

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

Sylvia Maria Marteleto Avelar

O DESAPARECIMENTO DA AURA EM WALTER BENJAMIN

Belo Horizonte

2010

Sylvia Maria Marteleto Avelar

O DESAPARECIMENTO DA AURA EM 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 à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Verlaine Freitas

Belo Horizonte

2010

Ficha catalográfica

100 Avelar, Sylvia Maria Marteleto
A948d O desaparecimento da aura em Walter Benjamin [manuscrito] / Sylvia
2010 Maria Marteleto Avelar. – 2010.

140 f.

Orientador: Verlaine Freitas

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940 2. Filosofia – Teses. 3. Aura – Teses. 4.
Arte – Teses. 5. Cinema – Teses. 6. Experiência – Teses. 7. Modernidade - Teses
I. Giacóia Júnior, Oswaldo, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título

Para Alfa e Joel.

AGRADECIMENTOS

À Capes, pela bolsa concedida para o financiamento deste trabalho.

Ao professor Verlaine Freitas, orientador deste trabalho, pela sua atenção e sua paciência.

À Andréia, funcionária do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG, pela sua atenção e seu auxílio.

À minha mãe, Alfa, pelo apoio fundamental durante esta jornada.

RESUMO

Esta dissertação trata do processo do desaparecimento da aura das obras de arte apontado por Walter Benjamin. Para uma melhor explicitação deste processo, devemos partir primeiramente da própria definição do conceito de aura, considerando todas as suas imprecisões e ambigüidades, e, por conseguinte, analisar as condições que favorecem a sua dissolução. O tema da aura que se apresenta no pensamento benjaminiano participa de três momentos específicos. Em suas primeiras reflexões, o autor analisa a aparição da aura durante a experiência do transe. Todavia, uma definição mais precisa do conceito e a compreensão do papel da reprodutibilidade técnica para o seu declínio só se tornam possíveis quando Benjamin analisa a relação entre a aura e o âmbito da fotografia. Posteriormente, Benjamin irá enfatizar a relevância da evolução das técnicas de reprodução industrial para a crise da arte tradicional e da obra de arte aurática. Neste segundo momento, faz-se necessário ressaltar que o advento da reprodução técnica industrial se torna o principal motivo da crise que se delineia, e conseqüentemente, o autor aponta a relevância do cinema (uma arte pós-aurática) neste contexto, como um agente que favoreceria algumas transformações sociais específicas. Por fim, resta-nos explicitar os motivos que levam ao autor a considerar a reprodutibilidade um fator secundário no processo do desaparecimento da aura. Na última etapa de nossa discussão, veremos que há uma transformação no discurso benjaminiano, e que o autor atribui a dissolução da aura a uma crise da percepção dos indivíduos modernos.

ABSTRACT

This dissertation approaches the process of the aura disappearance from art works mentioned by Walter Benjamin. For this process better explanation, we must start from the aura very first definition, considering all its inaccuracies and ambiguities, and therefore to consider the conditions that favor its dissolution. The aura theme that Benjamin has in mind is featured on three specific moments. On his first reflections, the author analyzes the aura emergence during the trance experience. However, a more precise concept definition and understanding of the technical reproducibility role for the decline only become possible when Benjamin examines the relationship between the aura and the photography scope. Later, Benjamin will emphasize the developments relevance in industrial breeding techniques to the traditional art crisis and auratic artwork. In this second phase, it is necessary to emphasize that the industrial reproduction technique advent becomes the main reason for the crisis that emerges, and consequently in this context, the author points out the cinema relevance (a post-auratic art), as an agent favoring some specific social transformations. Finally, it remains to explain the reasons that lead the author to consider the reproducibility as a secondary factor in the process of the aura disappearance. In the last stage of our discussion, we will see some transformation in the Benjamin's discourse, in which the author attributes the aura dissolution to a perception crisis from modern individuals.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA.....	08
INTRODUÇÃO.....	09
Capítulo I — O surgimento da aura: Haxixe e Pequena História da Fotografia.....	17
1.1 Distanciamento e proximidade.....	21
1.2 Declínio e destruição.....	29
Capítulo II — Aura e reprodutibilidade técnica.....	38
2.1 Declínio da aura e dessacralização da arte.....	41
2.2 Técnica e progresso.....	50
2.3 Benjamin: superestimação da cultura de massa?.....	68
Capítulo III — O desaparecimento da aura: declínio da percepção.....	83
3.1 Experiência e vivência.....	86
3.2 A ausência do olhar.....	105
CONCLUSÃO.....	121
BIBLIOGRAFIA.....	138

NOTA INTRODUTÓRIA

Neste trabalho, as obras e ensaios de Walter Benjamin mais utilizados, são abreviados da seguinte maneira:

HAXIXE — **Haxixe**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

OART — **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo, 1994.

ON — **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PHF — **Pequena história da fotografia**. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SATB — **Sobre alguns temas em Baudelaire**. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

INTRODUÇÃO

“Para qualquer ponto da vida de Benjamin que se olhe, encontrar-se-á o corcundinha¹”. Estas palavras utilizadas por Hannah Arendt parecem sintetizar a vida e a obra de Walter Benjamin. Em sua vida particular, a má sorte do corcunda parece tê-lo acompanhado desde os tempos de juventude: em sua incompatibilidade com os pais (dos quais dependeu financeiramente por longos anos), no fracasso de seu casamento e de alguns relacionamentos afetivos, em sua dificuldade em interagir com intelectuais influentes que talvez poderiam tê-lo apresentado a um destino mais afortunado, em sua melancolia capaz de absorver as ruínas das guerras e da história, nos problemas financeiros enfrentados durante os duros anos de exílio, e por fim, nas condições desfavoráveis que o levaram a um último ato de desespero, ao seu suicídio em Port Bou. Como pensador e crítico, perseguiu um reconhecimento que só foi alcançado de maneira mais vasta após a sua morte. A ausência de uma tonalidade mais academicista em suas produções e o “confronto” com alguns círculos acadêmicos contribuíram de modo decisivo para um de seus maiores fracassos pessoais, a saber, a rejeição de sua candidatura à docência na Universidade de Frankfurt². Seus amigos mais próximos pertenciam a vertentes distintas e, por vezes, se tornaram os seus maiores detratores. A falta de um caráter sistemático e de um rigor conceitual em algumas de suas

¹ ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 182. Em **Infância em Berlim**, Benjamin menciona o “corcundinha”: personagem de um livro de contos infantis de Georg Scherer que colocava as crianças em situações embaraçosas com suas travessuras. “Só hoje sei como se chamava. Minha mãe me revelou seu nome sem que o soubesse. ‘Sem jeito mandou lembranças’ era o que sempre dizia quando eu quebrava ou deixava cair alguma coisa. E agora entendo do que falava. Falava do corcundinha que me havia olhado. Aquele que é olhado pelo corcundinha não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha. Encontra-se sobressaltado em frente a uma pilha de cacos: ‘Quando a sopinha quero tomar / É à cozinha que vou / Lá encontro um corcundinha / Que minha tigela quebrou’”. BENJAMIN, Walter. **Infância em Berlim por volta de 1900**. In: Rua de mão única. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 141-142.

² Hannah Arendt afirma que há uma relação entre a incompatibilidade de Benjamin com alguns círculos acadêmicos específicos e as críticas contidas no ensaio **As afinidades eletivas de Goethe**. Segundo ela, ao divergir de certos posicionamentos teóricos de alguns críticos literários da época, Benjamin teria colaborado (inconscientemente) para a rejeição de sua candidatura à docência. ARENDT, op. cit., p. 173.

obras dificultava a aprovação de suas publicações: o pensamento benjaminiano é marcado por diversas influências e entrecruzamentos conceituais, e talvez esta falta de adesão a uma única vertente tenha sido a maior responsável pelo caráter errante de sua vida.

sua erudição era grande, mas não era um erudito; o assunto de seus temas compreendia textos e interpretação, mas não era um filólogo; sentia-se muitíssimo atraído não pela religião, mas pela teologia e o tipo teológico de interpretação pelo qual o próprio texto é sagrado, mas não era teólogo, nem se interessava particularmente pela Bíblia; era um escritor nato, mas sua maior ambição era produzir uma obra que consistisse inteiramente em citações; foi o primeiro alemão a traduzir Proust (juntamente com Franz Hessel) e St.-John Perse, e antes disso traduzira *Quadros parisienses* de Baudelaire, mas não era tradutor; resenhava livros e escreveu uma série de ensaios sobre autores vivos e mortos, mas não era um crítico literário; escreveu um livro sobre o barroco alemão e deixou um imenso estudo inacabado sobre o século XIX francês, mas não era historiador, literato ou o que for³.

Naturalmente, o caráter múltiplo do pensamento benjaminiano se reflete na ambigüidade de alguns conceitos, e, neste sentido, o tema desta dissertação também apresenta algumas “fragilidades”. Conforme veremos ao longo deste trabalho, o próprio conceito de aura desenvolvido pelo autor passa por algumas transformações. A aura se apresenta, ora como uma espécie de imagem onírica que surge também com a experiência do transe provocado pelo haxixe, ora como um atributo peculiar que repousa nas obras de arte tradicionais e até mesmo na natureza inanimada, que é enfraquecido pelo advento das técnicas de reprodução industrial no âmbito artístico. Em um outro momento, Benjamin interpreta a aura como uma característica das imagens fotográficas, mas posteriormente, a própria fotografia se torna um obstáculo para a “sobrevivência” da experiência aurática, que se instaura como uma “forma de comunicação” que engloba uma troca de olhares entre os cidadãos modernos.

Apesar de todas as variações existentes na análise do autor, a aura sempre aparecerá vinculada a duas características específicas: distância e proximidade. A interpretação destas características auráticas parece não sofrer oscilações, pois são as condições que possibilitam o surgimento e a dissolução da aura que se tornam suscetíveis a leituras mais variáveis. Desde o

³ Ibidem, p. 168.

livro sobre o haxixe até o texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin define a aura como uma aparição que engloba os elementos de distância e proximidade, como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (OART 170). A partir desta definição, ele analisa as circunstâncias que contribuem para o enfraquecimento da aura, e, transferindo esta discussão para os domínios da estética, enfatiza a relevância da reprodutibilidade técnica para a crise das obras de arte auráticas. Nos dois primeiros capítulos deste trabalho, veremos que nos textos *Pequena história da fotografia* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a análise que se desenvolve abrange tanto as condições que possibilitaram esta crise, quanto o caráter (teoricamente) progressista relacionado às obras pós-auráticas e à produção artística influenciada pelas técnicas de reprodução industrial.

