele ter redimido a fotografia em sua terceira fase, somente com a destruição da aura que a imagem fotográfica

³⁷ Neste ponto, Benjamin foi extremamente influenciado pelas ideias de Georg Simmel e sua obra “A Metrópole e a Vida Mental” escrita em 1902.

consegue se libertar do artificialismo e, a partir disso, conquistar sua identidade, conforme explicitamos no capítulo anterior. Já o segundo diz respeito especialmente ao aspecto político. A dessacralização estética representa, para Benjamin, uma promessa de transformação social, na medida em que abre caminho para a iluminação profana e para uma presença de espírito favorável à ação política (Cf. ROCHLITZ, 2003. p 256). A queda do fenômeno aurático é um sintoma social e está intimamente ligada ao desenvolvimento e difusão dos movimentos de massa, daí a necessidade de entender os fatores sociais que condicionam sua decadência na modernidade. Nesse sentido, a democratização das obras de artes foi, sem dúvidas, o principal motivo que levou Benjamin a saudar a destruição da aura, pelo menos, em “A Obra de Arte...”. Afinal, é somente depois da reprodução técnica de imagens que a arte passou a ser conhecida independentemente do seu endereço fixo: “De agora para o futuro pode contemplar-se em casa à luz de um candeeiro, a reprodução de uma obra de arte, no interior de uma habitação privada, enquanto o original se encontra num museu a milhares de quilômetros”³⁸.

Benjamin discute a democratização das obras de arte à luz dos conceitos de “valor de culto” e “valor de exposição”. Inversamente proporcionais, estes conceitos determinaram o modo com a arte se comportou ao longo da história. Antes, a arte estava enraizada em fundamentos religiosos “a forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto”. Enquanto amarrada ao seu valor mágico ou religioso, a obra de arte é praticamente obrigada a manter uma existência sigilosa, o que realmente importa para a arte tradicional é que ela exista e não que seja exibida:

O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*,

³⁸ FREUND, G. pp.99-100.

certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.³⁹

A beleza é assim indissociável do ritual. Logo, toda e qualquer experiência que o receptor travasse com a obra só poderia ser guiada por valores tradicionais da herança cultural, ou seja, pelo “ritual secularizado”. Além disso, por ser pouco acessível, a arte tinha um público seletivo, composto por contempladores isolados.

A tese benjaminiana sobre a democratização da arte pelo viés da destruição da aura apoia-se na constatação de que esta surgiu a serviço do culto, religioso ou mágico e que, portanto, “o modo de ser aurático da obra de arte, nunca se destaca completamente de sua função ritual”. Mas, com as técnicas de reprodução, pela primeira vez na história essa dualidade foi quebrada, ainda que sob a forma de uma falsificação, a reprodução socializou a arte. Todavia, a exponibilidade dos objetos artísticos está condicionada aos avanços tecnológicos que promovem inúmeras situações que a colocam em exposição constante. A consequência disso é que o valor de culto perde seu lugar para o valor de exposição, pois descolada da aura, a questão da autenticidade passa a não fazer o menor sentido, e nesse momento a função da obra se transforma, ela se retira da esfera do ritual e passa a fazer parte do plano político. Para Rochlitz, remanejar a função da arte para a política – em especial a marxista – é o suporte que Benjamin encontrou para manter aceso algo de ritual, ou, no mínimo, de profundamente respeitável na obra.

Se por um lado as técnicas de reprodução de imagens destroem a tradição, quando retiram do objeto as qualidades de distância e unidade, por outro elas tem o potencial de reconfigurar a experiência com a obra e, portanto, a liberta de uma “existência parasitária” colada ao culto divino das obras de arte para se transformar

³⁹ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 173.

numa experiência autônoma. É nesse sentido que Rochlitz faz questão de lembrar que o recuo do valor de culto em Benjamin, embora seja o fator principal para a popularização da arte, não é, de forma alguma, algo depreciativo para esta, “ele não interpreta o valor de exposição no sentido de um estatuto público e profano da obra de arte, mas, de um lado, no sentido *quantitativo* do acesso do maior número de obras de arte, *por oposição* ao caráter exclusivo ao acesso aos valores de culto”⁴⁰. Sejam quais forem as consequências, a tecnologia, em sua era, determinará novas formas de experiências com o espaço e tempo.

A “forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”⁴¹. Depois dessa constatação, Benjamin busca elementos para entender como essa mudança se manifesta. Para ele, a era moderna, com o crescimento rápido e intensivo da industrialização modificou radicalmente o ritmo de vida do homem, provocando um excesso de estímulos e transformando a experiência sensorial do sujeito. A “coletividade humana” que o autor se refere acima é, na modernidade, a própria sociedade de massa. E a percepção dessa massa agora desenvolve necessidades que, de modo algum, poderão ser compartilhadas com um fenômeno exclusivo das obras de arte tradicionais. As massas desejam os objetos artísticos. Elas querem não somente se aproximar, mas se apropriar deles. “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas quanto sua tendência de superar o caráter único de todos os fatos por meio de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”⁴². É efetivamente deste modo que a típica sociedade de massa encontrará na reprodução técnica a garantia de satisfação de seu desejo.

⁴⁰ ROCHLITZ, 2003. p 216.

⁴¹ BENJAMIN, W, OE, V. I, p. 169.

⁴² Ibid., p.170.

Embora as reproduções técnicas não consigam se apropriar do conteúdo de autenticidade da obra de arte, pois a ausência da tradição/testemunho implica também a ausência de autenticidade, as relações que elas estabelecem com a obra original e com o público, trazem consequências irreversíveis para o conceito de arte. Com a reprodução técnica, a arte sofre intensas modificações em todos vários sentidos. Portanto, a necessidade de se compreender as transformações no aspecto material ou a difusão da obra, por exemplo, é tão importante quanto a de se compreender aquelas que ocorrem na percepção humana e que, portanto, interferem na experiência do receptor com a obra ao longo da história.

O aspecto material da obra se transforma à medida que as próprias técnicas evoluem e, com isso, trazem consigo a possibilidade de novos suportes, como por exemplo, a foto, filme, jornal, revistas, etc. Conseqüentemente, esse processo cria novos espaços para obra reconfigurando suas relações sociais na medida em que gera novas necessidades, novas demandas e novas regras de produção e recepção. Dentro dessa perspectiva, a difusão do objeto artístico também vai tomando dimensões cada vez maiores, devido às próprias condições da arte na modernidade. A arte agora será comunicada por meio da tecnologia e não mais transmitida pela tradição, como fora até então. A exibição da arte acompanha o ritmo de sua sociedade, que nesse momento sofre intensa pressão de um esquema industrial que quer impor seu ritmo a qualquer custo. Estamos tratando então de uma sociedade industrial e, portanto, dinâmica e veloz, a divulgação da arte se dará nesses parâmetros.

Desde sempre a tecnologia tem como um de seus objetivos modificar a realidade, nessa tentativa, ela traz consigo novas formas de experimentação do real que, por sua vez, criam oportunidades para o surgimento de outras formas de arte. Seguindo o pensamento benjaminiano, toda e qualquer inovação em relação à recepção e à

percepção da obra de arte é promovida pela própria sociedade “a massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte”. Antes das técnicas de reprodução, a experiência estética era um acontecimento íntimo e individual entre o sujeito e o objeto. Com a produção serial, a arte se tornou não somente acessível, mas efetivamente pública, a consequência imediata é que o ato de contemplar o objeto artístico se transformou em uma experiência coletiva.

A invenção de novas técnicas de reprodução da arte altera, sobretudo, a relação entre o objeto artístico e seu público. Na modernidade, a arte deixa de lado sua proposta de fornecer ao indivíduo uma experiência estética íntima para se tornar uma arte da coletividade. Um exemplo disso é o cinema ou o disco, como nos lembra Benjamin “a reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção”, isso significa que um filme jamais poderá ser planejado com o intuito de se tornar uma obra íntima, “sua difusão é obrigatória”. Ele é, por excelência, uma obra coletiva, é produzido justamente para atingir milhares e milhares de pessoas. E isso se deve, especialmente, ao custo de produção de um filme que não permite que uma obra cinematográfica proporcione uma experiência estética particular. O mesmo ocorre com o disco que retira o público dos teatros e das salas de concertos ao levar até ele qualquer peça musical.

Benjamin encontra no cinema o exemplo mais eficaz para nos mostrar as mudanças que ocorreram no modo de recepção e contemplação da obra de arte. Como público de massa, o espectador do cinema possui necessidades diferentes em relação ao “público tradicional”. Ao comparar o filme com o quadro, Benjamin assegura que na obra de arte tradicional, o espectador é um participante potencial, pois ele é convidado constantemente a se entregar à associação de ideias. Neste modo de contemplação, existe um espaço garantido para que o observador entre no jogo de presença e ausência

próprio da arte. Porém, “diante do filme, isso não é mais possível”, diz o filósofo. A tecnologia do cinema reconfigura o jogo de presença e ausência por meio dos *choques* causados pelas fragmentações, reviravoltas, interrupções.

Há em Benjamin a ideia, aliás, bastante influenciada pelas pesquisas de Georg Simmel sobre o fenômeno urbano, conforme mencionamos anteriormente, de que o ritmo intenso e acelerado da vida moderna provoca mudanças radicais no aparelho perceptivo do homem, aumentando consideravelmente seus sentidos visuais e auditivos, logo os efeitos de velocidade visual provocados pelo cinema podem ser entendidos também como os reflexos dessa sociedade: “nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque e de suas sequências de imagens”⁴³.

Não é simples o repertório de experiências que surge com o filme, Benjamin tenta dar conta delas na “Obra de Arte”. Em primeiro lugar, a produção cinematografia inaugura uma relação inédita com o público. A conexão entre público e ator é mediada pela câmera. Aliás, é uma relação puramente ilusória, porque essas duas categorias jamais se encontram num mesmo ambiente⁴⁴, ou seja, o espaço de interação/comunicação entre essas duas instâncias foi dissipado pela câmara. Em segundo lugar, a lógica cinematográfica obedece a uma estrutura essencialmente fragmentária, um filme é sempre um quebra-cabeça, uma reunião de pedaços e a velocidade visual promovida pela sucessão aceleradas das imagens não permite a associação de ideias tampouco a contemplação do objeto. A consequência disso é que

⁴³ Ibid., p 194

⁴⁴ Aqui entra uma outra questão, do mesmo modo que a pintura foi depreciada com a descoberta da fotografia, com a chegada do filme, a arte mais prejudicada foi o teatro. Segundo as análises de Benjamin, o interesse do cinema é que o intérprete represente o menos possível, pois o êxito de um filme depende do desempenho medíocre de seus atores, ou seja, no caso do cinema, quanto menos um ator executa seu papel, mais facilmente o filme se tornará um sucesso de bilheteria. E daí passa para a situação particular do cinema: o ator se encontra dentro universo fílmico como um acessório cênico, pois seu desempenho é construído mecanicamente.

na impossibilidade de fruição, o público passa da condição de espectador para se tornar um especialista, um crítico do objeto recebido. O público do cinema não consegue separar a atitude crítica do sentimento de fruição, e a fusão de ambos é a causa do seu prazer. Na verdade, essa situação é determinada por um fato: o cinema é objeto de uma recepção coletiva, no momento de exibição de um filme não há um ou alguns espectadores, mas uma massa reunida justamente para assistir ao espetáculo.

Quanto à recepção do cinema há ainda um segundo fenômeno. As reações individuais se transformam na reação coletiva do público. Em público, os indivíduos se sentem à vontade para exteriorizar os impactos causados individualmente pelo filme. Porém, quando as sensações particulares são manifestadas, elas interferem no comportamento do restante da platéia, porque cada indivíduo tende a incorporar as sensações do outro tanto quanto aquelas provocadas pelo filme. Essa situação culmina numa reação coletiva do público, ou seja, ela o conduz para um sentimento comum acerca do filme. O que efetivamente não ocorre com a arte convencional, conforme nos lembra Benjamin “a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva, como foi sempre o caso da arquitetura, como antes foi o caso da epopéia, e como hoje é o caso do cinema”⁴⁵. Além do mais, concentração e contemplação são modos de recepção que pressupõem um único espectador, ou muito poucos que, diante da obra de arte autêntica, dotada de autoridade, perdem o poder de controlar a si mesmos, ou aos outros⁴⁶.

Ainda no caso do filme, tanto o modo de reprodução quanto o próprio produto são diferentes das outras artes técnicas, apesar de sua base essencialmente fotográfica. O cinema reconfigura as fronteiras da arte ao mesmo tempo em que muda sua natureza,

⁴⁵ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 188.

⁴⁶ Cf. GASHE, R. P.206.

portanto, não cabe investigar em que o cinema pode pertencer a uma genealogia das artes, a um sistema das artes.

Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto é uma obra de arte, e a reprodução não o é. Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico. O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco, como no caso anterior. Na melhor das hipóteses a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte ao ser filmado.⁴⁷

Há ainda outro motivo que Benjamin levanta para legitimar a reprodução técnica das obras de arte: a necessidade de se comprimir o acervo tornando assim possível conhecê-lo. Para defender a ideia de assegurar o conhecimento da obra por meio de coleções de “miniaturas”, o autor toma como pano de fundo a evolução histórica das técnicas artísticas. À medida que as técnicas de produção e reprodução vão progredindo novas formas de arte surgem e o acervo torna-se cada vez maior, logo se cria uma dificuldade de se conhecer as obras. “Os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas.”⁴⁸ É espantoso perceber o quanto Benjamin, nesse sentido, vai de um extremo a outro. Na passagem acima ele trava com a arte, uma relação extremamente utilitarista. A arte, que antes estava na esfera do sagrado, passa, sem maiores pudores, para a esfera da vida prática, isto é, para um mundo onde o que importa é tão somente conhecer o maior número possível de obras.

⁴⁷ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 178.

Com base nas considerações feitas até agora, pode-se ver claramente que Benjamin é rigoroso para descrever as propriedades essenciais da aura, mas o mesmo rigor não é mantido nos desdobramentos do fenômeno, principalmente no que se refere à sua aplicação. Na seção intitulada “Fotografia”, ao finalizar sua análise sobre “valor de culto” e “valor de exposição” da obra de arte, o filósofo chega a uma conclusão, no mínimo, complicada para sua tese sobre a aura:

Com a fotografia o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, dedicado aos amores ausentes ou defuntos. *A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos*. É o lhe dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. O mérito inexcusável de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografa as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900.⁴⁹. (Grifos nossos)

O trecho acima não nos fornece nenhuma novidade ao afirmar que as primeiras fotos foram capazes de produzir imagens auráticas, o autor já havia constatado isso “Na Pequena História da Fotografia”. Mas, evidentemente, essa afirmação, no contexto do ensaio sobre “A Obra de Arte...”, toma outra dimensão, chegando, inclusive, a ter um efeito contraditório para sua teoria.

Depois de ter construído uma teoria da obra de arte aurática seguida de seu definhamento diante da pressão da reprodutibilidade técnica baseado no argumento de que numa reprodução o *aqui e agora*, isto é, o conteúdo de autenticidade da obra de arte, está irremediavelmente ausente, Benjamin recorre novamente a algumas ideias expostas no texto de 1931 para conferir o elemento aurático também às imagens mecânicas. Dentro dessa perspectiva, temos que lembrar que de certa forma Benjamin

⁴⁹ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 174.

não teve outra opção a não ser trazer à tona o ensaio sobre a fotografia, de uma forma que pudesse colaborar com a sua nova tese. Afinal, além de ser um assunto comum aos dois textos, entre uma formulação e outra se passaram apenas quatro anos, ou seja, um período curto para formular uma tese sobre objetos afins que, a rigor, é totalmente contraditória à anterior. Daí o caráter problemático dessa referência. A questão que se coloca é a seguinte: se a manifestação da aura se dá exclusivamente por causa do conteúdo de autenticidade e da unicidade do objeto, e se a natureza da imagem fotográfica é essencialmente técnica, como é possível falar em uma “fotografia aurática”?

Na verdade, o problema de se admitir a fotografia como objeto aurático está justamente no fato de o nosso autor ter se apoiado em características atípicas de imagens reproduzidas mecanicamente para compor seu conceito de aura. Conforme vimos no capítulo anterior, a aura fotográfica é submetida tanto às condições técnicas próprias da foto, quanto à contingência, ao acaso, àquilo que na imagem o fotógrafo não programou, mas que a câmara captou e registrou. É nessa circunstância que o “valor mágico” está fundamentado. É por isso que, ao levarmos as teses expostas em “A Obra de arte...” às últimas consequências torna-se impossível conceber tal atribuição, porque a eliminação da distância e da singularidade mediante a tecnologia implica irremediavelmente a queda da aura.

Uma das primeiras críticas que se pode fazer em relação à demonstração do conceito de aura benjaminiano é exatamente o fato de o autor ter construído toda a sua argumentação tomando por base uma aura artística que é, por excelência, histórica e, mesmo assim, na hora de falar sobre as manifestações desse fenômeno ter buscado exemplos na natureza. Lembramos ainda que a mesma formulação do conceito de aura

está presente tanto no texto sobre na “Pequena História da Fotografia” quanto em “A Obra de Arte...”⁵⁰:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.⁵¹

É evidente que isso decore tanto da impossibilidade de abrir mão desse exemplo quanto da dificuldade de descrever este fenômeno em sua manifestação, è provavelmente por esse motivo que ele diz que “é aos objetos históricos que aplicaríamos mais amplamente essa noção de aura, porém, para melhor elucidação, seria necessário considerar a aura de objetos naturais”⁵² mas também nos parece que Benjamin escolheu esse caminho porque dessa forma ele abre para uma possibilidade interessante para sua tese.

Sabemos que a demonstração do conceito de aura, assim como suas características estão centradas no próprio objeto de arte, isto é, nas relações incorporadas ao longo de sua existência. A aura é, portanto, segundo Benjamin, uma propriedade do objeto. Com efeito, do ponto de vista das relações entre objeto artístico e receptor, “mergulhar suficientemente fundo nas imagens” ou “respirar a aura até que o instante ou a hora participem de sua manifestação” é o mesmo que experimentar a aura. Existe aqui, então, uma transferência no modo de manifestação do fenômeno

⁵⁰ Na “Pequena História da Fotografia” a definição de aura é praticamente a mesma daquela descrita no ensaio. A única diferença está no acréscimo de uma frase que está grifada por nós na citação que segue abaixo: “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. Apenas a observação grifada não consta no último texto: “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, *até que o instante ou a hora participem de sua manifestação*, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”.

⁵¹ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 170.

⁵² BENJAMIN, W. *Textos Escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1993. p. 9.

aurático do objeto para o sujeito contemplador, para que a aura passe a depender da maneira de observar o objeto e não do próprio objeto, ou seja, a aura torna-se a “experiência da aura”.

Qualquer que seja a ambiguidade desse ato, se pensarmos que Benjamin afirmou nos dois textos, inclusive mais de uma vez, que o “valor mágico” da fotografia só pode ser experimentado se “mergulharmos suficientemente fundo nas imagens”, torna-se bastante razoável não somente que ele tenha conferido aura às imagens mecânicas, mas também compreender tal atribuição.

Contudo, a discussão sobre o fato de a fotografia ter ou não aura, ou os motivos que levaram o filósofo a reconhecer nelas um elemento aurático interessa para nós apenas como um caminho para compreender o desenrolar de seu pensamento. As consequências que essa atribuição acarreta para a teoria da arte são ainda mais relevantes. Exatamente por isso, entendemos que é mais importante pensar sobre o fato de Benjamin ter alterado o local de recolhimento da aura, – já que, na arte tradicional, o elemento aurático é formal, nas imagens técnicas ele se relaciona com o conteúdo do objeto – o modo como ele faz, isto é, qual é a regra que o permite atribuir aura apenas às primeiras fotos, e mais, somente aos retratos de pessoas anônimas, e não as produzidas em qualquer época – e, conseqüentemente, quais as ressonâncias que isso terá para sua teoria da obra de arte.

Neste ponto, é pertinente retomar alguns pontos do ensaio sobre a fotografia, precisamente aqueles que dizem respeito ao problema da aura, fazendo um paralelo com “A Obra de Arte...”. Assim, ao compararmos o texto de 1931 com o ensaio em questão podemos perceber que há uma série de variações em relação ao fundamento do conceito de aura, seu conteúdo e seu modo de manifestação que podem colocar em xeque o pensamento de nosso autor acerca desse tema. Na “Pequena História da Fotografia”,

Benjamin nos fala de uma aura bastante peculiar, específica da foto. Ela não é o resultado de um processo histórico, da tradição incorporada à imagem fotográfica ao longo de sua existência, mas o produto da combinação entre as técnicas de produção da fotografia, o talento do fotógrafo para desempenhar tais procedimentos e um determinado tipo de modelo: retratos de pessoas anônimas. Podemos ver, então, que, ora Benjamin fundamenta a aura no caráter único e autêntico do objeto como é o caso da obra de arte tradicional, ora ele a apoia em seu valor de culto ou na “centelha do acaso”, como é o caso das fotografias antigas onde a aura se manifesta por meio do culto da saudade exercido pelos retratos. O que torna a manifestação da aura na fotografia totalmente vinculada ao conteúdo e não à sua forma, como acontece nas artes tradicionais.

Foi no campo das artes técnicas que foi possível representar a existência de uma aura calcada não na forma, mas no conteúdo da obra de arte. O que Benjamin quer com isso? Tentar salvar a fotografia de uma existência marginal no reino das belas artes? Impossível saber qual a sua real intenção ao assumir tal posição. Enfim, apesar de não ter afirmado categoricamente que o “valor mágico” presente nas fotos é de fato aquela aura que ele conceituou, todo o argumento desenvolvido no terceiro parágrafo do texto sobre a história da fotografia, principalmente a repetição de palavra e situações presentes na definição do conceito de aura, nos leva a tomá-lo como tal. É, no mínimo, sugestivo que Benjamin tenha atribuído à “pequena centelha do acaso, do *aqui e agora*” tanto a capacidade instigar o receptor procurar “algo mais” no objeto, como a de se comunicar diretamente com ele. Uma vez estabelecido tal critério, deparamos com um outro problema: se na fotografia a aura está realmente na “centelha do acaso”, e que, portanto, não depende nem do artista/fotógrafo nem do modelo, mas somente de uma determinada disposição do observador de perceber ou de ser arrebatado por ela,

certamente não seria de todo impossível que a segunda fase contasse, em algum momento com a presença desse elemento.

Depois de 1936, Walter Benjamin volta a refletir a noção de aura, mas agora ele parece não estar tão certo de que a democratização das artes representa um aspecto positivo no que tange à recepção da obra. Ao reconsiderar alguns pontos expostos em sua análise sobre aura, a reprodutibilidade técnica se apresentará para ele como a grande responsável pelo atrofamento da experiência. Assim, à medida que as artes mecânicas enfraquecem as experiências humanas, elas também dificultam e, em último caso, impossibilitam a recepção das artes, o que, evidentemente, provoca uma crise da percepção.

Capítulo III

Declínio da aura enquanto fracasso da experiência subjéctiva na modernidade

3.1. Considerações Iniciais

A estética da primeira fase do pensamento de Walter Benjamin está centrada fundamentalmente na tradição, é uma concepção da arte como sublime inspirada especialmente no Romantismo de Iena. Depois de 1925, encontramos no autor uma visão da arte que lança mão da tradição para se render aos encantos proporcionados pela técnica, que, por sua vez, coloca-a inteiramente à disposição da política. Nesse sentido, assistimos ao nosso filósofo tentando introduzir novos parâmetros para sua avaliação da arte na modernidade, à medida que atualiza a discussão sobre o tema.