Com efeito, trata-se de uma discussão sobre a relação entre a arte e os “novos” recursos tecnológicos. Para o autor, a crise da aura e das obras tradicionais (iniciada com a fotografia e potencializada com o cinema) contribuiria para o surgimento de novos caminhos para a arte na contemporaneidade, para uma espécie de democratização da fruição estética e uma vinculação da arte pós-aurática a um caráter mais político. Neste sentido, o tema benjaminiano da perda da aura tem alguma semelhança com a tese hegeliana do fim da arte, uma vez que os dois autores refletem sobre a existência das obras de arte no mundo moderno. Todavia, enquanto Benjamin considera a reprodutibilidade técnica o principal responsável pela crise da arte tradicional, para Hegel, “a impossibilidade de uma obra de arte em sentido elevado na época moderna deve-se a um percurso do espírito”⁴, e a arte deixa de ser uma alta necessidade do espírito por outros motivos, mais relacionados a um movimento histórico.

⁴ WERLE, Marco Aurélio. Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 109, p. 35, jun. 2004.

Ao contrário de Hegel, cuja análise envolve “a arte moderna do século XVI-XVIII”⁵, a investigação de Benjamin se dirige mais às condições da arte nos séculos XIX e XX. Em Benjamin, a obra de arte é contextualizada em um período “pós-contemplativo”, em uma época em que algumas de suas propriedades perdiam muito da imprescindibilidade para a produção artística. Os ensaios sobre a fotografia e a obra de arte encontram-se intimamente relacionados a este período marcado pela existência de outras formas de recepção estética distintas da contemplação.

Considerando que a aplicação de recursos tecnológicos no âmbito da cultura encontra-se relacionada à nossa estrutura social, devemos aqui salientar a atualidade do tema benjaminiano da aura e de suas considerações sobre a reprodutibilidade técnica. Benjamin esteve atento ao emprego de recursos técnicos no âmbito artístico, e, para ele, tais inovações poderiam contribuir para uma vinculação mais precisa da arte à práxis política. Sob influência dos preceitos seguidos por Brecht em seu teatro épico, manifestou o seu interesse por uma aproximação da arte às camadas mais populares da sociedade e por uma postura mais engajada da classe intelectual em alguns ensaios, dentre os quais se destacam *O que é o teatro épico?* e *O autor como produtor*. Tomando como exemplo o caráter pedagógico do teatro brechtiano, o autor passa então a observar o cinema como um instrumento para uma educação coletiva. Ele analisa a distração experimentada pelo espectador diante de um filme, e se torna receptivo às novas formas de recepção do público, considerando que a fruição introspectiva e contemplativa de uma obra de arte já não poderia contribuir decisivamente para uma transformação efetiva no âmbito social: “a crítica estética de Benjamin é sempre concebida como intervenção prática, como um esforço para interromper o curso cego da história e para suscitar um despertar, uma tomada de consciência”⁶.

⁵ Ibidem, p. 34.

⁶ ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte**: a filosofia de Walter Benjamin. Bauru: EDUSC, 2003, p. 98.

Entretanto, apesar de reconhecermos a atualidade de algumas teses benjaminianas, não poderíamos deixar de mencionar os pontos falhos na proposta da arte pós-aurática e todas as suas implicações. Neste trabalho, veremos que a busca do autor por “intervenções práticas” é salientada por diversos comentadores, como Jeanne Marie Gagnebin, Rainer Rochlitz, Bernd Witte, Taisa Helena P. Palhares, e outros. Mas, por outro lado, a desatenção de Benjamin em relação às “limitações” de um público cujo gosto é em grande parte influenciado pela indústria cultural, constitui uma das maiores fragilidades de sua teoria. Diante disso, considerando a evidência de tal lacuna no pensamento benjaminiano, trataremos das críticas relacionadas a este aspecto na parte final do segundo capítulo deste trabalho. Trata-se de uma variedade de críticas levantadas por Adorno (em uma carta de 1936, no ensaio *O fetichismo da música e a regressão da audição*, nas obras *Dialética do esclarecimento*, *Teoria estética*, *Minima moralia*) que destacam os pontos frágeis da proposta benjaminiana e de suas críticas à arte autônoma, teoricamente desvinculada da práxis social. Devemos considerar também a relevância de comentadores como Flávio Kothe e Sérgio Paulo Rouanet para a implementação de nossa própria leitura crítica, para compreendermos em que medida as teses “otimistas” contidas em *A obra de arte* aproximam Benjamin de uma superestimação da cultura de massa. Deste modo, fontes como *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin* e *Confrontos*, e aspectos biográficos ressaltados por Witte em *Walter Benjamin: an intellectual biography*, serão extremamente úteis para uma melhor elucidação deste problema. A utilização destas e de outras referências nos permite abordar o tema da aura com certo distanciamento crítico, tendo em vista que, nos dias atuais, a aplicação de alguns conceitos benjaminianos poderia se tornar problemática.

Deixando de lado o caráter otimista de algumas teses contidas no ensaio sobre a obra de arte, em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, de 1939, Benjamin trata da impossibilidade de restauração da experiência aurática plena na contemporaneidade. Neste ensaio, nota-se que o

autor aponta para um enfraquecimento ainda maior das condições favoráveis à recepção das obras de arte e à experiência aurática, que já tinham se tornado “problemáticas” em 1935 (ano em que o ensaio sobre a obra de arte foi escrito). No texto sobre Baudelaire, a aura passa a ser interpretada como uma experiência que ocorre a partir da retribuição de olhares entre os indivíduos, e Benjamin relaciona a sua dissolução ao enfraquecimento das possibilidades de experiência genuína por parte do habitante das grandes cidades, afetado em sua percepção e comprometido em sua capacidade de conservar traços mnemônicos mais duradouros, em vista da dinâmica acelerada das metrópoles. Neste ponto, a experiência aurática se torna problemática porque as possibilidades de intercâmbio de experiências e da troca de olhares (que sugerem um sentimento de equação e harmonia entre o sujeito observador e aquilo que é observado) entre os cidadãos isolados em suas vivências particulares, haviam se tornado cada dia menos frequentes. Diante desta nova realidade, Benjamin passa a considerar a reprodutibilidade técnica um fator secundário para a crise aurática, e não mais o seu principal responsável. Trata-se de uma transformação visível na teoria da aura, uma vez que o autor salienta que as circunstâncias que acabaram por modificar a percepção dos indivíduos foram mais decisivas para a dissolução da experiência aurática do que a reprodutibilidade técnica.

Vale ressaltar que neste momento da discussão, todas estas circunstâncias que favorecem a crise da aura participam de uma análise tão abrangente quanto à investigação desenvolvida pelo autor em 1935. Deste modo, tomamos o texto *Sobre alguns temas em Baudelaire* como fonte primordial para o desenvolvimento do terceiro capítulo, mas salientamos que, sem a utilização de outras obras e ensaios do autor, nossa análise estaria seriamente comprometida. No ensaio sobre Baudelaire, a importância das várias influências presentes no pensamento benjaminiano fica ainda mais evidente. Benjamin recorre a vários autores para explicitar (e fundamentar) a sua teoria da aura, e mesmo em se tratando de escritores e pensadores de vertentes distintas, os aspectos recolhidos pelo autor se

complementam e formam a estrutura basilar para as suas próprias concepções. Compreender a crise da aura como resultado de uma crise na estrutura social da sociedade moderna implica considerar os conceitos de “experiência” e “vivência”, tratados pelo autor em diversos ensaios. Para tal tarefa, decidimos explorar (brevemente) alguns textos mais antigos de Benjamin, tais como *Experiência* e *Sobre o programa da filosofia futura*, considerando que neles estão contidas as primeiras formulações do seu conceito de experiência. Tendo em vista que tais conceitos (indissociáveis do declínio da narrativa na modernidade) só foram elaborados de forma mais coerente após 1930, recorreremos aos ensaios *Experiência e pobreza* e *O narrador*, e a outras obras fundamentais para uma compreensão mais acertada dos conceitos propriamente ditos e dos aspectos que caracterizam a crise da narrativa nas sociedades capitalistas, dentre as quais se destacam *História e narração em Walter Benjamin*, de Jeanne Marie Gagnebin, e *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*, de Taisa Palhares.

Uma vez que procuramos esclarecer a importância de tais conceitos dentro da teoria benjaminiana, a nova interpretação do autor sobre a aura se tornou o foco de nossa análise. Como já mencionamos anteriormente, no terceiro capítulo deste trabalho o conceito de aura passa por algumas transformações, e Benjamin irá utilizar vários autores para elucidar as circunstâncias que contribuem para a crise da experiência aurática na modernidade. Dentre os autores utilizados, destacamos a relevância de Baudelaire e sua obra *As flores do mal* para o desenvolvimento do tema da aura. De acordo com a leitura benjaminiana, Baudelaire refletiu o tema da perda da aura dentro de sua obra. Ao observar a perda da auréola do poeta lírico no século XIX e o caráter mercantilista da sociedade moderna, Baudelaire penetrou o âmago da crise da aura: sua teoria das correspondências remete ao sentimento de familiaridade que caracteriza a experiência aurática, enfraquecido em vista do caráter impessoal da vivência dos cidadãos modernos privados de experiências mais significativas e duradouras. Para Benjamin, a melancolia baudelairiana tem um caráter alegórico, e, em sua obra, o poeta reflete a

modernidade considerando todas as suas ruínas, revelando os pormenores de um mundo civilizado e degenerado. Muito antes de redigir o ensaio sobre Baudelaire, Benjamin já manifestava o seu interesse pelo caráter destrutivo da alegoria em sua tese de *Habilitation*. Por isso, devemos salientar também a relevância de *Origem do drama trágico alemão*, e de textos complementares, como *Parque central*, para o esclarecimento desta tentativa benjaminiana de reabilitação da alegoria na modernidade através de Baudelaire.

Considerando a complexidade destas concepções, a explicitação de cada variação que envolve a teoria benjaminiana da aura só poderá se tornar mais viável à medida que avançarmos em nossa análise. Para tal tarefa, faz-se necessário distinguir mais precisamente os três momentos cruciais desta discussão. Primeiramente, Benjamin trata da aparição da aura e da fase inicial de seu declínio, considerando a relevância da evolução das técnicas de reprodução industrial neste processo. Em um segundo momento, o autor enfatiza a crise da arte tradicional e da obra de arte aurática na era de sua reprodutibilidade técnica, e aponta a importância da arte pós-aurática (que teria o cinema como o seu maior representante) para as possibilidades de transformações sociais específicas. Por fim, atento às transformações ocorridas no âmbito da percepção dos indivíduos modernos e às circunstâncias que favorecem este processo, Benjamin reduz as expectativas referentes à arte pós-aurática (explicitadas no ensaio sobre a obra de arte). Neste último momento, Benjamin volta a associar a experiência aurática ao caráter cultural das obras de arte tradicionais, uma vez que, diante do embrutecimento perceptivo que passou a caracterizar boa parte dos cidadãos modernos, ela não estaria plenamente assegurada no instante de retribuição de um olhar.