Ocorre que, assim que termina de escrever o ensaio “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, e antes mesmo de sua ampla divulgação, o nosso autor já começa a dirigir seu interesse para outro tema, que será o ponto de partida para uma nova reflexão sobre a arte: “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”.¹ Na verdade, no ensaio sobre a narrativa é possível identificar a outra face do pensamento benjaminiano acerca do assunto e, desse ponto de vista, a queda do fenômeno aurático das obras de arte, ou melhor, o declínio da tradição representa uma perda que em hipótese alguma poderá ser compensada, em qualquer nível, pela técnica.

¹ Carta a Scholem. 02 de maio de 1936.

Não há consolo nenhum para quem já não pode mais fazer qualquer experiência, diz Benjamin.

A mudança de perspectiva na estética de nosso filósofo em relação à perda da aura na modernidade está fundamentada num motivo muito especial. Conforme vimos no texto de 1935, seu discurso para justificar a reprodutibilidade técnica da arte reside no fato de que, embora as produções mecânicas eliminem a aura do objeto, a tecnologia tende a compensar tal perda colocando em seu lugar uma nova forma de experimentação da arte: a experiência coletiva, inaugurada pelo cinema. Mas, o que o autor vai enxergar depois de 1936 é que diante da perda da tradição, esse ressarcimento é absolutamente insignificante, e mais, especialmente, para duas formas de arte não há indenização que compense tal perda: a narrativa e a poesia lírica (Cf. Rochlitz, 2003 p.244). É nesses termos que em 1936, o filósofo dá vazão a um outro tipo de preocupação em relação às técnicas de reprodução da arte, onde seus aspectos nocivos à experiência humana em geral extinguem qualquer possibilidade de uma visão otimista ou esperançosa.

Benjamin insiste sobre o preço da modernidade e sobre a ausência de contrapartida para as perdas que ela acarreta. A massa e a tecnologia quase não têm potencial promissor. Daí a importância considerável que adquire agora, em seu pensamento, a memória das tradições, irremediavelmente ferida.²

Para Rochlitz, com o texto sobre a reprodutibilidade técnica Benjamin conseguiu nos mostrar “o caminho impotente de qualquer tentativa que visasse restaurar o culto no quadro da sociedade moderna; mas ao mesmo tempo, ele abriu uma perspectiva de uma sociedade conciliada com a técnica uma vez que tal reconciliação parece excluída em virtude da natureza profunda da técnica – fonte de uma relação ente o indivíduo isolado

² ROCHLITZ, 2003, p.255.

e o mecanismo – Benjamin não pode mais renunciar à ideia de uma reatualização do culto”³.

Seguindo essa linha, nosso autor, não somente lamenta copiosamente a perda do elemento tradicional na arte, mas, sobretudo, quer resgatá-lo a todo custo, inclusive, de colocar em xeque sua própria tese – mesmo sabendo que é absolutamente impossível resgatar a tradição, pelo menos nos termos da antiguidade, haja vista que nossa sociedade é irreversivelmente moderna e o equilíbrio entre tradição e modernidade é muito frágil. Assim nos explica Rochlitz:

“O Narrador” abre um novo período do pensamento de Benjamin: aquele que, ao adquirir uma interpretação sociológica da arte, associa-lhe a visão apocalíptica da história que foi aquela de *Origem do Drama Barroco Alemão* e revisa o veredicto sobre a aura e a beleza.⁴

O ensaio sobre Leskov é apenas o primeiro. Depois dele vem outros textos em queo filósofo não consegue mais enxergar os aspectos positivos do declínio da aura com tanto entusiasmo como acontece na “Pequena História da Fotografia” e “A Obra de Arte...”. No ensaio de 1936, ele aponta a existência de uma relação direta e contraditória entre o “declínio da tradição” e “o fim da arte de narrar”. Então, depois de constatar que a evolução tecnológica modificou as relações humanas, ela se apresentará diante dele como a grande responsável pelo desenvolvimento de “uma nova forma de miséria” que assola a humanidade. Então, a mesma reprodutibilidade técnica que promove uma revolução na percepção por meio da experiência coletiva inaugurada pelo cinema, no caso da narrativa, que sobrevive fundamentalmente desse tipo de relação, irá produzir um efeito contrário, porque isola o indivíduo: “as artes da reprodução técnica são

³ ROCHLITZ, 2003, p.284.

⁴ Ibid., p. 255.

interpretadas como formas degradadas de confrontos entre um *indivíduo* isolado e um *mecanismo*”⁵.

Não devemos nos esquecer, entretanto, que em várias seções de “O Narrador” encontramos temas que serão incorporados a sua análise sobre Baudelaire. Além do mais, vários dos assuntos abordados no texto, o autor já havia trabalhado anteriormente. Benjamin vale-se de um hábito bastante comum, ele se reporta com muita frequência a seus escritos e, nesse movimento, se apropria novamente de seu pensamento para analisar novos temas. Identificando tal procedimento, foi possível perceber que, no caso do nosso autor, a volta às questões fundamentais numa análise da arte, implica não somente a reconstrução da tese sobre o declínio da aura do objeto artístico depois da tecnologia, mas a reconstrução de sua perspectiva geral acerca do tema da obra de arte na modernidade. É nesse contexto que observamos que questões do tipo “o ato de narrar”, “a morte”, “as ações da experiência”, “a transmissão de experiência” e, principalmente, “a perda da capacidade de comunicar as experiências vividas” já tinham sido seu objeto de análise em 1933, quando escreveu “Experiência e Pobreza”. Além disso, a própria concepção de romance, exposta no texto de 1936, praticamente não sofre alterações em relação aos outros escritos sobre o assunto, como por exemplo, “A Crise do Romance” (1930) ou os últimos de textos de *Imagem e Pensamento*. Tal observação se aplica também ao ensaio sobre Baudelaire. Numa leitura paralela, notamos que se trata de um texto onde Benjamin “revisita” os principais temas presentes em “O Narrador”.

Neste último capítulo, tentaremos entender a reincidência do privilégio da tradição na estética de Benjamin. De fato, Rochlitz parece ter razão ao afirmar que a reprodutibilidade técnica não cumpre o papel que lhe cabia na “Obra de Arte”, antes ela

⁵ Cf. ROCHLITZ, 2003, p. 281.

faz o contrário e os efeitos negativos que a queda da aura não causou no contexto da “Obra de Arte” irão repercutir com toda força nos textos onde Benjamin privilegia a tradição. “Na primeira teoria do cinema, diz Rochlitz, a nova arte foi saudada em nome de uma interpretação da técnica garantindo às formas de apresentação um estatuto público; na segunda, nos temas baudelairianos, essa arte que não o é mais parece frustrar tal expectativa: a técnica aparece aí como uma força de privatização”.⁶ Daí a necessidade de se entender questões do tipo: por que o filósofo dá um passo para trás em sua teoria e lamenta a perda da aura na modernidade? E mais, por que a ausência do elemento tradicional, mesmo promovendo o acesso de um número imensamente maior de pessoas às obras de arte, determina uma experiência estética debilitada e empobrecida, isto é, o que se perde com a queda da tradição que não pode mais ser compensado pela democratização da arte? O primeiro passo para uma análise desse tipo é investigar o texto que inaugura esse recuo do autor e uma terceira fase dentro do pensamento benjaminiano. Conforme mencionamos acima, esse texto é “O Narrador”.

3.2. Destruição da Tradição e o Fim da Arte de Narrar

O legítimo narrador deve associar duas características: a experiência com o acontecimento e a espontaneidade para narrá-lo. Não por acaso, Benjamin nos diz que a figura do contador de histórias se forma a partir de dois tipos atividades: o viajante, mais bem representado pelo marinheiro, e o nativo, pelo camponês sedentário. Esta concepção tem sua razão de ser, pois o universo daquele que se dedica a qualquer um desses ofícios é repleto das mais variadas experiências, ou seja, ambos têm muito o que

⁶ROCHLITZ, 2003. p. 281.

contar. No primeiro caso, encontramos no marinheiro, o sujeito que viaja constantemente, que participa, passiva ou ativamente, dos mais inusitados acontecimentos; o viajante vai para longe, e quando retorna traz na bagagem não apenas inúmeras experiências novas, mas também, uma grande vontade de compartilhá-las com sua comunidade. Quanto ao segundo, trata-se “daquele que conhece suas histórias e tradições”. O camponês é um sujeito enraizado num lugar que é tão seu quanto a sua própria vida. Sua terra é uma extensão de seu corpo e sua história é indissociável da história do lugar ao qual pertence.

É nesse sentido, portanto, que Benjamin acredita que só é possível compreender corretamente o universo da narrativa se fizermos um cruzamento entre esses dois grupos de narradores. É preciso então associar “o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”⁷. Essa condição dá autoridade ao discurso do narrador, pois, não somente facilita sua mobilidade de um extremo a outro, como também aumenta consideravelmente seu repertório de conhecimento e experiência, tornando-o competente para fazer um intercâmbio entre sua cultura e as demais.⁸

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, ela é própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.⁹

⁷ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 199.

⁸ Benjamin nos apresenta o exemplo de um legítimo narrador: Nicolai Leskov. Um escritor russo do século XIX que se comportava como um nativo, pois conhecia profundamente suas histórias e tradições e, além disso, mantinha o hábito de percorrer outras terras e culturas, o que o deixava “à vontade tanto na distância espacial como na distância temporal”. Sabe-se, entretanto, que o texto que analisa a decadência da narrativa na modernidade é, na verdade, uma encomenda de um artigo sobre Leskov, solicitada a Benjamin pelo jornal *Orient und Okzident*, em março de 1936.

⁹ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 205.

Em sua gênese, a narrativa é bifurcada. Sua existência depende do êxito de dois procedimentos paralelos: contar e escutar histórias. A primeira constatação que Benjamin faz no texto sobre o fim da arte de narrar é que a modernidade está marcada pela ausência da figura do contador de histórias. A consequência desse fato é que a humanidade vem assistindo não apenas ao desaparecimento da narrativa, mas de toda a tradição cuja origem e a sobrevivência dependam de uma sociedade essencialmente artesanal, onde a oralidade ainda encontra espaço para desenvolver. Além disso, o simples fato de nos recordarmos da figura de um narrador legítimo nos mantém ainda mais distante dele, porque a rememoração exige um afastamento que tende a realçar ainda mais as características do objeto lembrado. Um motivo fomenta essa perda: “a humanidade parece ter perdido a faculdade de intercambiar experiências”, constata Benjamin. Contudo, “a troca de experiência é o material do narrador”. Então, isso explica porque contar histórias, isto é, narrar um acontecimento adequadamente, é uma deficiência tão comum entre as pessoas na atualidade. Diante do quadro exposto, o filósofo faz uma constatação seguida de uma previsão bastante pessimista da situação: as ações da experiência estão em baixa e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo (Cf. BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 198)

O filósofo encontra vários motivos que contribuem de forma decisiva para que a situação tome esse rumo.¹⁰ De acordo com ele, não se pode dizer que a ausência da figura do narrador e, conseqüentemente, a extinção da narrativa é um fenômeno atual –

¹⁰ Apesar de a nossa análise sobre a mudança na estrutura da experiência no sujeito estar voltada mais para a questão das relações sociais do cotidiano, não podemos deixar de mencionar o histórico episódio, também relacionado com a evolução tecnológica, da Primeira Guerra Mundial. Segundo o nosso filósofo, este evento inusitado e tipicamente moderno marcou definitivamente a comunicação humana, de uma forma negativa, é claro. Benjamin procurou mostrar tanto nesse texto assim como em “Experiência e Pobreza” o quanto a guerra é uma experiência desmoralizante e angustiante e que o impacto causado por ela tratou de emudecer os homens. A prova disso é que de volta aos seus lares, os combatentes não se sentiram capazes de compartilhar as experiências vividas dentro dos campos de batalha, o que fez com que eles retornassem mais pobres em experiências comunicáveis. E, com respeito às inúmeras informações ou histórias que foram divulgadas sobre esse evento, tudo o que se sabia ou podia ser lido a respeito da Guerra, e foram muitas as publicações sobre o tema, “nada tem a ver com a experiência transmitida boca a boca”.

embora não restem dúvidas que os últimos eventos tecnológicos tenham acelerado tal processo. Mas, pelo contrário, este é um processo antigo e está vinculado à “evolução secular das forças produtivas”.

Bem, em relação aos motivos que desencadeou esse processo, nosso autor está convencido de que existe um acontecimento que se sobrepõe a todos os outros, no que se refere à crise da narrativa: a invenção da imprensa. Para Benjamin, este invento, sem dúvida alguma, é o grande responsável pelo declínio da arte de narrar. O suporte impresso não apenas provocou o primeiro abalo considerável e irremediável sofrido pela narração, como também determinou, por causa dos seus desdobramentos ao longo da história, uma série de eventos que só fizeram enfraquecer ainda mais a estrutura da narrativa, assim como sua recepção na modernidade – como, por exemplo, o surgimento do livro, da revista, do jornal, etc. Porém, não podemos nos esquecer que no texto sobre Nicolai Leskov, a crítica de Benjamin não se dirige fundamentalmente ao suporte impresso. No entanto, o autor se esforça para nos dar a dimensão exata da importância que uma análise sobre a invenção e evolução da imprensa tem para o fim da narrativa. Ele acredita que uma investigação desse tipo atravessa questões que são fundamentais para a sobrevivência dessa forma de comunicação, além disso, abre espaço para reflexões mais amplas acerca do desaparecimento da aura na modernidade.

A previsão pessimista de Benjamin está ligada a uma relação inversamente proporcional que existe entre a evolução dos meios de produção e a continuidade da narração. Se o material do narrador é a troca de experiência, o suporte da narrativa é a memória, pois, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”.¹¹ Em um de seus textos sobre as *Imagens do Pensamento*, o autor nos fala de uma capacidade muito

¹¹ A opção de Benjamin por resgatar o tema da memória nessa terceira fase é uma atitude muito bem acertada, inclusive porque em seu percurso filosófico, o autor insiste em demonstrar a existência de uma relação bastante estreita entre memória, experiência e tradição.

especial que a memória tem de revirar as histórias do passado e trazê-las para o presente:

A língua tem indicado inequivocadamente que a memória não é um instrumento para exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalha-lo, como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação.¹²

Então, do ponto de vista da narrativa pode-se dizer que a memória é a responsável tanto pela sua transmissão como pela permanência ao longo do tempo, isto é, a memória é a garantia da manutenção da tradição. Nesse sentido, a narrativa, também entendida como “uma forma artesanal de comunicação”, encontrou no cotidiano das comunidades artesanais o cenário perfeito para o seu desenvolvimento. A sedimentação dos fatos narrados na estrutura mental depende de um estado de distensão psíquica que o ouvinte só alcança se puder contar com um tempo conveniente, um tempo cadenciado, desprezioso, que se processa lentamente. Antes da industrialização, era esse tempo que dominava as relações de trabalho e da sociedade em geral. Mas, na modernidade, a evolução dos modos de produção provocou modificações radicais nas relações de trabalho e essas alterações debilitaram irremediavelmente a atividade narrativa no seu modo de recepção, assimilação e transmissão, porque acertaram precisamente a estrutura da comunicação humana.

Benjamin atribui o alto grau de distensão temporal promovido pelas atividades manuais ao tédio. Segundo o autor, o tédio gera “o ponto mais alto da distensão psíquica”, isto é, o ambiente ideal para a memorização. Enquanto o indivíduo é consumido pela monotonia do exercício, o tédio se instala. Nesse momento, são criadas

¹² BENJAMIN, W. OE, V. II, p. 238.

as condições apropriadas para que as histórias narradas sejam assimiladas com naturalidade, o que promove sua sedimentação nas mais profundas camadas da mente daquele que a ouve, tornando-o capaz de passá-las adiante adequadamente. É desse modo que o trabalho manual garante tanto a memória individual, como a coletiva. Segundo as reflexões sobre a memória em “O Narrador”, o trabalho manual envolve completamente o indivíduo e quanto mais este se perde no tempo da atividade, mais ele é absorvido por ela, aumentando o seu estado de distensão psíquica. A consequência disso é que o indivíduo se encontra liberado para entrar no jogo da narrativa:

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo de trabalho se apodera, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las (...) E assim essa rede se desfaz hoje, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.¹³

Acontece que a evolução tecnológica ao modificar a organização social imputa ao homem uma nova forma de existência. A sociedade artesanal, com seu modo de vida em comunidade e seu ritmo vagaroso, pouco a pouco ia sendo substituída pelo cenário metropolitano das cidades modernas cujo cotidiano é tipicamente agitado. A formação desse novo modelo de sociedade e suas relações é um projeto industrial. Em nome dessa ideia, a indústria precisou reconfigurar o tempo e o espaço social separando radicalmente a vida pública da vida privada.

Com a industrialização, o tempo e o espaço são transformados em instrumentos de trabalho. Entretanto, no que se refere às manifestações culturais, assim como o tempo não é apenas duração, o espaço também não é uma mera extensão da sociedade. Ele é, antes, o lugar onde se passa a história da trajetória humana, portanto, onde se enraíza a tradição. Daí a importância do espaço como cenário e, conseqüentemente, dos

¹³ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 205.

elementos que compõem esse local, dos seus efeitos, isto é, o ambiente ali gerado. Assim como as religiões ou os rituais necessitam de um espaço específico, consagrado, com a tradição oral não é diferente.

Dentro dessa perspectiva, pode-se dizer, com certeza, que, pelo menos no que diz respeito às relações humanas, uma das maiores modificações sentidas pela comunidade foi a delimitação de um local específico para o trabalho. Depois da criação das fábricas, galpões e indústrias, os artesãos saíram da condição de trabalhadores e foram transformados em operários. E apesar de dividirem o mesmo espaço físico, se encontravam numa situação em que eram praticamente privados de comunicação, já não é mais possível usufruir daquele momento para compartilhar suas experiências com os demais companheiros, pois, agora as máquinas exigiam deles total concentração. Toda essa situação fez com que as relações humanas tomassem outros rumos, elas acompanhavam o ritmo acelerado das máquinas que, associado à necessidade de concentração, à falta de tempo e ao excesso de compromisso, fazia com que os indivíduos vivessem cada vez mais apenas em função de seus próprios anseios e preocupações. E assim iniciou-se um processo de isolamento humano que, ao longo do tempo, só foi se agravando.

O tempo – antes tedioso e distenso – passa a ser frenético e veloz. Rigorosamente controlado pelo relógio, o homem entra num ritmo de vida determinado pelo esquema industrial, no qual os compromissos, as metas e o “fantasma” da produtividade exercem sobre ele uma pressão contínua: “já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa”¹⁴. A tecnologia fornece o modelo, mas, a resposta que a modernidade industrial recebe da sociedade é uma mudança de

¹⁴ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 206

comportamento que, ao isolar o indivíduo, inevitavelmente promove a amortização das mais antigas formas de comunicação, como a narrativa, por exemplo.

Voltemos à questão da reprodutibilidade técnica da arte e sua relação com a decadência da narrativa. Com base nas observações feitas até aqui, podemos afirmar que, se por um lado a invenção da imprensa é revolucionária porque deu origem, por meio do livro, às novas formas literárias e ainda promoveu uma ampla divulgação dos testemunhos, hábitos e valores que pela transmissão oral foram se consolidando de geração em geração – com a publicação das histórias populares, em suas mais variadas manifestações, como, por exemplo, as lendas, as fábulas, os mitos, só para citar algumas¹⁵. Por outro, ela é extremamente retrógrada, já que o livro debilitou a comunicação humana naquilo que lhe é mais precioso: o intercâmbio de experiências.

O espaço de comunhão é uma necessidade assumida pela tradição oral e, ao mesmo tempo, garantido por ela. Mas, a leitura, além de não depender da convivência ou do contato com as pessoas, também é imune aos estímulos externos, o que torna essa necessidade totalmente sem sentido. Como sabemos, o interesse primordial do livro não é coletivo, a relação que ele estabelece é apenas com o leitor e na maioria das vezes, não vai além da esfera subjetiva. Assim, quando o antigo ouvinte transforma-se em leitor, a experiência coletiva que predominava antes, torna-se, invariavelmente, uma experiência íntima e individualizante porque há na leitura uma forte tendência à privatização da existência humana. Sendo assim, com a degradação da narrativa, perde-se não apenas uma forma de comunicação, mas a possibilidade de trocar experiências, de dar conselhos, de se integrar à suas tradições, ou seja, oportunidades preciosas de tecer relações humanas fundamentais para a construção do sujeito.

¹⁵ Neste ponto, notamos umas das facetas da reprodutibilidade técnica. A imprensa promove a democratização das obras literárias, tanto quanto a fotografia e o cinema promovem a das belas-artes.

Depois de constatar que a tradição oral não possui nenhuma semelhança com a natureza do romance e que, ainda por cima, a sua chegada provocou um enfraquecimento ainda mais intenso na estrutura das linguagens autênticas, Benjamin introduz a discussão sobre esse estilo literário.

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los.¹⁶

Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura de romances ocupa em nossa existência.¹⁷

Assim aponta o autor, “o primeiro grande indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno”¹⁸. Novamente a questão da tecnologia entra em pauta aqui. A impressão não apenas forneceu as condições ideais para uma maior divulgação das obras, como também propiciou o surgimento de novas modalidades de literatura, por exemplo, o romance. Bem sabemos que tanto a possibilidade quanto a sobrevivência do romance estão totalmente vinculadas à existência de um suporte físico. Através do livro, a invenção de Gutenberg tornou tangível, não somente o romance, mas uma série de novas modalidades de literatura. É evidente que a questão da técnica é de fundamental importância para um confronto entre a narrativa e o romance, no entanto, Benjamin não quer se ater apenas no fato de que a primeira possui um aspecto artesanal enquanto a segunda depende da evolução técnica. Para ele, o que há de importante nessa discussão deve caminhar em direção à natureza desses dois estilos literários. Existe uma diferença essencial que separa radicalmente o romance não somente da narrativa, mas de qualquer forma de literatura que seja imediatamente inspirada na oralidade: o romance “nem

¹⁶ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 200.

¹⁷ Ibid., p. 55.

¹⁸ Ibid., p. 201.

precede da tradição oral nem a alimenta”. E essa deficiência tende a exaurir uma qualidade especial da narrativa, a sabedoria, e com ela vai junto a autoridade do conselho. É, efetivamente, essa a fórmula que determina o declínio da narrativa, isto é, a morte das linguagens autênticas.

Tanto para o ouvinte quanto para o narrador, a possibilidade de conversar e de trocar experiências sobre a vivência humana tem uma importância muitas vezes maior que o próprio ato da narração. Aí reside a necessidade social da figura do contador de histórias. A narrativa tem uma função direta na vida em sociedade, sua utilidade está ligada à capacidade que o contador, revestido de sua sabedoria, tem de ajudar os indivíduos a lidar melhor com sua realidade, assim com a resolver seus problemas tanto no âmbito moral quanto na vida prática. Contar uma história, portanto, significa aconselhar que, por sua vez, é o mesmo que passar uma “sabedoria” adiante, e por meio dela, ensinar, sugerir algo a quem ouve, ou seja, apontar outras possibilidades: “aconselhar é menos responder uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. É por isso que um autêntico narrador deve ser, antes de qualquer coisa, um bom conselheiro. O autor nos lembra que os grandes narradores sempre souberam dar bons conselhos aos seus ouvintes, e sobre os mais variados temas, mas, principalmente, sobre os assuntos que lhes tocavam no dia-a-dia¹⁹.