Capítulo 1 — O Surgimento da Aura: Haxixe e Pequena História da Fotografia

No prefácio da obra *Haxixe*, consta que em 1926 Walter Benjamin expôs pela primeira vez o interesse de realizar um livro sobre o tema do haxixe a Gershom Scholem, em uma das inúmeras correspondências registradas entre os dois amigos⁷. Interessado pelo tema da embriaguez e por uma disposição do estado de transe em atribuir “a um mesmo estado de coisas... os mais diferentes aspectos, conteúdos e significações” (HAXIXE 38), em 1928 contactou os médicos Fritz Fränkel e Ernst Joël (um antigo colega dos tempos de ginásio) e Ernst Bloch (ao qual fora apresentado por Hugo Ball) para dar inícios às experimentações.

O trabalho é composto de apontamentos e relatórios fragmentados, publicados com interrupções entre 1930, 1932 e em 1972. O livro sobre o haxixe é imprescindível para este estudo, uma vez que contém as primeiras reflexões sobre o tema da aura, apesar de o emprego do termo dar-se nestas primeiras experiências de maneira ainda primária, e só posteriormente vir a se tornar um conceito propriamente dito, que servirá de base para investigações ulteriores e terá mais desenvolvimento a partir de *A pequena história da fotografia*, escrito em 1931 e publicado originalmente no jornal *Die literarische Welt*.

A relevância destas experiências está em suas possibilidades de revelação de elementos (cujas significações encontram-se encobertas pela realidade comum) através do transe. Diferentemente do estado normal de consciência, onde o universo oculto por detrás das imagens não pode ser completamente captado pela percepção, no transe do haxixe, as imagens eram apreendidas com maior atenção e à percepção era aberta a possibilidade de registro da

⁷ Segundo Scholem, “ainda em 1932, entre os seus planos não-terminados estava um livro sobre este assunto, pois, naturalmente, não queria contentar-se com os protocolos e descrições que foram preservados, mas desejava provar a relevância filosófica de tais percepções provindas de um estado alterado de consciência, no qual via mais do que simples alucinações”. SCHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin**: a história de uma amizade. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 176.

face extraordinária das coisas.⁸ Através desta iluminação há o esclarecimento da “natureza alucinógena da própria razão instrumental” que “nos acostuma a conviver duradouramente com fantasmagorias que, com o apoio da ideologia dominante, se apresentam como a fiel realidade⁹”. Talvez, a aura fora uma das “verdades sensitivas” experimentadas na iluminação obtida através do transe; com a experiência da iluminação, a percepção condicionada pode se dar conta da aura.

De acordo com os registros, tal apercebimento deu-se em meio aos experimentos, de maneira gradativa. A primeira utilização do termo “aura” acontece no relato referente ao primeiro contato com o haxixe, escrito em 18 de Dezembro de 1927. Segundo Benjamin, em um momento de “ilimitada sensação de bem-estar” as pessoas presentes lhe pareciam cômicas e suas auras apareciam a todo o momento. Em um segundo contato, em 15 de Janeiro de 1928, a experiência da aura surge em um contexto de “conotação desagradável” sentida por Benjamin, no momento em que Ernst Bloch toca levemente o seu joelho. Durante o transe, os movimentos e a sensação do toque, tornando-se mais intensos, resultam numa “desagradável violação” de sua aura. Posteriormente, no relatório de Bloch sobre o mesmo episódio, consta que a “depreciação” da matéria das coisas a assemelhavam a manequins e bonecas desprovidas de suas auras.

Foi apenas na experiência realizada em Março de 1930, que as reflexões sobre a natureza da aura ganharam contornos mais precisos. Nelas, Benjamin apresenta uma primeira definição do que seria a aura, partindo de três aspectos fundamentais que, segundo as palavras do próprio autor, se diferenciam das “concepções banais e viciadas dos teósofos” da época.

O primeiro aspecto remete ao fato de que a aparição da aura se dá em todas as coisas. Em segundo lugar, o movimento de cada coisa que contém a aura acaba por modificá-la. Por

⁸ Baudelaire nos fala que o haxixe causa naquele que o consome “uma exasperação da sua personalidade e ao mesmo tempo um sentimento muito vivo das circunstâncias e dos meios”. BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos artificiais**. In: Charles Baudelaire: poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 360.

⁹ KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 52.

último, a verdadeira aura se distingue da aura das concepções místicas pouco sofisticadas, que a classificam como mero elemento de cunho religioso e sagrado, cuja aparição sobre as coisas se dá em forma de um “raio de luz”. Como bem salienta Taisa Helena Palhares Linhares em *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*, estas primeiras observações benjaminianas contra certas concepções teosóficas encontram explicações na própria origem do termo:

Semanticamente, a palavra origina-se na tradição do grego *aúra* para o latim *aura*, que significa sopra, ar, brisa, vapor. Sua ilustração como círculo dourado em torno da cabeça, tal como aparece em imagens religiosas, talvez derive da identificação vulgar entre o termo grego e o latino *aureum* (ouro), que deu origem à palavra *auréola*. Simbolicamente, entretanto, ambas (*aura* e *auréola*) indicam um procedimento universal de valorização sagrada ou sobrenatural de um personagem: a aura designa a luz em torno da cabeça dos seres dotados de força divina, sendo que a luz é sempre um índice de sacralização¹⁰.

Embora esta concepção primária do conceito tenha surgido em face destas classificações e ainda não estivesse inserida especificamente no plano da estética, o uso da palavra no experimento de 1930 já designava as diferenças elementares entre o termo conceitualmente banalizado e a verdadeira idéia de aura, dotada de uma característica ornamental, espécie de camada capaz de preservar a sua própria inacessibilidade, e que segundo o autor, poderia ser apreciada nas últimas pinturas de Van Gogh.

Em primeiro lugar, a verdadeira aura transparece em todas as coisas, e não apenas em algumas, como imaginam as pessoas. Em segundo, a aura se modifica radicalmente a cada movimento do objeto que a contém. Em terceiro, a verdadeira aura absolutamente não se identifica com aquele sortilégio espiritualístico que incide sobre as coisas à maneira de um raio de luz, tal como o representam e descrevem os livros de misticismo barato. Pelo contrário, o que distingue a verdadeira aura é o ornamento, um invólucro ornamental onde a coisa ou o ser aparece engastado como num estojo (HAXIXE 38).

Esta idéia da aura como invólucro que envolve o objeto e o preserva em sua inacessibilidade como uma espécie de estojo, parece servir de base para o caráter ornamental das antigas fotografias. A aura concebida como invólucro durante o transe se assemelha às características das primeiras fotografias (nas quais a verdadeira aura podia ser captada), estritamente no sentido da peculiaridade dos clichês de Daguerre, peças singulares que eram

¹⁰ PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006, p. 13.

“guardadas em estojos como jóias” e que custavam em torno de “25 francos-ouro” (PHF 93), em uma época onde a fotografia — tal como o jornal — poderia ser considerada uma atividade burguesa, uma vez que o começo de sua banalização só aconteceria mais tarde.

Outrossim, faz-se coerente mencionar que as primeiras experiências auráticas resultantes do consumo do haxixe possuem ainda mais um traço paralelo com o ensaio sobre a fotografia. Por isso, devo aqui recorrer ao relato do pintor Eduard Scherlinger sobre uma pequena série de acontecimentos em Marselha, reproduzido por Benjamin no livro sobre o haxixe.

Em determinado momento do transe, sentado em um bar durante uma profunda atração pelas fisionomias dos transeuntes, Scherlinger observava o efeito que cada passante conferia à praça, de acordo com a dinâmica de seus movimentos. Cada um deles reproduzia acidentalmente um efeito aurático semelhante aos alcançados por primeiros grandes fotógrafos do século XVII:

Quando olhei de novo para a praça, percebi que, a cada pessoa que passava, a praça parecia modificar-se, como se o passante lhe conferisse um aspecto que, obviamente, nada tinha a ver com o modo como ele a encarava, e sim com aquele efeito que os grandes retratistas do século XVII, conforme a personalidade do modelo colocado diante de uma colunata ou uma janela, conseguem extrair daquela janela, daquela colunata (HAXIXE 24).

A partir deste relato, podemos verificar uma prévia do surgimento da aura no apogeu da história da fotografia, mais precisamente nas imagens de David Octavius Hill (do qual trataremos mais adiante), cujo mesmo efeito dava-se pela utilização dos modelos fotográficos agregada a certos procedimentos técnicos. Daí parece-nos que antes mesmo de desenvolver mais minuciosamente o tema da aura em 1931, já nas experiências com o haxixe Benjamin capturou de depoimentos e imagens algumas de suas características basilares.

Em alguns momentos os relatórios parecem assumir o papel de esboço do que viria a ser a *Pequena história da fotografia*. Mas, a despeito de tais semelhanças, a aura fora interpretada sob o prisma da experiência, e não apenas segundo sua definição clássica

realizada em pesquisas posteriores. Por isso, compreendemos a relevância das iluminações do haxixe, uma vez que Benjamin via nas alucinações a expansão da própria experiência humana.

Todavia, na retomada da discussão na análise sobre o desenvolvimento histórico da fotografia, a definição acerca da natureza aurática se desenvolve de modo mais objetivo e abrangente. Apesar das ambigüidades que circundam a definição do termo ao longo do percurso, onde a cada etapa das investigações a aura surge ora como experiência estética e princípio das obras de arte, ora como experiência ligada à alteração da percepção dos indivíduos modernos (momento onde se contrapõe o conceito de “experiência” ao de “vivência”), neste primeiro texto analisado a aura não se encontra associada aos meios de reprodução técnica.

Se nas iluminações há um protótipo, uma fundamentação superficial da natureza aurática, é na *Pequena história da fotografia* que primeiramente Benjamin a insere no contexto da reprodutibilidade técnica. As conseqüências da reprodução técnica são tratadas também em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, mas sob novas perspectivas que podem ser consideradas um avanço em vista das reflexões lançadas no texto sobre a fotografia.

Neste último, ao mesmo tempo em que se define a aura através do emprego de conceitos que fundamentam sua constituição (tais como “distância” e “proximidade”), a coloca em contextos distintos: de sua aparição envolta na harmonia alcançada pelas primeiras fotografias, passando por sua fase de declínio e, finalmente, de dissolução.

1.1 Distanciamento e Proximidade

Para Benjamin, é na análise sobre a história da fotografia (a partir da descoberta de Daguerre e sem considerar profundamente as etapas que culminam nesta descoberta) que, em primeiro momento, se formula uma pergunta mais contundente sobre o significado da aura. O

pano de fundo deste questionamento se apresenta como três momentos cruciais do desenvolvimento fotográfico: o surgimento da aura nas primeiras fotografias (período de auge da fotografia), seu declínio a partir da banalização da utilização da fotografia e sua destruição promovida por Eugene Atget, em um ato de ruptura com a decadência do uso da fotografia da segunda fase.