Contudo, no caso do romance, o leitor é privado de qualquer possibilidade de intercâmbio. Em primeiro lugar, porque ele conta uma história fechada, que se encerra em si mesma. O que significa dizer que qualquer pergunta sobre a continuação da história, atitude que caminha no sentido de uma reflexão sobre questões da vida prática ou moral, é incabível. O leitor de romance não consegue ir além daquela história

¹⁹ “Mais tipicamente que em Leskov, encontramos esse atributo num Gotthelf, que dá conselhos sobre agronomia a seus camponeses, num Nodier, que se preocupa sobre os perigos da iluminação à gás, e num Hebel, que transmite a seu leitores informações científicas”. Cf. BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 200.

contada. Em segundo lugar, a própria essência do romance é individualizante, é uma obra para ser devorada e não compartilhada. Ao suscitar apenas preocupações íntimas, exclusivas do leitor, faz com que este se tranque dentro do seu próprio mundo, tornando-se “mais solitário que qualquer outro leitor”. Isolados os indivíduos não são mais capazes de aconselhar (Cf. BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 212).

Logo em seguida, Benjamin alarga sua crítica ao descrever a crise que a informação provoca não só no romance, mas na comunicação humana em geral. Assim, a tendência à decadência da narrativa na modernidade é agravada pela chegada da informação. Se o romance provoca um abalo enorme na narrativa, esse abalo não chega nem aos pés daquele provocado por essa nova forma de comunicação que, por sua vez, irá atingir inclusive o próprio romance. Benjamin chega, então, ao ponto mais elevado de sua crítica à modernidade industrial.

Cada manhã nos ensina sobre as atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis. Como se dá isso? Isso se dá porque mais nenhum evento nos chega sem estar impregnado de explicações. Em outras palavras: quase nada mais do que acontece beneficia o relato; quase tudo beneficia a informação. Ou seja, já metade da arte da narrativa manter livre de explicações uma história enquanto é transmitida. (...) o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.²⁰

Todo o movimento da tradição está ligado ao tempo, pois ela se sustenta graças à sua duração na memória coletiva e individual. Então, a tradição precisa trabalhar a memória no sentido de gravar adequadamente o que deve permanecer. A melhor forma de “conservar suas forças” é suscitando a atenção e a reflexão dos indivíduos, que, na verdade, funcionam como seu veículo. Conforme vimos na passagem citada acima, isso a narrativa faz muito bem. Já a informação, esta não depende da sabedoria que garante a

²⁰ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 203.

autoridade do discurso do narrador, muito antes pelo contrário, ao se assegurar em cima da possibilidade da verificação imediata na experiência, ela não apenas rejeita a tradição como compromete sua autoridade. Além do mais, sua relação com o tempo é imediata e instantânea. E seu conteúdo só tem sentido porque está inserido em um determinado tempo, e dele é totalmente dependente na medida em que “só tem valor no momento em que é nova”. A escassez de tempo faz com que as informações sejam acompanhadas de explicações, o que diminui consideravelmente a possibilidade de reflexão sobre o assunto abordado. E como se não bastasse, o próprio aproveitamento do conteúdo das informações é algo questionável, como nos mostra Benjamin:

A imprensa gera uma torrente de informações, cujo efeito estimulante é tanto mais forte quanto mais desprovidas estejam de qualquer aproveitamento. (Apenas a ubiquidade do leitor tornaria possível aproveitá-las; e assim se produz também a sua ilusão.) A relação real dessas informações com a existência social está determinada pela dependência dessa atividade informativa face aos interesses da Bolsa e por sua repercussão sobre eles. – Com o desdobramento da atividade informativa, o trabalho espiritual se assenta parasitariamente sobre *todo* o trabalho material, assim como o capital cada vez mais submete *todo trabalho* material.²¹

Através de suas características genuínas, a informação revela sua verdadeira vocação: é uma forma de comunicação arquitetada sob medida para a apressada sociedade industrial. É rápida, concisa e sua existência se prolonga por um tempo que é pouca coisa maior que aquele acontecimento relatado. Numa sociedade em que os indivíduos já não dispõem mais nem de tempo, nem de espaço, comunicar-se através de informações é, realmente, um “privilégio”. Em outras palavras, ela é marcada pela necessidade de fragmentar, abreviar e isolar os acontecimentos de modo que tal conteúdo não chegue a se configurar como experiência para o leitor. Mas, o que prejudica a tradição oral favorece a informação. Ao contrário da primeira, que tem

²¹ BENJAMIN, W. OE, V. III, p.225.

como prioridade transmitir determinado fato sob a forma de experiência, esta última pretende apenas relatar o acontecimento, o que realmente importa para a informação é que ela seja mantida na memória do leitor apenas de maneira amena, já que seu valor é instantâneo e rapidamente tem que ceder lugar para uma mais recente. Aliás, definitivamente não é intenção da informação passar seu conteúdo na forma de experiência, como faz a tradição oral; o que de fato ela busca é fragmentar os acontecimentos de forma a isolá-los, pois, desse modo, torna-se praticamente impossível para o leitor incorporá-las como experiências.

Conforme verificamos no capítulo anterior, em 1935, a tecnologia exerce uma função democratizadora em relação às artes. Contudo, as influências iluministas parecem persistir no pensamento de Benjamin, que não consegue manter esse discurso por muito tempo e rapidamente se dá conta que, no âmbito das artes, essa função é apenas uma grande ilusão. Com efeito, não é por um acaso que o autor recupera o estudo sobre a evolução das formas de comunicação partindo da narrativa, que é, segundo ele, a mais arcaica delas, até chegar à informação. Apesar de apresentar, sobre o mesmo assunto, pontos de vistas distintos, existe um vínculo forte entre os dois textos, ambos discutem a decadência da tradição na medida em que o fim da arte de narrar nada mais é do que o próprio declínio da aura. Não há como comparar a análise sobre a era da reprodutibilidade técnica e o texto sobre a narrativa e não constatar que, ali, Benjamin derruba o argumento que sustenta a “Obra de Arte”. Agora, a democratização das artes, por meio dos eventos tecnológicos – e aí não importa se estamos falando das obras literárias ou das artes em geral –, de qualquer forma, já não é mais suficiente para compensar todas as perdas que tal situação acarreta no indivíduo, no âmbito da sua experiência.

Enfim, ao longo de todo o texto, o autor procura nos mostrar que o fim da arte de contar histórias é o resultado de um processo que começa com a evolução dos modos de produção e as novas situações de convivência geradas a partir da industrialização e termina com a extinção da capacidade de repassar o conteúdo da tradição. Ora, com essa construção, o que Benjamin consegue nos descrever, com eficiência, é um processo de esvaziamento do sujeito, isto é, a diluição da dimensão subjetiva no mundo moderno. É exatamente isso que torna o texto sobre a narração interessante para este trabalho, que pretende falar da relação entre evolução técnica e a queda a experiência aurática; é que sobre o fundo da teoria da narrativa encontramos uma questão que é comum ao texto de 1936 e também ao ensaio sobre Baudelaire: o enfraquecimento gradativo da subjetividade provocado pelas novas tecnologias.

3.3. A estrutura da experiência e a recepção das obras do passado

Ao analisar a decadência da narrativa, Benjamin apontou a origem e a evolução das modificações ocorridas na estrutura da experiência humana. No ensaio sobre Baudelaire, o autor se preocupou, basicamente, em nos mostrar que a questão da deficiência do público, no que diz respeito à receptividade da obra de arte, só poderia ser entendida partindo do pressuposto de que tal incapacidade nada mais é do resultado das transformações das formas de convivência humana, sobretudo àquelas cuja origem se encontra na nova configuração das relações sociais que, por sua vez, afetou desde o espaço de convivência até a estrutura mental dos indivíduos.

Em seu diagnóstico, Benjamin aponta três motivos para esse evento. Em primeiro lugar, tem a influência das próprias condições de existência sobre o poeta,

assim, na modernidade, o lírico começa a adotar um gênero, e isso, faz com que ele não seja mais considerado um poeta no sentido pleno. Em segundo, Benjamin lembra a extraordinária recepção de “As Flores do Mal”, que apesar de o livro ter saído numa época desfavorável para a recepção da poesia lírica, tornou-se um fenômeno à parte, alcançando um número imenso de leitores; porém, essa foi a última obra que deu conta de promover um êxito em massa da poesia lírica. O terceiro e último, diz respeito ao embate entre a arte, sobretudo, as obras do passado, e o seu público e é também a questão que guia o ensaio sobre Baudelaire; segundo Benjamin, o contato que o público trava, não somente com a poesia lírica, mas com as obras do passado em geral, é cada vez menor.

Sobre a relação entre obra e público, Benjamin está seguro de que a era moderna instala uma situação de desilusão²². O encantamento pela tradição, pelo longínquo, o interesse pelas histórias, por aquilo que é passado de geração em geração, era algo bastante comum na sociedade pré-industrial, porém isso perde completamente o significado quando chegamos à modernidade. Para o sujeito moderno, a tradição lhe é alheia, estranha.

A reflexão filosófica de Benjamin relativa ao comportamento do público perante o objeto artístico está concentrada na questão da experiência subjetiva que, de acordo com ele, é a própria matéria-prima da memória. Em outras palavras, o autor acredita que é fundamental para uma análise da crise da arte na modernidade investigar a estrutura da experiência humana, o modo como ela se articula no nível mental, as transformações ocorridas nos últimos anos e mais, as consequências dessas transformações. Depois de identificar que a perda da experiência, resultado da mudança em sua estrutura, “é o que torna as condições de receptividade das obras do passado menos favoráveis”, Benjamin

²² Sobre essa situação o autor afirma em *Parque Central*: “a desilusão e o declínio da aura são fenômenos idênticos”. BENJAMIN, W. OE, V. III, p. 163.

quer entender a concepção de experiência e sua relação com a memória. Para isso, ele toma como pano de fundo o pensamento do fim do século XIX, buscando elementos na tradição filosófica, na literatura e ainda na psicanálise.

Na filosofia, o nosso autor recorre às ideias de Bergson (1859-1941), especialmente aquelas expostas na obra *Matéria e Memória*²³ (1896). A teoria bergsoniana da memória como “duração”, ao considerar que todo o conteúdo da tradição tem a sua origem na experiência, isto é, “a experiência é a matéria da tradição”, permite que Benjamin nos aponte mais uma vez a importância decisiva que a memória tem tanto para a estrutura da experiência quanto para a manutenção da tradição. Na literatura, Benjamin escolhe Proust. Primeiro, porque ele se identificava profundamente com o espírito desse autor que em sua obra “procurou trazer à luz o passado impregnado com todas as reminiscências que haviam penetrado em seus poros durante a permanência no inconsciente”²⁴. Ademais, o autor de *Em Busca do Tempo Perdido*, além de ter sido partidário das ideias de Bergson, tinha inúmeras afinidades com o poeta francês, tanto que se tornou “um leitor incomparável de *As Flores do Mal*”. Na psicanálise, a escolha de Freud é categórica e absolutamente necessária, porque as pesquisas freudianas acerca da dupla conceitual “memória” e “consciência” forneceram as diretrizes para um possível entendimento do modo como se estrutura a experiência do sujeito na modernidade.²⁵

²³ A escolha parece bem apropriada, pois, em *Matéria e Memória*, Bergson explora bastante o tema da memória, analisando os seus mais variados significados – duração criadora, conhecimento do passado e lembrança. Além disso, como lembra Rochlitz, ainda há o fato de Bergson associar, nessa obra, a experiência à memória, ou seja, à transmissão de tradição. Cf. ROCHLITZ, 2003 p. 282.

²⁴ BENJAMIN, W. OE, V. III, p. 131.

²⁵ Além das influências já citadas, vale lembrar também que a visão de Benjamin sobre a percepção e a recepção na era moderna está totalmente afinada com a de Georg Simmel. Por isso, o autor de “A metrópole e a vida moderna” tem uma importância fundamental para a teoria da experiência benjaminiana. Nesse texto, escrito em 1902, Simmel, assim como Freud, utiliza a questão da intensificação dos estímulos nervosos para estudar o comportamento do indivíduo diante do cenário metropolitano, e assim traçar a personalidade do homem moderno. Uma das teses defendidas por Simmel nessa obra é que a vida metropolitana implica uma consciência elevada e uma predominância da inteligência no homem metropolitano.

Contudo, a construção de uma teoria da experiência, tal como Benjamin vem indicando desde 1936, pressupõe, necessariamente, o exame da mecânica dos processos mentais. É por isso que, embora nosso autor tenha se valido de alguns aspectos da concepção de memória na filosofia e também na literatura, é, sobretudo, nos estudos psicanalíticos que ele irá extrair os fundamentos para sua análise acerca do confronto entre o moderno habitante das metrópoles e as obras do passado. Para entender os mecanismos psíquicos que determinam a experiência no seu sentido pleno, isto é, aquela que torna possível uma recepção adequada dos objetos artísticos, ele vai procurar elementos na psicanálise. É então nas especulações de Sigmund Freud (1856-1939), especialmente aquelas que se referem à relação entre a dupla memória e consciente, presente na obra de 1921, *Além do Princípio do Prazer*, que Benjamin busca inspiração para explicar o comportamento das faculdades mentais do sujeito moderno mediante o contato com os estímulos externos, pelo menos no que se refere à manutenção da tradição. De acordo com as análises do psicanalista,

(...) todos os processos excitatórios que ocorrem nos *outros* sistemas deixam atrás de si traços permanentes, os quais formam os fundamentos da memória. Tais traços de memória, então, nada têm a ver com o fato de se tornarem conscientes; na verdade, com frequência são mais poderosos e permanentes quando os processos que o deixou atrás de si foi um processo que nunca penetrou a consciência.²⁶

Segundo Freud, a memória independe da consciência, na verdade, o processo de memorização sequer pode ser conciliado com o estado consciente. A consciência trabalha no intuito de proteger o indivíduo contra “as energias destrutivas do exterior”. Ele, Freud, entende que “tornar-se consciente e deixar para atrás de si um traço de memória são processos incompatíveis um com o outro dentro de um só e mesmo sistema”. Freud, então, conclui que cabem a outros sistemas, não à consciência,

²⁶ FREUD, 2003. p. 32.

sedimentar elementos que fundamentam a memória. Aliás, a consciência entende que os estímulos externos são, na verdade, uma ameaça ao pleno funcionamento do organismo e, portanto, tende a trabalhar no sentido de evitar que esses estímulos cheguem até as camadas profundas da mente, pois mantê-los num nível superficial significa proteger o organismo:

A proteção contra os estímulos é, para os organismos vivos, uma função quase mais importante do que a recepção deles. O escudo protetor é suprido com o seu próprio estoque de energia e deve, acima de tudo, esforçar-se por preservar os modos especiais de transformação de energia que neles operam, contra os efeitos ameaçadores das enormes energias em ação no mundo externo, efeitos que tendem para o nivelamento deles e, assim, para a destruição.²⁷

A definição de “experiência” em Benjamin só se torna plenamente compreensível quando confrontada com uma outra forma de apreender a realidade, isto é, a “vivência” e, nesse sentido, o ensaio sobre Baudelaire deve muito aos escritos de Freud, porque nosso autor encontrou no pensamento freudiano elementos que solidificam sua tese. Ao investigar os processos mentais que atenuam os choques através do controle dos estímulos, Freud nos mostra que se trata unicamente da interferência do consciente sobre o processo de memorização. Porém, no momento em que entra em ação, a consciência desestabiliza todo o processo de formação da memória. Do lado de Benjamin, ele quer nos mostrar que memória é semelhante à tradição e que sua ausência é responsável pela falta de interesse do público pelas obras do passado. Por isso, tornou-se essencial para uma “teoria da experiência”, tal como Benjamin concebe, apropriar-se das especulações psicanalistas acerca da natureza do choque traumático.

²⁷ FREUD, 2003. p. 35.

A experiência, também chamada de *mémoire involontaire* – termo que Benjamin toma emprestado de Proust – é aquilo que dura no tempo, e que, portanto, é o fundamento da memória: “é o conhecimento obtido através de uma experiência que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo”²⁸. Tendo em vista que a percepção humana se dá por diferenciações, isto é, pela sucessão das impressões que chegam até nossa mente, Benjamin está convencido de que as impressões duradouras são típicas de uma sociedade pré-moderna, pois o estilo de vida proposto pelas cidades pequenas e pelas comunidades permite um intervalo entre uma impressão e outra. E é precisamente esse tempo que faz com que o contraste entre as impressões seja bem menor e a partir do momento em que elas diferem apenas suavemente umas das outras “gastam menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança”. Por outro lado, o ritmo de vida moderno por ser demasiadamente acelerado, diminui drasticamente o intervalo entre uma impressão e outra exigindo dos indivíduos uma “quantidade de consciência” muito maior.

Portanto, a vinculação da memória ao estado inconsciente da mente é algo absolutamente incontestável em Benjamin, até porque as impressões intensas e duradouras exigem a exclusão completa de qualquer espécie de intervenção por parte da consciência. Contudo, controlar os estímulos, dominá-los, é o escopo da consciência. Mas o que assegura o êxito de tal controle é uma forte tendência que a mente humana tem de tentar organizar os acontecimentos em ordem cronológica na consciência. Porém, diz Benjamin, o controle dos estímulos amortece os choques e a eficácia da ação do consciente sobre os estímulos transforma qualquer possibilidade de *experiência* em mera *vivência*:

²⁸ BENJAMIN, W. OE, V. III, p. 146.

Quanto maior 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 com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.²⁹

Isso ocorre justamente porque durante o processo de conscientização os elementos que estão em jogo, isto é, tudo aquilo que compõe a memória, não são mais capazes de imprimir sua marca e se dissipam ao longo do percurso. A consequência disso é que as experiências ocorridas enquanto o sujeito se encontra no estado consciente jamais conseguem se transformar em matéria da memória, tornam-se, na melhor das hipóteses, lembranças. O que diferencia, contudo, a memória da lembrança, diz Benjamin, é o fato de ser a primeira, essencialmente conservadora, sua função primordial é proteger as impressões, ao passo que as lembranças são, essencialmente, um material morto, e enquanto tal, são também destrutivas, devido a uma forte tendência que elas tem de tentar fragmentar, catalogar e armazenar as impressões recebidas. É exatamente nesse sentido que a lembrança, diz Benjamin, é o contrário da experiência autêntica, ela é a forma alienada da experiência vivida que se coleciona como uma fotografia ‘de lembrança’. Logo, é a memória um produto da experiência tanto quanto lembrança é da vivência.

A lembrança é o complemento da “vivência”, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. No século XIX, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior. A relíquia provém do cadáver, a lembrança da experiência morta, que eufemisticamente, se intitula vivência.³⁰

Ao lado da experiência, Benjamin coloca o conceito de vivência, uma operação realizada exclusivamente pelo consciente e que, de forma alguma, faz parte da memória,

²⁹ Ibid., p. 111.

³⁰ Ibid., p. 172.

mas muito pelo contrário até porque, diz o autor “só se pode tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’”. Vivenciar as coisas ao invés de experimentá-las é um fenômeno típico do indivíduo moderno, isto é, privado e solitário. Nela, o acontecimento é monitorado pela consciência, e como o evento é assimilado e gravado às pressas, ele não consegue imprimir suas marcas e se dissipa durante o percurso, impedindo o processo de conscientização. Benjamin sustenta que é isso que ocorre na estrutura mental do indivíduo moderno, bloqueando seu interesse pelas obras do passado.

A nova vida social garantida pela urbanização promoveu modificações radicais na estrutura da percepção humana gerando um decréscimo brusco na capacidade de relacionamento dos indivíduos – consigo mesmo, com o outro e com a realidade externa. Sob esse aspecto, Georg Simmel afirma que “os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida”. Dentro desse esquema, o sujeito moderno não apenas adere ao estilo de vida próprio de seu tempo, como também incorporou suas características e tal comportamento justifica a falta de contato e de convivência com os objetos ou as “coisas” do passado. Aliás, devemos acrescentar que embora a preocupação do autor esteja voltada para a questão da arte, em especial, a da experiência estética, a situação descrita acima não afeta exclusivamente as artes. A técnica, diz Benjamin, submeteu o sistema sensorial humano a um treinamento de natureza complexa que envolve o indivíduo desde a linha de montagem nas fábricas, passando pelas ruas sinalizadas, até a tela do cinema que projeta o filme num ritmo frenético. Ou seja, os espaços modernos tendem não apenas a orientar o comportamento

humano, mas, principalmente, reafirmar seu cotidiano acelerado também longe das fábricas.

O modelo industrial de trabalho transformou de forma definitiva as condições de existência humana na medida em que substituiu a prática, essência do trabalho artesanal, pelo adestramento, um treinamento aplicado aos trabalhadores para que eles pudessem se adaptar às máquinas. Neste contexto, as características que o homem adquire ao passar da condição de trabalhador para a de operário ultrapassaram o âmbito do próprio trabalho, portanto, quando o indivíduo recebe o título de operário, isso significa que ele sofreu o condicionamento imposto pela máquina, e como consequência, terá todas as suas ações, em qualquer domínio, reguladas pelas mesmas regras que o conduz no momento em que está numa linha de montagem. Deste modo, uma coisa fica clara, se todo o trabalho industrial é alheio a qualquer experiência, conforme diz Benjamin, o indivíduo, na condição de operário, também será.

Ainda a respeito da natureza da dominação do trabalho industrial, Benjamin aponta “algo de comum oculto” entre treinamento que as máquinas submetem aos operários e mecanismo que rege os jogadores numa roda de jogos de azar. Para ele, “o mecanismo, a que se entregam os jogadores de jogos de azar, se apossa deles, corpo e alma, de tal forma que, mesmo em sua esfera pessoal, não importando quão apaixonados eles possam ser, não podem atuar senão automaticamente”³¹. Segundo o autor, a estrutura que treina, condiciona e domina os operários tem muitas semelhanças com aquela que regula esse tipo de jogo, o que faz com que a essência dos jogos de azar seja análoga à do trabalho assalariado. A tarefa prioritária de ambos os processos consiste em recomeçar sempre, “o arranque, diz Benjamin, está para a máquina, como o lance está para o jogo de azar”. Logo, ao final de cada jornada/rodada, começa-se uma

³¹ BENJAMIN, W. OE, V. III, p.128.

nova jornada/rodada, e assim consecutivamente. É exatamente a partir desse processo de funcionamento que o autor estabelece a principal consequência comum às duas situações de dominação: ambos não consideram as ações do passado, e agindo de tal forma tanto o trabalho mecânico, como o jogo tendem a invalidar as ordens da experiência. Assim diz Benjamin:

Cada operação com a máquina não tem qualquer relação com a precedente, exatamente porque reconstitui a sua repetição rigorosa. Estando cada operação com a máquina isolada de sua precedente, da mesma forma que um lance na partida do jogo de seu precedente imediato, a jornada do operário assalariado representa a seu modo uma correspondente à fêria do jogador. Ambas as ocupações estão igualmente isentas de conteúdo.³²

Depois de marcar dois momentos de tensão na arte, primeiro com a fotografia, em 1931, e depois com a reprodução técnica em geral, em 1936, ainda durante esta década, em 1939, no ensaio “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, Benjamin novamente irá apontar um momento de crise na história da arte. Acontece que agora a reinstauração benjaminiana de um estado de crise da arte, só terá significado, se analisada numa perspectiva que atravesse o interior do sujeito, porque é uma situação de crise cuja origem está “na própria percepção”. A perda é gradativa e, conforme já mencionamos, começou lá trás, quando os processos tecnológicos ainda eram rudimentares, atingindo primeiro “uma faculdade que nos parecia segura e inalienável”, a capacidade de comunicar as experiências vividas, para em seguida alcançar o âmbito das experiências propriamente. É, sobretudo, diante de um sujeito debilitado, no que diz respeito à sua capacidade de experimentar, que o objeto artístico se depara na modernidade.

³² BENJAMIN, W. OE, V. III, p.127.