Para explicar estes períodos apontados por Benjamin, faz-se primordial começar esta etapa da discussão pela definição que a aura adquire neste ensaio, e a partir dela, prosseguir com a análise sobre a reprodução técnica e suas implicações.

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 dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução (PHF 101).

Como podemos observar, o autor inaugura uma nova concepção de aura indissociável dos elementos de proximidade e distância. Walter Benjamin utiliza termo “aura” para designar o caráter essencialmente fugidivo, transcendente, inesgotável e distante das coisas, aplicado também às obras de arte e inapreensível apesar de qualquer proximidade das mesmas. Trata-se de uma distância intransponível do objeto que aparece ao observador — sendo ele um elemento natural ou artístico — que não pode ser alcançada apesar de qualquer proximidade espacial que este venha a adquirir.

Isto significa que na constituição da aura existe a impossibilidade da revelação de tudo que a envolve, pois o distanciamento que lhe é inerente refere-se ao oculto de sua própria natureza que é preservado; sua aparição é “protegida” pelo invólucro da distância. Para ilustrar esta idéia de inacessibilidade, Benjamin recorre ao exemplo da experiência do observador diante de um cenário da natureza, o que nos lembra o conceito kantiano do *sublime*, também ilustrado pela experiência de apreciação da grandeza da natureza por parte daquele que a observa, mesmo que o contexto desta última apreciação se diferencie do

fotográfico pela ausência de intervenções técnicas. Em ambos os casos, a aura aparece à observação e o espectador está diante de algo que foge à possibilidade de sua total apreensão.

A questão levantada no âmbito estético é sobre a incompatibilidade da aura e sua singularidade, com as tendências modernas de assimilação das obras de arte pela reprodução. A relação de tensão que estas propriedades da aura mantêm com as características da reprodução técnica, traduz-se na contraposição entre as propriedades da imagem, com o caráter único e durável dos objetos, e as características de transitoriedade e repetibilidade inerentes à reprodução. As propriedades auráticas se mostram incompatíveis com as exigências da reprodução e as inclinações da percepção dos indivíduos modernos a estas exigências. Este problema será amplamente analisado no ensaio sobre a arte contextualizada na era da reprodutibilidade técnica, cujo enfoque se dá mais sobre o cinema do que a própria fotografia, onde estes parâmetros adquirem maior proporção.

A reprodução técnica desempenha um importante papel no processo de declínio da aura. Para compreendê-lo, é necessário analisar as etapas de evolução da fotografia, considerando que se trata do primeiro grande expoente de reprodutibilidade, de um método de reprodução de imagens responsável por limitar as atuações manuais em suas funções: após o surgimento de outras técnicas, como a xilogravura e a litografia, com a fotografia “pela primeira vez no processo de reprodução de imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (OART 167).

Embora se trate de um grande fenômeno de reprodução, o valor da fotografia está em sua consideração como um agente que possibilitou a aparição da aura em suas imagens, ao promover um encontro positivo entre o homem e a técnica. O reconhecimento do autor sobre o caráter infrutífero das questões levantadas sobre a fotografia ao longo do século XIX, baseadas em um conceito demasiado tradicional de arte que não poderia admitir a intervenção da técnica em seus domínios, e no qual somente o artista — “imagem e semelhança de Deus”

— seria o detentor dos direitos de reproduzir a realidade em momentos de inspiração divina, se apresenta como uma crítica à atuação limitante de tais vertentes antitécnicas da arte, que restringiram o debate sobre o tema a esta única direção.

Benjamin se situa em um lado que se distancia deste conceito essencialmente antitécnico, tal como o físico Arago, defensor da descoberta de Daguerre e reconhecedor do alcance efetivo do instrumento fotográfico. A fotografia deve ser analisada para além das concepções anteriores que pouco admitem a Cultura como fenômeno suscetível a novas integrações, e conseqüentemente, se abstêm de discutir as implicações — positivas e negativas — destas novas integrações.

A integração da fotografia à cultura e as primeiras aparições da aura são ilustradas em face da pintura. Primeiramente, porque no período de ascensão da fotografia os pintores perderam o seu espaço para a nova técnica e seus difusores, e também porque na pintura, quadros que retratassem imagens humanas se tornaram comuns e após alguns períodos marcados por um interesse maior pelo retratado, se tornaram gradativamente objetos de interesse como “testemunhos do talento artístico do seu autor” (PHF 93). Com o registro fotográfico dessas imagens, é que se pode constatar pela primeira vez a invocação de elementos situados para além da própria imagem, os primeiros vestígios auráticos coexistentes com as funções técnicas de registro.

Nas fotografias de David Octavius Hill, apareceram estes elementos novos e estranhos. Na foto de um trabalhador anônimo, surgiam implícitos os aspectos indizíveis de seu rosto e de sua existência, cuja atmosfera inapreensível fora captada pela câmera:

na vendedora de peixes 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’ (PHF 93).

Estas fotografias remetem à captação de mistérios nas intimidades dos rostos fotografados, em retratos que sugeriam algo externo às próprias fisionomias: a aura, esta

espécie de halo misterioso que aparecia através da junção do procedimento técnico com o manual. Seu surgimento tanto nas fotografias de Hill, como na melancolia da imagem de Dauthendey, corresponde à unicidade do momento que é registrado, o “acaso”, o “aqui agora” do instante, captado através da imagem (cf. PFH 94).

Esta captação, entretanto, é resultante da convergência entre o fotógrafo e a técnica (aparelho): “fruto do cruzamento de determinações técnicas” que “não diz respeito apenas a uma característica físico-química da imagem¹¹”. Há nas circunstâncias que conduzem a sua aparição, esta espécie de conversão, fusão, equilíbrio de onde se manifesta a magia dos pormenores, através do qual se atesta o poder da técnica em conferir às suas imagens um valor mágico, não alcançado nos quadros de pinturas. Tal efeito é concomitante com o período de auge experimentado pela fotografia: devemos lembrar que até os primeiros clichês de Daguerre, de alto custo e guardados como verdadeiras jóias em estojos, possuem nesta singularidade uma semelhança com a aura, a respeito da proteção e do valor dispensado a ambos.

Ao mesmo tempo em que o fotógrafo utiliza sua perícia ao executar certos procedimentos, é também dispondo do leque de recursos técnicos aberto pelo aparelho fotográfico, que pode descobrir que “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar” (PHF 94): a natureza do plano imperceptível que habita a imagem fotográfica se revela ao observador.

Com os recursos do aparelho — Benjamin salienta a câmera lenta e a ampliação — torna-se possível registrar um outro universo dentro da própria imagem, que outrora permanecia oculto e imperceptível ao simples olhar. A fotografia revela ao observador o seu “inconsciente ótico”; apresenta-o a um espaço de ações até então não captadas em estado consciente:

¹¹ PALHARES, op. cit., p. 35.

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (PHF 94).

Vale lembrar que esta análise sobre a revelação de um mundo distinto composto de pormenores ocultos, será retomada por Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Pois, trata-se de uma aproximação da realidade realizada pelo instrumento, que será potencializada devido ao maior arsenal de recursos técnicos de que dispõe o cinema.

Entretanto, o que pretendemos analisar neste momento, é o fato de que, aliados a estes recursos técnicos, estavam os procedimentos manuais que conferiam às fotografias a aparição do halo misterioso na singularidade do instante; propiciando, nos termos de Dauthendey, a captação do silêncio da fisionomia e a impressão de “retribuição do olhar” ao observador por parte das pessoas comuns fotografadas, considerando que tais fotos eram dotadas de uma nitidez singular e estranha.

Podemos compreender melhor as intervenções manuais responsáveis por incitar tais efeitos, retornando aos trabalhos do fotógrafo Hill. Suas fotos são dotadas de uma característica naturalidade pela maneira como seus modelos se posicionavam no cenário da ação. Segundo Benjamin, muitas destas fotos foram realizadas no cemitério de Greyfriars, em Edimburgo, e a simples escolha do local e o sábio dedo do fotógrafo em posicionar os modelos, são fatores que contribuem decisivamente para a grandeza dos efeitos.

À escolha de um local propício para a concentração necessária para o trabalho, agregasse a permanência dos modelos no cenário por longas horas, necessariamente por causa de uma limitação técnica do instrumento, a saber, a “fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas” que “exigia uma longa exposição [dos modelos] ao ar livre” (PHF 96).

Até mesmo a conduta dos modelos de Hill diante da nova técnica surge como complemento para a atmosfera singular do ato de fotografar. Diante de um aparelho capaz de

atribuir uma nova e impressionante nitidez ao registro do mundo, no ato fotográfico — com peculiaridades que o elevavam a um *status* ritualístico — os modelos experimentavam uma “grande e misteriosa experiência”; impressão esta que os impelia a conservar “uma certa timidez diante do aparelho” (PHF 95).

O ato de reserva diante do aparelho, chegando ao ponto de evitarem olhar diretamente para a câmera, é congruente com o espírito da própria época, onde a nitidez dos primeiros clichês provocava uma sensação de espanto nos indivíduos, até então desacostumados com a fotografia, artigo de luxo acessível a poucos. Assim, o contexto de onde emergiram os primeiros registros deve ser considerado, para que possamos compreender os motivos que conferiam a este período da fotografia todo seu aspecto de magia e grandeza.

O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo, correspondente àquele mundo transformado no qual, como observou com razão Krakauer, a questão de saber “se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos de revistas ilustradas queiram retratá-lo” vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada (PHF 95).

Nas palavras de Orlik citadas por Benjamin, com essas fotografias, através da exposição laboriosa dos modelos, obtém-se uma impressão maior de durabilidade que as fotografias mais modernas. A durabilidade dos modelos equivale a uma época ainda não afetada pela efemeridade das circunstâncias, marcada por uma inclinação gregária das pessoas diante de novas tecnologias, que iria se dissipar gradativamente, dando lugar à fragmentação da multidão composta por indivíduos isolados.

Esta atmosfera durável de união que viria a desaparecer em breve tornara-se presente até mesmo na relação entre o fotógrafo e seus clientes. Certamente, esta harmonia provém do potencial inesgotável da boa utilização de recursos (como por exemplo, o efeito produzido

pela técnica do “mezzo-tinto¹²”), mas devemos considerar a relação diferenciada destes dois agentes, uma importante ferramenta complementar para a grandeza das imagens.