Essa situação somada a outros fatores tem nos mostrado a existência de uma relação de complementaridade entre os textos “O Narrador” e o “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” e que, portanto, não se pode entender claramente esse último sem a leitura prévia do texto de 1936. Pois, o processo que determina o fim da tradição oral está intrinsecamente ligado ao interesse, ou melhor, desinteresse do público pelas obras do passado. Porém, a causa da mudança no perfil desse público – que, de acordo com Benjamin se torna ainda mais crítica a partir de meados do século XIX – é onde o nosso autor busca elementos para entender a mudança no modo de perceber da arte na modernidade.

O que é perfeitamente visível quando colocamos lado a lado os dois ensaios é que o modo de percepção e recepção do objeto artístico foi recondicionado pela sociedade tecnológica. No primeiro texto, analisando ainda os primórdios da industrialização, Benjamin conclui que a especificidade do trabalho mecânico transformou de forma decisiva a condição de existência humana. Porém, a dimensão exata das consequências de um processo como esse acarreta para a esfera da subjetividade humana, ele só pôde estimar três anos depois.

Nesse sentido, a análise de Benjamin será construída a partir do conflito entre a obra de arte e seu público que, nesse momento, se mostra incapaz de recebê-la adequadamente. As causas dessa “impossibilidade quase geral entre as pessoas” é o que o autor procura entender nesse texto sobre Baudelaire. A questão, então, é a seguinte: por que o público moderno tem tanta dificuldade com a obra de arte no sentido convencional, especialmente com a poesia lírica? Podemos perceber então que, em última instância, esta questão remete ao confronto entre arte convencional e reprodução

técnica. “A crise que assim se delineia na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção”³³, diz Benjamin.

Percebemos, dessa forma, que os problemas envolvidos na questão da perda da capacidade de experienciar nos levam novamente à questão do declínio da aura porque o processo pelo qual se dá a atrofia da experiência está diretamente relacionado com a reprodutibilidade técnica. Na “Pequena História da Fotografia” e na “Obra de Arte” a aura representava a garantia da autenticidade artística do objeto. Nesses textos, Benjamin fala do elemento aurático como algo que envolve, recobre, que reveste determinado objeto de um poder que o torna, em qualquer tempo ou situação, sempre idêntico a si mesmo. A aura, portanto, estava configurada como uma propriedade exclusiva do objeto, ela era, acima de qualquer coisa, seu próprio modo de existência. Embora Benjamin tenha se dado conta que as duas principais operações que a reprodutibilidade técnica executou – isto é, o enfraquecimento do valor de culto e, em decorrência disso, a democratização da arte – eram definitivas e decisivas para a história da arte, ele procurou colocar em evidência, pelo menos nos primeiros anos da década de 30, apenas o seu efeito social e político que, segundo ele, além de benéfico, era também necessário, porque disponibilizar a obra para um número infinitamente maior de espectadores e reduzir o caráter elitista da arte, era, acima de tudo uma exigência da massa.

Porém, conforme já foi mencionado no capítulo anterior, o privilégio cultural está intrinsecamente ligado ao valor de culto do objeto, e isso significa dizer que para democratizar a arte é preciso, acima de qualquer coisa, abrir mão de qualquer aspecto ritualístico. Todavia, é a própria concepção de aura que muda depois que Benjamin começa a escrever sobre Baudelaire. Ela já não é mais apenas a história da obra, contada

³³ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 139.

a partir do encadeamento entre o espaço e o tempo no qual está inscrita, ou seja, a aura não será mais um fenômeno externo, do objeto, passará a habitar a memória do sujeito, portanto, sofre um processo de interiorização³⁴. E a reprodutibilidade técnica, a propósito de seu efeito imediato, a democratização da arte, que antes era comemorada, perde todo o sentido positivo que endossa o ensaio sobre de 1936, agora ela será responsável pelo atrofiamento da experiência subjetiva porque a experiência só consegue sobreviver sob o abrigo da tradição. Não é por acaso, portanto, que, para formular sua teoria da experiência, Benjamin sentiu necessidade de reavaliar um dos conceitos mais importantes que ele discutiu na “Obra de arte”: a questão do “valor de culto” do objeto artístico.

A propósito, Rochlitz diz que o objetivo de Benjamin ao escrever “O Narrador” e os ensaios sobre Baudelaire é se retratar diante dos leitores, ou seja, esse comentador não acredita que a intenção do autor era somente analisar alguns temas já discutidos na “obra de arte” com intuito de torná-lo mais compreensível. Para ele, também havia certo sentimento de culpa e, portanto, uma necessidade de se redimir pela postura radical que tomou na “Obra de Arte”:

Segundo os ensaios do último período, nos quais a distância imposta pela obra do passado vai a par com uma comunicação pública que mantém viva a tradição, a função da arte de narrar ou da pintura parece ter sido dessa ordem. As artes da reprodução técnica são interpretadas como formas degradadas de confronto entre *indivíduo* isolado e um *mecanismo*. Na primeira teoria do cinema a nova arte foi saudada em nome de uma interpretação da técnica de reprodução garantido às formas de apresentação um estatuto público; na segunda, essa arte que não o é mais parece frustrar tal expectativa: a técnica aparece aí como uma força de privatização, como ela o será, efetivamente, pelo automóvel e a televisão.³⁵

³⁴ A propósito, esse processo de interiorização pode ser percebido no “Flâneur”, quando Benjamin novamente aponta o conceito de aura, só que agora em comparação com o de vestígio: “o vestígio é aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja aquilo que o deixou. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próxima que esteja aquilo que a suscita. No vestígio, apossamo-nos da coisa; na aura ela se apodera de nós”. Cf. BENJAMIN, W. OE, V. III, p. 137.

³⁵ ROCHLITZ, 2003. p. 280-281.

Voltando à questão do estilo de vida social, o mundo moderno apresentou ao Benjamin um modo de existência onde a própria existência, em seu sentido pleno, é negada. Quem o ajudou a compreender melhor a modernidade e a condição do homem moderno foi Baudelaire. Sem dúvida alguma, esse poeta foi um dos artistas mais marcantes do século XIX, e isso se deve ao fato de que ele estava totalmente inserido naquele contexto capitalista, urbano e, principalmente, parisiense, e se reconhecia como cidadão das grandes cidades, como artista cujo público é o moderno. Essa situação fazia com que sua produção literária refletisse as condições de existência, possibilitando uma melhor compreensão do comportamento do “verdadeiro indivíduo da modernidade”. Segundo Benjamin, tanto o poeta quanto sua obra foram extremamente influenciados pelos temas modernos, de modo que é praticamente impossível ler Baudelaire e não perceber que existe uma tensão infinita entre o artista e seu tempo e que, portanto, a complexidade temporal é inerente à constituição de sua obra.

No entanto, mais do que viver no apogeu do capitalismo, Baudelaire mantinha com a modernidade uma relação guiada pela estranheza e identidade. Ao mesmo tempo em que se considerava parte inseparável de um estilo de vida moderno, ela também lhe parecia irremediavelmente alheia. E essa situação, diz Benjamin, lhe causava prazer. É, precisamente essa relação com seu tempo que faz com que a figura desse poeta francês seja de fundamental importância para a teoria da experiência de Benjamin. Como bem lembra Rochlitz, o nosso filósofo vê no poeta francês uma ponte entre a modernidade e a antiguidade. Para Benjamin, diz o comentador, o heroísmo de Baudelaire está no fato de ele ter inaugurado a possibilidade de, por meio de sua lírica, transformar a modernidade em antiguidade.

Com base nas observações acima, somos capazes de entender o quanto Benjamin foi influenciado por Baudelaire, sua concepção de modernidade era

totalmente impregnada pela experiência do poeta francês com o seu tempo. Assim, na décima parte dos “temas em Baudelaire”, Benjamin nos mostra o que significa aderir à vida moderna. Ora, vivenciar a modernidade significa descartar qualquer possibilidade de uma experiência legítima, ou seja, aquela que abriga os dias realmente significativos, os dias do rememorar: “dias que não são assinalados por qualquer vivência”. Nesse sentido, a importância da qualidade cultural é recuperada a propósito do IV poema de *As Flores do Mal*, intitulado “Correspondências”:

A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir confusas vozes; e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que vêm com olhos familiares.

Como os ecos confundem seus rumores
Na maior e mais tenebrosa unidade,
Tão vasta com a noite e como a claridade,
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.

Perfumes frescos há como carnes de crianças
Ou oboés de doçura ou verdejantes ermos
E outros ricos, triunfais e pobres na fragrância

Que possuem a expansão do universo sem termos
Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso
Que cantam dos sentidos o transporte imenso.³⁶

Benjamin está convencido de que a importância desse poema está no fato de que foi por meio dele que o poeta francês pôde ter a dimensão exata de como a vida moderna atingiu o indivíduo: “Somente ao se apropriar desses elementos que é que Baudelaire pôde avaliar inteiramente o verdadeiro significado da derrocada que

³⁶ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas: Jamil Almansur Haddad. São paulo: Max Limonad, 1985. p. 94.

testemunhou em sua condição de homem moderno”³⁷. A modernidade transforma o homem num ser completamente destituído de sua experiência, além disso, comporta dizer ainda, que ela coloca em seu lugar uma forma deficiente de conhecer, isto é, por meio da vivência. Ocorre que a vivência interfere no processo de formação da memória, e a transforma, quando muito num conjunto de lembranças. A lírica de Baudelaire reconhece seu tempo, e aí que reside tanto a dignidade do poema citado acima como a de seu autor: “o teor heróico da inspiração baudelairiana consiste em que nele a memória desaparece completamente em favor da lembrança”. Mesmo vivendo e produzindo sob o signo da modernidade Baudelaire conseguiu “cristalizar um conceito de experiência que engloba elementos culturais”. Segundo Benjamin, isso só foi possível porque as *correspondências* representam “ressonâncias infinitamente múltiplas de cada lembrança em contato com as outras”. (Cf. BENJAMIN, 1994 p. 180).³⁸

Deste modo, Benjamin não somente recupera o significado clássico de aura e a sua importância, como também reformula esse conceito: agora o autor entende a aura do ponto de vista de quem experimenta o fenômeno aurático. Assim, diz ele: “se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *memórie involontarie*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício”³⁹.

Como sabemos, o redirecionamento do pensamento benjaminiano acerca do conceito de aura começa assim que o autor finaliza o trabalho sobre “A Obra de Arte...”; porém, nos temas em Baudelaire, a ambiguidade de seu pensamento torna-se

³⁷ BENJAMIN, W. OE, V. III, p. 132.

³⁸ A respeito da atitude de Baudelaire diante da vida moderna, Benjamin diz ainda que essa é a “natureza da vivência que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência. Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque. A convivência com esta destruição lhe saiu cara. Mas é a lei de sua poesia que paira no céu do Segundo império como “um astro sem atmosfera””. Cf. BENJAMIN, W. OE, V. III, p. 145.

³⁹ BENJAMIN, W. OE, V. III, p. 137.

indiscutível. Neste ensaio, o conteúdo do conceito sofre modificações tão intensas que o autor chega, inclusive, a formular uma nova definição para o fenômeno aurático. Uma definição que, se não invalida, pelo menos, abala consideravelmente o primeiro conceito, conforme podemos verificar na citação do parágrafo anterior. A partir dessa nova concepção, a aura não é mais uma propriedade exclusiva do objeto, e sim uma certa disposição do sujeito para experimentá-la. Evidentemente, esse novo olhar sobre a aura, a arte e o público justifica a mudança de posição de nosso autor diante da destruição da tradição. Depois de constatar que a não manutenção da tradição enfraquece a própria capacidade de experimentar do ser humano, não há como Benjamin sustentar a posição tomada na “obra de arte”.