Isto é, ao dizer que a relação do fotógrafo e seu cliente desempenha um importante papel na construção de um contexto propício ao surgimento da magia das primeiras fotografias, situamos a aura como resultado de convergência além da mera utilização do aparelho, em um plano de interação mútua, respeito e valorização entre ambas as partes. Pois, para o cliente, o fotógrafo era interpretado como um “técnico da nova escola”, através do qual dependeria o registro do acaso; num exercício de reconhecimento do *metier* de um agente que, aludindo à bela metáfora utilizada por Benjamin, poderia ser comparado a um pianista, na medida em que a atuação de ambos se desenvolve conforme a limitação dos mecanismos disponíveis. Do mesmo modo, o fotógrafo captava em seu cliente sua própria aura, refugiada “até nas dobras da sobre casaca ou da gravata *lavallière*” (PHF 99): o “técnico da nova escola” via no cliente as condições para o aparecimento da aura.

Portanto, a aura como objeto de harmonia, em sua aparição, depende de uma gama de elementos. O valor mágico das primeiras fotografias surge do entrelaçamento de diversos aspectos — de imperativos técnicos a intervenções manuais — aliados à singularidade de um contexto que simboliza o apogeu da história da fotografia.

Todavia, se a aura como fruto da junção de todos esses elementos significa um encontro profícuo do homem com a técnica, a este período segue-se uma etapa que corresponde ao seu declínio, cujo responsável é a imersão do domínio fotográfico no espaço de banalização do seu uso. “Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quando foi sua dissociação, no período de declínio” (PHF 99).

¹² Técnica através da qual “a luz se esforça para sair da sombra”. Nas palavras de Orlik, trata-se de uma técnica de “condução luminosa sintética”.

Após o período marcado pela decadência do ato de fotografar consequente da popularização (do qual trataremos mais especificamente no próximo tópico), o desaparecimento da verdadeira aura torna-se a próxima fase deste percurso de notável decréscimo qualitativo: o terceiro e último momento crucial da história da fotografia, um movimento de ruptura com o declínio (e todos os seus artifícios pouco eficazes) responsável pela deterioração da fotografia.

Por isso, por libertar a associação da aura ao período de dissolução da convergência que a promoveu, por destruir a falsa aura criada através dos mais diversos artifícios (e que em nada se assemelha à verdadeira aura dos tempos de Hill), é que Benjamin vai celebrar esta destruição, o desaparecimento da aura. Em outras palavras, o que Benjamin vai celebrar é a transição da fase de decadência para a de destruição da aura, dos artifícios, da atribuição de um falso valor de grandeza a fotografias destituídas de qualquer riqueza.

1.2 Declínio e Destruição

No início de *Pequena história da fotografia*, Benjamin menciona que a história da fotografia é composta por sucessivas etapas, cada uma com suas respectivas invenções e descobertas, que tinham como objetivo comum a inscrição ou a fixação das imagens da câmera obscura¹³.

Destas antigas imagens “conhecidas pelo menos desde Leonardo” (PHF 91), passando pela invenção da câmera lúcida¹⁴ em 1807, e chegando até a descoberta de Daguerre e Niepce¹⁵, observamos que a história da fotografia é a história da procura por um novo método de registro de imagens através do aparelho, uma solução para o “problema da exposição da

¹³ Aparelho que “servia para captar imagens para pintá-las depois” e também “para projetar sobre uma tela imagens preliminarmente pintadas ou desenhadas”. DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 10 ed. Campinas: Papyrus, 2007, p. 129.

¹⁴ Invenção de W.H. Wollaston, trata-se de um aparelho que contém uma espécie de “olho telescópico”, que servia para o pintor realizar o registro das imagens por ele vistas. DUBOIS, op. cit., p. 131.

¹⁵ Niepce foi responsável pela primeira imagem produzida pelo aparelho fotográfico; posteriormente, Daguerre desenvolveu um processo mais rápido de revelação das imagens registradas. Este processo recebeu o nome de *daguerreotipia*.

emulsão à fixação da imagem¹⁶”. Com Niepce e Daguerre, alcança-se esta conjunção de descobertas da dimensão ótica, referentes aos dispositivos capazes de realizar a captação de imagens, com as descobertas de dimensão química, referentes à inscrição de imagens; a “descoberta da sensibilização à luz de certas substâncias à base de sais de prata¹⁷”.

Esta breve explicitação do longo processo de invenção da fotografia faz-se relevante para este estudo, uma vez que este percurso encontra-se, de certa, forma associado ao início do declínio da fotografia e, portanto, da aura. A existência de vários pesquisadores e suas invenções resultou na impossibilidade de atribuir ou classificar a fotografia como invenção de um único especialista.

Considerando esta “imprecisão” que envolve a invenção da fotografia, segundo Benjamin, foi justamente devido às dificuldades sofridas por Niepce e Daguerre na tentativa de “patentear sua descoberta”, que o Estado colocou a invenção da fotografia em domínio público, contribuindo para a rapidez da transição entre o seu período de apogeu e de declínio, marcado pelo “desenvolvimento contínuo e acelerado” (PHF 91).

O período de industrialização da fotografia é resultado deste desenvolvimento desenfreado, marcado pela substituição do seu uso artesanal e todos os elementos que lhe conferiam a grandeza característica da época de seu florescimento, pelo uso técnico desprovido da singularidade e magia verificadas nas primeiras fotografias. Podemos ilustrar esta rapidez evolutiva da fotografia e seu adentramento na etapa de industrialização (responsável pelo seu declínio), a partir do momento que sua utilização influencia de forma decisiva o enfraquecimento do retrato em miniatura.

Devido a este desenvolvimento, os pintores de paisagem e, sobretudo, os de miniatura, foram substituídos pela nova técnica: o enfraquecimento das condições para a realização do ofício levou os pintores de miniaturas a “se transformarem em fotógrafos” (PHF 97). Com a

¹⁶ DUBOIS, op. cit., p. 138.

¹⁷ Ibidem, p. 129.

experiência e a competência adquirida no trabalho com a pintura, desempenhavam suas novas funções como fotógrafos com alto nível qualitativo. Com eles, a fotografia esteve ainda associada ao período de auge, influenciada de maneira positiva pela “formação artesanal” e o talento herdado da pintura pelos novos fotógrafos.

Entretanto, após o desaparecimento deste período fecundo de transição, a fotografia viria a experimentar a sua fase de declínio, caracterizada pela dissociação de sua expansão acelerada do nível qualitativo dos antigos pintores e dos critérios utilizados para a valorização de seus primeiros registros: conforme as palavras de Benjamin, neste período “os homens de negócios se instalaram profissionalmente como fotógrafos” (PHF 97).

Deste modo, inserimos o declínio da aura na história da fotografia como resultado do próprio desenvolvimento técnico apontado pelo autor, que representa a dissolução da convergência entre objeto e técnica presente na etapa anterior. Isto é, ao contrário, do primeiro momento de união entre magia e técnica, onde havia o registro da aura do objeto fotografado, o segundo momento crucial é o estágio da reprodutibilidade e industrialização da fotografia, responsável pela ruptura desta união.

A impregnação da vulgaridade no domínio fotográfico tem como maior exemplo o surgimento dos álbuns fotográficos (presentes ainda hoje), que desde esta época já podiam ser encontrados em lugares da casa, e onde se viam os próprios membros da família vestidos de forma grotesca e com adornos caricatos, em posições planejadas para as fotos.

Foi nesta época que começaram a surgir os álbuns fotográficos. Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em *consoles* ou *guéridons*, na sala de visitas — grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas: o tio Alexandre e a tia Rika, Gertrudes quando pequena, papai no primeiro semestre da faculdade e, para o cúmulo da vergonha, nós mesmos, com uma fantasia alpina, cantando à tirolesa, agitando o chapéu contra neves pintadas, ou como um elegante marinheiro, de pé, pernas entrecruzadas em posição de descanso, como convinha, recostado num pilar polido (PHF 97-98).

Nestes novos registros, frutos da transformação da fotografia em hábito comum, o que se vê são inúmeras tentativas pouco eficazes de se construir a mesma atmosfera mágica das

primeiras fotografias, no emprego de artifícios. O uso desconcertante de certos acessórios na composição dos cenários das fotos demonstra uma artificialidade no ato de fotografar, considerando que os efeitos conquistados por Hill são resultado da longa exposição de seus modelos realizada com naturalidade. Da mesma forma, vale lembrar que nesta época, a relação entre fotógrafo e cliente e alguns procedimentos técnicos contribuíram para a aparição da aura.

Já na era dos álbuns fotográficos — tomando como exemplo uma foto de Kafka quando criança — torna-se freqüente o uso de cortinas, colunas, tapeçarias, cavaletes e outros ornamentos inseridos equivocadamente para o complemento das encenações. À timidez dos modelos de Hill diante do aparelho, contrapõe-se o modelo que “segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com longas abas, do tipo usado pelos espanhóis”; a captação da aura na fisionomia da vendedora de peixes cede lugar ao retrato infantil de Kafka, vestido humilhantemente em uma paisagem artificial e repleta de “palmeiras imóveis”, cujo constrangimento “contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam ao mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido” (PHF 88).

Após 1880, com a aura nitidamente inserida neste contexto decadente, nota-se a intenção, por parte de alguns fotógrafos, de recuperar o mistério perdido com um novo artifício: o retoque off-set, que consiste na “eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa” que conferia às fotografias “um tom crepuscular interrompido por reflexos artificiais” (PHF 99). O resultado desta investida é a criação de uma aura falsa, uma “pseudo-aura”, que atesta definitivamente a transformação da fotografia em acontecimento banal, procedimento estimulado por ligações estéreis de retorno à junção entre magia e técnica.

O fracasso deste último artifício, como também de todos os anteriores, está relacionado à impossibilidade de retorno a um contexto de acentuada singularidade que

tornou a aura possível. Pois, nem o posicionamento de colunas sobre tapetes nos jardins, nem os efeitos de retoques se tornariam suficientes para conter a impotência de uma “nova geração em face do progresso técnico” (PHF 99), e o novo modelo industrial pautado necessariamente na reprodutibilidade técnica¹⁸.

Ora, para Benjamin essa falsa aura, ou “ilusão da aura”, aparece como tentativa de reconstrução de um mistério perdido, da unicidade do indivíduo que foi engolido pela massa (onde todos parecem tão iguais, tem os mesmos tiques, gestos, vestem as mesmas roupas), da chapa única tragada pelas várias cópias e de uma certa temporalidade perdida¹⁹.

É em meio a esta irreversibilidade do processo de transformação perceptiva moderna (na qual Benjamin irá se concentrar principalmente no texto sobre Baudelaire) e o caráter improficuo das tentativas de resgate da aura das antigas fotografias, que, finalmente, entramos no terceiro e último momento crucial da história da fotografia apontado por Benjamin: o momento de destruição da aura, cujo responsável é o fotógrafo Eugene Atget.

Como a verdadeira aura já se encontrava extinta devido às transformações inalteráveis da reprodutibilidade, e a pseudo-aura em nada se assemelhava à magia da verdadeira, Atget foi responsabilizado pela re-conexão da realidade com a fotografia, necessariamente, pela destruição dos artifícios da fase de declínio. Em suas fotos, a cidade fora esvaziada e os focos da câmera se tornaram outros, à procura de retratar o “aqui agora” das imagens, de uma realidade desnudada, sem recorrer aos retoques e recursos semelhantes. Com, ele a aura é destruída.

Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época de decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. (...) Ele buscava as coisas perdidas, transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda (PHF 100-101).

¹⁸ Como bem nos lembra Rainer Rochlitz, o decrescimento qualitativo característico desta etapa de reprodutibilidade é também o decrescimento da percepção cognitiva dos indivíduos modernos: “(n)ão é mais questão, aqui, da necessidade, talvez legítima, de proximidade e de apropriação em grande escala, mas de um sentimento de identidade ou de um espírito identitário que reduz toda singularidade à unidade multiplicável e que faz abstração das diferenças”. ROCHLITZ, op. cit., p. 209.

¹⁹ PALHARES, op. cit., p. 33.

O mérito de Atget fora o seu próprio descontentamento pelo mascaramento da realidade. Ao morrer pobre e desconhecido, vendendo suas fotos por um preço mais acessível que as fotos marcadas pelo modismo do retoque, já assumia um papel inteiramente novo e incomum ao contexto da época. Em seu esvaziamento das imagens, focalizando os terraços de cafés ou os pátios vazios de Paris, há um retorno à esfera do inconsciente ótico, uma reabertura ao espaço dos pormenores. Logo, o que Benjamin saúda é a negação à artificialidade da representação e o retorno da captação do acaso na fotografia, de um olhar desaparecido dos cartões postais de lua retocada²⁰.

De modo análogo, após o saneamento de Atget, há uma reaproximação da fotografia com sua autenticidade com o cinema russo. Com ele, surgem diante da câmera “pessoas que não tinham o menor interesse em fazer-se fotografar e, portanto, uma nova significação da captação “da manifestação anônima, num rosto humano” (PHF 102).

Esta nova significação exclui o retrato de seu domínio, uma vez que, o desinteresse em deixar-se fotografar exprime o desaparecimento do condicionamento do qual se serve o retrato; o mistério captado se dá por este desinteresse, pela ausência de programação e das poses típicas dos álbuns fotográficos. Com bem salienta Benjamin, novamente, algo de insondável surge como pano de fundo, e certamente, não se trata mais de simples retratos.

Segundo Benjamin, August Sander complementou esta nova significação fisionômica, e uma série de fotos que abrangiam inúmeras diferenças dos rostos expostos, perpassando

²⁰ Neste trabalho, não se pretende negar a existência de um potencial artístico, semelhante ao alto nível qualitativo das imagens fotográficas produzidas antes do período de declínio da fotografia, de todos os fotógrafos após Eugene Atget. Em *A pequena história da fotografia* vemos que a análise de Benjamin é sobre os períodos de apogeu e de declínio da fotografia após a sua descoberta, e sua maior preocupação é salientar por meio de exemplos ilustrativos que o processo que culminou na degradação da aura já podia ser identificado na própria história evolutiva da fotografia. Mesmo que existam fotógrafos competentes após a época de Atget, a discussão proposta por Benjamin se refere menos à subsistência da qualidade fotográfica que à identificação da época de Atget como um período fundamental para o desaparecimento da aura, que terá continuidade com a dessacralização da arte tradicional, verificada em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O que o autor procurou ilustrar no ensaio sobre a fotografia é a etapa de transição da arte aurática, o período marcado por transformações intensas nos domínios da arte com a utilização das técnicas de reprodução, que desde a fotografia até o cinema, contribuíram para o desaparecimento da aura.

contextos variados, no registro de representantes de diferentes camadas sociais — do camponês até a alta sociedade.

Contudo, estas novas inclinações não significam um retorno aos tempos áureos da fotografia. Utilizando as palavras de Rochlitz, com Sander, por exemplo, o que é oferecido é um exercício de reconhecimento das fisionomias pelos membros da sociedade, através da junção entre a “autenticidade reconquistada e ao acesso igualitário às imagens²¹”, e não uma rememoração ou re-invocação da aparição aurática clássica. Prova disto, é que na retomada do tema em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, estes últimos suspiros de autenticidade não serão mencionados. A fotografia será abordada a partir da contraposição entre valor de culto e valor de exposição no âmbito da arte, e a ela Benjamin associará a aura ainda na memória das primeiras fotografias (cf. OART 174).

A discussão que se inicia após a exposição do cinema russo e de Sander é sobre o estatuto da fotografia enquanto arte; ou melhor, a função social da fotografia contextualizada nos “tópicos” “fotografia como arte” e “arte como fotografia”. Tal questão, embora não estando intrinsecamente relacionada à aura como aparição (e desaparecimento), nos possibilita enxergar uma curiosidade no que concerne a relação entre a manifestação aurática e fotografia.

A tensão que surge na interpretação da fotografia como arte é, precisamente, sobre os perigos de sua comercialização, que envolvem interesses não propriamente estéticos, e sim, que se colocam “mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento” (PHF 106). O grande problema está na interpretação da fotografia como arte em seu aspecto criador: a fotografia criadora nada mais é que a sua própria inserção no mero plano do modismo e da comercialização, onde a realidade é registrada apenas em sua superficialidade, e não a serviço da revelação de seu teor legítimo:

²¹ ROCHLITZ, op. cit., p. 210.

Se a fotografia se libera de certos contextos, obrigatórios para um Sander, uma Germaine Krull, um Blossfeldt, se ela se emancipa de todo interesse fisionômico, político e científico, ela é considerada “criadora”. (...) Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda. Sua divisa é: “o mundo é belo” (PHF 105-106).

A utilidade política da fotografia surge para Benjamin também como uma influência de Brecht. Na leitura brechtiana, a verdadeira face da criatividade fotográfica está, antes de tudo, em suas possibilidades de desmascarar a superficialidade da fachada da realidade, em assumir um posicionamento que sugira esta superficialidade escamoteada de uma imagem retratada, em apreender o fato real e torná-lo público, como a denúncia de que retrato de uma fábrica ou determinado local não representa, de modo algum, sua natureza real.

Neste sentido é que Benjamin se distancia das impressões otimistas de Antoine Wertz, inclinando-se mais ao pessimismo de Baudelaire sobre a concepção da fotografia como arte²², na direção de uma “rejeição de todas as usurpações da fotografia artística” e do caráter utilitário da tarefa da fotografia em “descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado” (PHF 107). Mas o fato curioso que resulta desta questão envolve a variedade das condições para a aparição da aura, seja diante de um espetáculo da natureza e, portanto, “independente das determinações físicas do objeto²³”, seja como experiência no transe do haxixe, seja como atributo das obras de arte tradicionais com seu valor de culto (no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica) e, finalmente, como aparição em um agente de reprodutibilidade técnica (fotografia), que não pode ser considerado uma expressão artística por excelência e à maneira das tradicionais.

No caso específico da fotografia, o último questionamento que nos aparece é sobre suas condições para o surgimento da aura. Pois, mesmo sem ser reconhecida como arte

²² Para Baudelaire, a fotografia é senão uma mera forma de reprodução da natureza que não pode ser concebida como arte, já que sua inferioridade consiste na exclusão da genialidade e da imaginação do artista do processo de produção. Trata-se de um fenômeno que contribui fortemente para o “empobrecimento do gênio artístico”, e que, portanto, deve ater-se às funções restritas no auxílio da ciência e da arte: “se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobre de nós!”. BAUDELAIRE, Charles. **Salão de 1859**. In: Charles Baudelaire: poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 803.

²³ PALHARES, op. cit., p. 53.

autêntica contendo a unicidade do original (como a pintura, por exemplo), mesmo se tratando do primeiro grande expoente propulsor da reprodução em maiores proporções e servindo às inclinações da percepção moderna de superação da unicidade e aproximação das coisas, nos primeiros anos — safos da banalização — que se seguiram à sua descoberta, há a aparição da aura nos rostos fotografados e até mesmo de modo diferenciado nas fotos de Hill.

Portanto, ao que parece, coube a Walter Benjamin desviar-se dos questionamentos sobre a natureza (artística ou não) da fotografia, e enxergar a relevância de novos questionamentos, tal como a necessidade de novas colocações sobre o seu papel. Assim, ao mesmo tempo em que favorece a reprodução e simboliza uma etapa crucial na evolução da mesma, na *Pequena história da fotografia*, vemos a própria fotografia que, em suas propriedades, nutre algo de inaurático, ao passo que, graças às contribuições do fotógrafo, atesta uma relação de harmonia entre o homem e a técnica, ao invocar em suas primeiras produções artísticas a presença da aura.

Capítulo 2 — Aura e Reprodutibilidade Técnica

Na segunda parte de nossa análise sobre o tema da aura em Walter Benjamin, onde tomaremos o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* como base, a discussão sobre a aura da obra de arte adquire uma tonalidade distinta das primeiras reflexões desenvolvidas no livro sobre o haxixe e no ensaio sobre a fotografia.

O ensaio sobre a obra de arte, escrito por Benjamin em 1935 durante o período de exílio e publicado na revista do Instituto de Pesquisa Social após algumas modificações sugeridas por Max Horkheimer²⁴, representa um deslocamento do discurso benjaminiano em direção às transformações das obras de arte diante de novas formas de reprodutibilidade técnica²⁵. Considerando este novo trabalho como uma contribuição para a discussão estética sob categorias marxistas e distanciando-se de algumas das concepções apresentadas anteriormente, as questões levantadas por Benjamin encontram-se mais relacionadas à etapa de transição da produção cultural — com o surgimento de obras inauráticas que poderiam assumir novas funções sociais —, do que às próprias qualidades artísticas das obras auráticas reconhecidas pela tradição. O enfoque do texto é o advento da reprodução técnica, e o novo contexto no qual se insere a obra de arte influenciada pela reprodutibilidade.

Nesta nova abordagem, o conceito de aura empregado pelo autor em 1931, então confinado aos diferentes aspectos do desenvolvimento da fotografia, sofre uma amplificação: a reflexão que se coloca ultrapassa os domínios da fotografia, e o horizonte dos questionamentos benjaminianos que se abre dirige-se à incompatibilidade das propriedades

²⁴ Existem três versões de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. A primeira, edição alemã escrita por Walter Benjamin em 1935, deveria ser publicada no jornal *Internationale Literatur* de Moscou. A segunda, escrita em francês, foi revisada por Max Horkheimer e publicada na revista do *Institut für Sozialforschung* em 1936. A última versão alemã começou a ser redigida em 1936 e publicada somente em 1955. Neste trabalho utilizaremos a primeira versão do ensaio, traduzida e publicada no primeiro volume de *Obras escolhidas*, da Editora Brasiliense. A segunda versão alemã foi traduzida e publicada em *A ideia do cinema*.