Ainda no que se refere ao conteúdo do conceito de aura, comporta colocar aqui a questão, levantada por Rodolphe Gasché, porque acreditamos que a evolução do conceito de aura ajuda a compreender o argumento do comentador. Partindo de uma certeza garantida na “Obra de arte”, isto é, a de que a característica principal da aura era determinada pela sua história, Gasché aponta um aspecto contraditório entre a definição e a aplicação desse conceito que diz o seguinte:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.⁴⁰

Segundo o comentador, embora o conceito de aura proposto por Benjamin se refira a objetos históricos, e nesse sentido ele vai tratar especialmente de objetos artísticos, para responder a pergunta “o que é a aura?”, e “o que tal conceito acarreta à

⁴⁰ BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 170.

obra de arte no tempo e no espaço?”, ele precisou buscar elementos na natureza. Ora, diz Gashé:

Mas que constitui a aura? É extremamente significativo que, para explicar o que esse conceito implica para objetos históricos como obras de arte, Benjamin recorra à aura dos objetos naturais. De fato, com esse movimento, a aura é mostrada como algo pertencente fundamentalmente à ordem da natureza.⁴¹

Para Gashé, quando Benjamin afirma que “observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”⁴², ele está, na verdade, exemplificando a aura dos objetos históricos através da aura dos objetos naturais. Porém, se aura é interna, composta por imagens localizadas na memória do contemplador e que se deslocam em direção ao objeto contemplado, como afirma Benjamin no ensaio sobre Baudelaire, é irrelevante se o exemplo do autor é extraído dos objetos históricos ou se vem da natureza.

A teoria da experiência em Benjamin deixa claro que as mudanças na realidade externa, que o capitalismo provocou, tiveram ressonâncias no aparelho receptivo dos indivíduos, isso porque, para se adaptar ao estilo de vida moderno, a estrutura mental teve de se reorganizar. A questão da fragmentação – do tempo, do espaço, das atividades, das relações humanas, etc – dá origem a um novo homem que no momento em que entra no jogo promovido pelo estilo de vida industrial, urbano, enfim, propriamente capitalista, torna-se igualmente fragmentado. Tendo em vista a dupla “dinheiro” e “tempo”, a atitude imediata do sistema capitalista industrial é tentar se apoderar de maneira quase integral do tempo dos indivíduos – daí a equivalência entre sujeito moderno e operário assalariado – porém, conforme constatamos nas linhas

⁴¹ GASCHÉ, Rodolphe. “Digressões Objetivas”. IN: *A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

⁴² BENJAMIN, W. OE, V. I, p. 170.

acima, a sobrevivência da tradição depende de um tempo próprio, despreocupado, de um tempo que precisa de tempo, ou seja, uma situação incompatível com o modelo social típico da modernidade. Em 1850, um estilo de vida acelerado, frenético e mecanizado já havia sido de tal modo assimilado pelos indivíduos que sua própria estrutura mental passou a trabalhar com o intuito de conservar esse ritmo de vida. Assim, a mente humana dispunha de sua capacidade de bloquear a recepção dos estímulos externos que, em última instância, tem como objetivo disponibilizar a atenção exclusivamente para as atividades mecânicas.

As consequências são desastrosas, cria-se um círculo vicioso visto que quanto menor for o interesse do público, menor será o contato com as obras que, por sua vez, implica uma diminuição brusca na experiência. A noção benjaminiana de receptividade do objeto artístico permite afirmar que a poesia lírica exige certa predisposição que os habitantes das grandes cidades modernas não são capazes de desenvolver. Ora, Benjamin diz que “se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor”. Para fazer tal afirmação, ele está convencido de que já não é mais comum nos indivíduos um estado de espírito onde a força de vontade e o poder de concentração dominem o sujeito a favor da experimentação das obras líricas. Pois, a pressão externa faz com que o público moderno tenha mais afinidades com os prazeres sensíveis e com a melancolia, o que torna a situação ainda mais complicada, já que esta última tende a anular o interesse e a receptividade (Cf. BENJAMIN, 1994, p. 103).

Em suma, comparando os dois julgamentos de Benjamin sobre o declínio aurático, notamos que para a teoria da experiência, o autor faz exatamente o contrário do que havia proposto quando analisou tal noção à luz da reprodutibilidade técnica. Agora ele já não pode mais desconsiderar a autoridade do valor de culto, assim como a

importância da tradição, antes precisará resgatá-la para conseguir sustentar a relevância da experiência subjetiva, assim como explicar porque as mudanças que a modernização acarretou ao homem ao longo do tempo ferem a própria condição humana e, por isso, promovem uma espécie de desmoronamento do sujeito. Ou seja, Benjamin precisa recuperar toda a potência que o caráter tradicional tem na esfera do valor ritualístico porque ele percebe que esse é o terreno no qual se forma a experiência autêntica e que essa é fundamental para a constituição do homem enquanto sujeito.

Considerações Finais

Ao longo do presente trabalho, procuramos apresentar o movimento que o pensamento do autor de “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” realiza no sentido de entender a questão da arte a partir do surgimento de novos procedimentos técnicos. Sem dúvida, o desafio de lidar com questões do tipo “o declínio da aura” e “a reprodutibilidade técnica” em Walter Benjamin está concentrado basicamente no fato de ele ter resgatado a importância fundamental que a manutenção da tradição tem para a constituição do sujeito pouco depois de ter afirmado que a destruição definitiva do elemento aurático era saudável tanto para o objeto como para o público.

Nesse sentido, vimos Benjamin, pelo menos em parte, renunciar aos pilares de seu pensamento estético, fundamentalmente centrado na tradição clássica e teológica, para elaborar uma teoria da obra de arte voltada para o contexto específico de sua época. Isto é, extremamente influenciada pelos movimentos políticos e artísticos que incendiavam o início do século XX. Acontece que com a existência de duas estéticas tão distintas, algumas vezes até mesmo contraditórias, no pensamento de um mesmo autor, torna-se praticamente inevitável o surgimento de uma terceira avaliação sobre o tema da arte. É o que ocorre em Benjamin, podemos perceber claramente em seu pensamento três períodos filosoficamente bem definidos e historicamente datados. Na verdade, a chave dos três períodos está num elemento fundamental da obra de arte: a tradição. Até 1925, na “estética do sublime”, ela é a própria condição de existência do objeto artístico; em “A Obra de Arte...”, a presença da tradição é descartada em favor da função social da arte; por fim, depois de 1936, Benjamin não consegue mais perceber

nenhuma significação positiva no declínio da aura, já que esse processo implica o atrofiamento da capacidade humana de ter experiências.

Assim, a partir de 1936, quando nosso autor recupera a discussão sobre a arte e sua crise na modernidade, é para ressaltar os elementos positivos da obra de arte aurática e, ao mesmo tempo, avaliar os efeitos negativos dessa crise. Tudo nos leva a crer que Rochlitz tinha razão quando constatou que uma das intenções de Benjamin ao escrever o último ensaio sobre Baudelaire era, não somente analisar alguns temas já discutidos em “A Obra de Arte...” com intuito de torná-lo um pouco mais compreensível, mas havia também certo sentimento de culpa e, portanto, a necessidade de se redimir pela postura radical que tomou. Ele, Rochlitz, ao comparar “Sobre Alguns Temas...” como os demais textos sobre o poeta francês escrito por Benjamin, diz: “Em seu último ensaio sobre Baudelaire, respondendo desta vez, as exigências de Adorno, Benjamin procede a uma interpretação compreensível para fazer compreender o valor estético da obra”¹.

Entretanto, ao observar esse movimento, constatamos que a posição do filósofo alemão perante o fenômeno histórico por ele denominado “declínio da aura” da obra de arte na modernidade é bastante oscilante, em alguns pontos, irremediavelmente contraditória. Se por um lado essa dessacralização da arte é festejada no texto de 1931 e em “A Obra de Arte...”, por outro ela é motivo de uma profunda melancolia em nosso autor, como é caso de “O Narrador” e “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. Porque ele reconhece que, por um lado, o progresso tecnológico é a única forma de ascender à modernidade, mas, por outro, o preço a ser pago é muito alto, pois, será necessário oferecer em sacrifício a tradição e juntamente com ela a própria possibilidade da experiência. Logo, o distanciamento do público em relação à poesia lírica lá em 1850,

¹ ROCHLITZ, 2003. p. 298..

como apontou Benjamin, nada mais é do que o resultado último do enfraquecimento das experiências comunicáveis iniciado no século XIV, com a invenção de Gutenberg. Evidentemente, a obra lírica não é a única que sofre esse tipo de aborto no seu modo de recepção. Embora Benjamin, pelo menos no texto sobre Baudelaire, demonstre uma preocupação especial com a produção lírica, sobretudo, aquela do poeta francês, ele está consciente de que o mesmo ocorre com a grande maioria das obras do passado, pois não existe mais da parte do público identificação, motivação ou interesse para assimilar tal material.

Bibliografia

Obras de Walter Benjamin

BENJAMIN, Walter. *Arcades Project*. Belknap Press, 1999.

BENJAMIN, Walter e SCHOLEM, G. *Correspondência*. Tradução de Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Seleção Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Haxixe*. Tradução de Flávio Menezes e Carlos Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Outras obras:

ADORNO, Theodor W. Caracterização de Walter Benjamin. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores*, vol XVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. In: *Homens em Tempos Sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUMOUNT, Jacques. *A Imagem*. Tradução de Estela Abreu e Cláudio Santoro. Lisboa: Edições 70, 1970.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Tradução de Julio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas: Jamil Almansur Haddad. São paulo: Max Limonad, 1985.

BENJAMIN, Andrew. *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. London: Routledge, 1989.

BENJAMIN, Andrew. & OSBORNE, Peter. *A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG/Chapecó: Argos, 2002.

CHAVES, Ernani. Retrato, imagem e fisionomia: Walter Benjamin e a fotografia.

DAMIÃO, Carla Milani. “*Crise da narração*”, “*Crise do Romance*”. O contexto histórico-filosófico da teoria narrativa de Walter Benjamin junto a duas perspectivas de reformulação do romance. 199. 192 f. Dissertação (Mestrado em filosofia). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. São Paulo, 1995.

DAMIÃO, Carla Milani. Os modos de recepção estética no ensaio sobre a Obra de Arte de Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (Org.). *As Luzes da Arte*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999. P. 521 - 536.

DUARTE, Rodrigo. Benjamin’s conception of language and Adorno’s aesthetic theory. *Kriterion*, Belo Horizonte, Nº 112, 2005. P. 321-331.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DUARTE, Rodrigo. Seis nomes, um só Adorno. In: NOVAES, Aduato. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. P. 433-459.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, A. *et al.* (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. P. 11-37.

FABRIS, Annateresa. O circuito social da fotografia: estudo de caso I. In: FABRIS, A. *et al.* (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. P. 39-57.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia. Para Uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1998.

_____. *Filosofia da Caixa Preta*. Hucitec, 1985.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. Tradução de Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega, 1995.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GERNSHEIM, Helmut e GERNSHEIM, Alison. *A Concise History of Photography*. London, Thames e Hudson, 1956.
- HANSEN, Miriam. Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology. IN: *New German Critique – number 40*. New York, Winter 1987.
- HABERMAS, Jurgen. Crítica conscientizante ou salvadora – a atualidade de Walter Benjamin. IN: *Habermas: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1980.
- JAMESON, Frederic. Walter Benjamin ou Nostalgia. IN: *Marxismo e Forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KANGUSSU, Imaculada. Anemic cinema. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (Org.). *As Luzes da Arte*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999. P. 443 - 460.
- KANT, Immanuel. *Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*. Campinas: Papirus, 1993.
- KOSSY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – Século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- LEBRUN, Gerard. A mutação da Obra de Arte. IN: *Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- MARTINS, Wilson. *A Palavra Escrita*. São Paulo: Editora Anhembi. 1957.
- MATOS, Olgária. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, Leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MATTICK, Paul. Mechanical Reproduction in the Age of Art. IN: *Arts Magazine*, 1990.

- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MORAIS, Vinícius. *Livro de Sonetos*. Livros de Portugal. Rio de Janeiro, 1957.
- NÄGELE, Rainer. *Benjamin's Ground: New Readings of Walter Benjamin*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.
- PALHARES, Thaisa. H. P. *Aura e Arte em Walter Benjamin*. 2001. 120 f. Dissertação (Mestrado em filosofia). Universidade de São Paulo, 2001.
- ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução de Maria Helena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003.
- SMITH, Gary. *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.