²⁵ Scholem nos lembra que, já em 1918, em uma carta escrita em 18 de Agosto, Benjamin havia manifestado sua intenção de refletir as diferenças entre a pintura e a arte gráfica: “a referência de Benjamin à diferença entre a pintura e a arte gráfica, que ele queria seguir até o fundo, demonstra claramente a semente das reflexões, então ainda baseadas na metafísica, que ele depois, em 1935, apresentou no ensaio sobre *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [‘A Obra de Arte na Era da Reprodução Mecânica’], numa forma mais madura e influenciada pelas metamorfoses marxistas”. SCHOLEM, op. cit., p. 53.

auráticas e o papel da arte pós-aurática na era de sua reprodutibilidade técnica. A aura, interpretada anteriormente segundo sua aparição e declínio, é agora analisada em face de sua própria dissolução.

O desaparecimento da aura na era da reprodutibilidade técnica é produto da apropriação das obras de arte como cópias dentro de uma dinâmica serial pela reprodução industrial. Benjamin examina como as técnicas modernas de reprodução em massa — dentre as quais o cinema se destaca — acabam por comprometer a obra, uma vez que a transformam em item tecnicamente reprodutível, aniquilando sua distância natural (indissociável do conceito de aura), e convertendo seu valor característico em valor de exposição²⁶. Deste modo, o desaparecimento da aura da obra dá-se pela supressão de algumas de suas propriedades mais fundamentais, tais como as características de “unicidade” e “autenticidade”, que explicaremos mais à frente. Isto significa que questões cujo enfoque poderia facilmente incidir sobre o reforço das propriedades da obra de arte aurática, e até mesmo discussões que envolvem a dubiedade da qualidade artística de agentes como a fotografia, não são de maior relevância neste ensaio de 1935, pois o tom que rege este texto encontra-se menos relacionado a uma perspectiva que visaria reforçar conceitos como o de “autenticidade” da obra, do que ao apercebimento de um momento de transição na história da arte, em que tais propriedades passam a ser avaliadas de uma nova maneira em função do avanço das técnicas de reprodução. Este momento histórico nos lembra a constatação weberiana de um “desencantamento do mundo”, cuja “racionalização moderna”²⁷ é o seu principal responsável. Partindo do contexto onde se situa a obra, o autor averigua uma

²⁶ Devemos ressaltar que, após analisar este impacto da evolução das técnicas de reprodução no âmbito estético em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin examina também os aspectos positivos da perda da aura e as possibilidades de um uso progressista da técnica na era da reprodutibilidade, tomando o cinema como instrumento para o cumprimento de novas funções sociais. Trataremos desta dimensão positiva do desaparecimento da aura e da utilização do cinema na seção 2.2.

²⁷ ROCHLITZ, op. cit., p. 206.

profunda transformação no pensamento estético, e defende a importância de novos posicionamentos.

Em outras palavras, Benjamin empreende uma busca para além do estágio de dessacralização da obra de arte; “ele se esforça para mostrar, de maneira precisa, as modificações sofridas por certos tipos de arte, segundo sua composição técnica e segundo sua relação com a realidade e o contexto social de sua recepção”²⁸, ao passo que procura esclarecer também o caminho que se segue à estas modificações. Para esta tarefa, faz-se necessário ultrapassar o enfoque e a celebração de constructos que foram, de certo modo, deslocados para os domínios da obsolescência pela reproduzibilidade técnica: faz-se necessário um sacrifício da “arte no sentido tradicional para preservar o estatuto público e a função pragmática de seus produtos”²⁹. Trata-se de uma descentralização das categorias estéticas tradicionais, de fundamentos que perdem força e autoridade em vista das artes influenciadas diretamente pela tecnologia, estabelecidas em outros contextos e com outras finalidades.

Neste exercício de ultrapassagem, a abertura de novas perspectivas de uma era pós-aurática torna-se possível com o deslocamento da função da arte do domínio estético para o político. Neste ponto é que Benjamin procura desenvolver sua teoria da percepção, considerando as alterações na recepção das obras de arte (no culto da obra em suas origens religiosas), mais precisamente, as mudanças nas formas de percepção coletiva na experiência com o cinema³⁰. Uma vez que os motivos fundamentais que a vinculariam a uma teoria da bela aparência não mais se sustentam, “a teoria da aura, conforme é desenvolvida no ensaio no ensaio sobre ‘A obra de arte’, baseia-se em uma hipótese antropológica”³¹, que remete a

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Trataremos especificamente deste assunto na segunda parte deste capítulo.

³¹ ROCHLITZ, op. cit., p. 222.

novos horizontes da percepção do indivíduo moderno, supostamente favorecido por novas maneiras de recepção diante do filme.

Logo, neste segundo momento da teoria benjaminiana da aura, devemos considerar seu desaparecimento a partir da ruptura da arte de sua função ritual, analisando as ferramentas da reprodução técnica que aceleram o processo de uma nova recepção dos indivíduos através do cinema, ao qual o autor atribui um caráter progressista, culminando na valorização da arte como instrumento para a execução de funções que se referem mais ao âmbito político que ao estético.

2.1 Declínio da Aura e Dessacralização da Arte

Para esclarecer o processo em que a evolução das técnicas de reprodução desempenha um papel fundamental para o desaparecimento da aura e dos elementos de autenticidade e unicidade vinculados a ela, e conseqüentemente para a dessacralização da obra de arte tradicional, devemos iniciar esta análise a partir da definição que a aura adquire no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Neste ensaio, para definir o que seria uma obra de arte aurática por excelência, Benjamin agrega aos fundamentos de “distância” e “proximidade” o próprio modo de ser aurático contextualizado na tradição e profundamente ligado à sua função ritual, ligada ao culto religioso. Buscando uma melhor definição, Benjamin realiza uma transposição de elementos religiosos para o âmbito estético.

A definição benjaminiana de aura, conforme vimos no capítulo anterior, invoca as noções de proximidade e distância. Entretanto, a aura como elemento transcendente e inapreensível das obras, “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (OART 170) que “se atrofia na era da reprodutibilidade técnica” (OART 168), é composta por elementos temporais e espaciais, e estes elementos estão ligados ao valor de culto que configura a riqueza da experiência estética no seio da tradição. Dos elementos que compõem a aura, o espacial, como vimos anteriormente, é a sua característica de distanciamento

metafísico apesar de qualquer proximidade física do objeto. Já o elemento temporal apresenta-se como unicidade: a existência única da obra de arte cultuada ao longo da tradição sob diversas formas.

“As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso” (OART 171), e, embora o contexto da obra autêntica fosse variável — podendo a própria obra ter múltiplos significados e interpretações ao longo da história —, em todos os contextos e tradições o elemento temporal da aura sempre fora reconhecido e vinculado às formas de culto. A subsistência da unicidade da obra autêntica contém um traço invariante, apesar do caráter multiforme dos contextos a que esteve vinculada e ainda que a variedade das circunstâncias a transformasse em objeto passível de interpretações distintas. A unicidade é um elemento duradouro: em uma determinada tradição, sendo ela grega ou medieval, o caráter único da obra autêntica sempre foi preservado e reconhecido no ritual, uma vez que, independente da diversidade das tradições, “todas levam em conta esse objeto pelo que encerra de único”³².

Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura (OART 171).

Portanto, dizer que “a unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição” (OART 170) é atestar a excelência, o valor e a autoridade de uma obra de arte que, como os objetos de culto, pelo fato de ser única em todos os aspectos (em seu aspecto físico e em sua singularidade), pôde ser incluída na tradição e reconhecida como autêntica.

Benjamin salienta que na história da arte há um confronto entre dois polos: o valor de culto de uma obra que será tendencialmente substituído por um valor de exposição. Apenas o primeiro polo está relacionado à inacessibilidade — preservada em tempos remotos — das obras que representam o início da produção artística com “imagens a serviço da magia”, cujas

³² PALHARES, op. cit., p. 49.

existências não têm sua importância necessariamente na exigência de serem vistas. Como forma de exemplificar tais obras cuja relevância depende unicamente de suas existências, Benjamin cita “o alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna... só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens”, “esculturas em catedrais da Idade Média... invisíveis do solo, para o observador” (OART 173) e até mesmo estátuas divinas acessíveis somente ao sumo sacerdote.

A partir destes exemplos, constatam-se a unicidade e o valor de culto dessas imagens. A primeira refere-se à “valorização do objeto como único”, que é a “lembrança da forma mais primitiva de incorporação da arte na sociedade, a saber, como culto, e cuja função qualifica de ritual”³³. O segundo diz respeito ao critério de importância do valor de culto, que não se fundamenta sobre a exposição dessas imagens. Em ambos os casos, como veremos mais adiante, o valor de exposição surge em contraposição a estes aspectos: os efeitos da exponibilidade incidem tanto sobre a unicidade da obra, quanto em sua existência ritual.

Considerando que o valor único de uma obra está ligado a existência ritual, Benjamin dirá que a unicidade possui um “fundamento teológico”. Segundo ele, até nas “formas profanas do culto do Belo, surgidas na Renascença e vigentes durante três séculos”, tal fundamento fora validado e reconhecido, sobretudo, quando a crise da arte já se aproximava com a fotografia. O autor defende que a crise da arte, iniciada com o surgimento desta nova e revolucionária técnica de reprodução, resultou na necessidade de sua re-funcionalização e, como reação contrária, a apologia de uma doutrina da arte pela arte surgiu em oposição a esta re-funcionalização: “dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte *pura*, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva” (OART 171).

³³ PALHARES, op. cit., p. 55.

A constatação benjaminiana é que, através da reprodutibilidade técnica, há pela primeira vez uma emancipação da obra de arte “de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (OART 171), e esta emancipação significa o deslocamento da arte para uma função inteiramente nova, da própria estética para a política, uma vez que, na era da reprodutibilidade técnica os conceitos de unicidade e autenticidade perdem muito de sua validade. Com a reprodutibilidade técnica, à unicidade contrapõe-se a multiplicidade, ao valor de culto contrapõe-se o valor de exposição e ao distanciamento que envolve a obra (sua aura) contrapõe-se sua aproximação ao espectador: logo, o autor constata que “a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido” (OART 171), e o critério da autenticidade deixa de ser necessário à própria produção das obras.

Deste modo, o desaparecimento da aura é produto desta dessacralização da arte agravada pela evolução da reprodução técnica, em que o surgimento da fotografia representa sua ascensão (cf. OART 170). Para compreender melhor o processo que culmina nesta dessacralização, devemos retornar às primeiras reflexões sobre as técnicas de reprodução no ensaio sobre a obra de arte.

Walter Benjamin inicia *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* ressaltando claramente o caráter reprodutível que sempre esteve indissociável às obras de arte: “o que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro” (OART 166). Apesar da existência deste elemento natural às obras, o processo evolutivo da reprodução técnica representa um novo capítulo na produção cultural, iniciado com a xilogravura, ao inserir o desenho no âmbito do reprodutível, passando pela litografia, na qual as artes gráficas chegaram ao mercado com suas produções em massa, com propósitos e intensidade semelhantes aos da imprensa, até serem ultrapassados pela fotografia (cf. OART 166-167).

Conforme analisamos no capítulo anterior, a fotografia representa um grande impacto neste processo evolutivo, uma vez que conta com a interferência de máquinas e isto a aproxima do modo de produção capitalista. O percurso ascendente da reprodução técnica irá promover um abalo definitivo nas expressões artísticas ligadas à tradição, com a ultrapassagem da fotografia pelo cinema, e ainda, com um aumento qualitativo através da reprodução técnica do som.

O aperfeiçoamento gradativo da reprodução técnica, que resultou em um agente que irá basear as próprias etapas de produção na reprodutibilidade (o cinema), foi o maior responsável por apresentar às obras de arte uma nova realidade, caracterizada pela desvalorização do padrão estético tradicional. Diferente da reprodução manual, que, apesar de qualquer aperfeiçoamento, considera-se uma falsificação — além de nas obras de arte subsistirem ainda elementos que escapam até mesmo à mais impecável das reproduções —, a reprodução técnica extingue a autoridade da obra vinculada à singularidade de sua existência; a própria autenticidade da obra é colocada em perigo:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui agora da obra de arte, sua existência única, no lugar que ela se encontra. 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 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. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica (OART 167).

A autenticidade de uma obra de arte original é constituída por seu “aqui agora” (*hic et nunc*), o conteúdo transmitido desde suas origens e identificado pela tradição no reconhecimento da singularidade de sua existência. Isto é, a autenticidade está relacionada à unicidade da obra, pois trata-se da própria história da obra, com todas as transformações por ela sofridas, que se desdobra em uma existência única, e identificada pela tradição justamente por causa desta singularidade.

Para Benjamin, a reprodução técnica compromete a autenticidade da obra, porque é mais autônoma e dispõe de mais recursos que a reprodução manual. Mediante suas diversas opções tecnológicas, as técnicas de reprodução criam condições para que certos elementos da obra original possam ser alterados, e ainda podem transformar as próprias circunstâncias nas quais se inseria o original:

Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva — ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação —, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amator; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto (OART 168).

A desvalorização do “aqui agora” corresponde à desvalorização de seu próprio peso tradicional, já que este peso não pode mais se associar à ideia de apropriação do caráter único de uma obra, e a autenticidade representa tudo o que foi transmitido em um transcorrer histórico, considerando necessariamente a origem e a materialidade da obra. Com isso, o testemunho histórico, por depender da materialidade de uma obra, é também enfraquecido pela reprodução técnica, já que a existência única é substituída por uma existência múltipla e serial: “sem dúvida, só este testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional” (OART 168).

Assim, ao mesmo tempo em que esta substituição representa um abalo de certos elementos tradicionais, tal apropriação do objeto dentro de uma dinâmica serial significa o atrofamento de sua própria aura, já que Benjamin vincula este conceito à obra de arte autêntica, interpretando-o como o existir da obra na tradição, sob a forma de uma “peça única produzida pela mão do autor, e que desfruta por isso de uma superioridade qualitativa sobre a qual se legitima sua autoridade com relação às falsificações”³⁴. Tal poder, a despeito de toda a sua elevação, sofrerá profundas transformações com o advento da reprodutibilidade técnica.

³⁴ PALHARES, op. cit., p. 51.

O abalo da tradição dá-se pelo enfraquecimento desta autoridade legitimada, pois, através da reprodução, o objeto, ao ser aproximado do espectador, sofre uma espécie de atualização. Além de se apoiar na superação de elementos como a unicidade e a autenticidade, o desaparecimento da aura, devido à reprodutibilidade técnica, é resultado de mudanças ocorridas, ao longo da história, na percepção das coletividades: propriamente a necessidade das massas de aproximação da realidade e dos objetos. Esta demanda pelo aproximativo — estimulada por um tipo de percepção que contribui decisivamente para destruir a aura dos objetos, quando busca um contato imediato e a captação daquilo que sempre se apresenta como idêntico (já se podia identificar esse traço na época de declínio da fotografia) — implica naturalmente na substituição da unidade e da durabilidade intrínsecas à imagem pela transitoriedade e repetição promovidas pela reprodução (cf. OART 170).

A partir disso, vemos que no confronto que se desenrolou na história da arte, entre valor de culto e valor de exposição, no âmbito da reprodutibilidade técnica prevalece o triunfo do segundo sobre o primeiro. Este desfecho contribui para acrescentar novas funções à arte.

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a “artística”, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária (OART 173).

A grande questão levantada pelo autor sobre a necessidade de refuncionalização da arte fundamenta-se na “inadequação” da autenticidade frente à reprodução e no predomínio da exponibilidade das obras de arte diante do caráter cultural. O primeiro elemento, quando deixa de ser aplicado e ter sentido na obra reproduzida, acarreta uma transição funcional. De modo análogo, as obras da pré-história eram tomadas como instrumentos mágicos em sua época e só depois vieram a ser interpretadas segundo seu valor estético e, portanto, em ambos os casos a função artística poderia ser interpretada como secundária. Segundo o autor, a função artística de uma obra poderia se tornar secundária devido à desconsideração de sua autenticidade como

critério fundamental na reprodutibilidade técnica e a preponderância de seu valor de exposição (cf. OART 173). Estes fatores acarretam novas funções para a obra de arte na contemporaneidade.

Por isso, quando Benjamin se empenha em analisar as “funções sociais que a obra de arte, enquanto tal, preenche na ‘era de sua reprodutibilidade técnica’”, conclui que “essas funções não são mais ligadas a uma significação de obra singular”³⁵. Ao contrário da doutrina da arte pela arte, que surge como reação à crise aberta pela reprodutibilidade técnica em defesa da arte autônoma, “sob a forma de uma arte *pura*, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva” (OART 171) e visando unicamente a seu valor estético, para Benjamin, admitindo este gérmen libertador presente na refuncionalização se abre a possibilidade da arte a serviço do aprendizado: este modelo é representado pelo cinema, que, sendo uma arte mais próxima das massas, contribuiria de modo mais decisivo que a arte autônoma para uma forma coletiva de aprendizado.

Em nenhuma época, por mais utópica que seja, será possível conquistar as massas para uma arte superior, mas apenas para uma arte que lhes seja mais próxima. E a dificuldade consiste justamente em dar a esta arte uma forma tal que se possa afirmar, em plena consciência, que se trata de uma arte superior³⁶.

Neste ponto é que o autor vê toda essa dessacralização da arte (seguida de uma etapa de transição) com certo otimismo. Embora completamente ciente de que todas essas transformações fazem parte de um processo degradante, o projeto de uma arte relacionada a uma nova função, que terá o cinema como agente principal, remete a novas perspectivas de percepção das coletividades humanas e a uma nova possibilidade de re-harmonização do homem com uma segunda técnica (a técnica da sociedade moderna), distinta da técnica da arte pré-histórica.

Essa arte registrava certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas: seja como execução de atividades práticas, seja a título de ensinamento dessas práticas mágicas, seja como objeto de contemplação, à qual se atribuíam efeitos mágicos. (...) Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que

³⁵ ROCHLITZ, op. cit., p. 217.

³⁶ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 440.

jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira (OART 173-174).

A arte a serviço do aprendizado surgiria com a ultrapassagem qualitativa da técnica de produção moderna de uma obra (“segunda técnica”) sobre a técnica utilizada na pré-história. As funções práticas desta primeira técnica ainda fundida com o ritual correspondiam à sua utilização de acordo com as exigências do próprio contexto, cujo enfoque se dava no homem e no mundo que o circundava para auxiliar na execução ou no ensinamento de atividades relacionadas à magia, ou como modo puramente contemplativo (a exemplo da arte autônoma), em que ao objeto se atribuíam efeitos mágicos³⁷. A segunda técnica, muito mais avançada do que a primeira, deve responder a uma “segunda natureza”, que se apresenta à humanidade de forma tão arcaica quanto a primeira (considerando as guerras e as crises econômicas), e que foge ao seu controle. Assim, a segunda técnica possibilitaria ao homem um exercício de aprendizado diante de uma segunda natureza, a exemplo de sua relação com a primeira.

Neste novo exercício em prol de uma re-harmonização, o cinema assume um papel fundamental. O cinema opera como *medium* para o exercício do homem defronte às “novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (OART 174). Esta utilização irá constituir a base da análise benjaminiana sobre os novos empregos da técnica, tendo em vista a reeducação da percepção coletiva.

Após a análise empreendida sobre a ligação entre o desaparecimento da aura e a dessacralização da arte tradicional, veremos no tópico a seguir os aspectos que conduzem a esta reeducação por intermédio desta segunda técnica — em que, através do cinema, veremos o funcionamento deste processo de aprendizado.

³⁷ É importante salientar que, mesmo que a arte pré-histórica seja vinculada às funções práticas e seu caráter mágico-ritualístico, Benjamin não analisa com precisão a profundidade destas representações e não expõe suas finalidades específicas no ensaio sobre a obra de arte.

2.2 Técnica e Progresso

Após a constatação da crise do reconhecimento da arte segundo seus padrões de excelência e sua aura e de uma exigência de re-funcionalização da arte, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin, ao considerar o valor de exposição como fator decisivo para a suplantação do valor de culto das obras, aponta para as possibilidades de um uso progressista da técnica na era da reprodutibilidade, em que o cinema será “eleito” o melhor veículo para a execução de novas funções sociais. Tais perspectivas remetem à democratização da fruição estética, fortalecida pelo desejo intenso das massas pela aproximação da realidade, e à possibilidade de reeducação das coletividades humanas, “no sentido mecânico de uma aprendizagem e de um teste perceptivos, análogos às funções práticas da arte primitiva”³⁸, e, como salientamos ao término da seção anterior, “o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (OART 174).

Neste segundo momento, após a discussão crítica sobre *l’art pour l’art*, à significação autônoma de uma determinada obra se sobressai a significação da relação entre a obra e o público; à valorização de sua autenticidade contrapõem-se novos valores que mais se referem à sua acessibilidade ao público. A partir do desaparecimento da aura, os esforços do autor consistem na observação de uma obra cujo sentido maior não mais diz respeito à possibilidade de experiência aurática.

Walter Benjamin se ocupará de um gênero inaurático (o cinema, no qual a reprodução assume uma nova função indispensável e mais inovadora em vista da fotografia), para a tarefa sociológica que ele mesmo tentou inaugurar para a técnica. Com efeito, após constatar a obsolescência dos cânones tradicionais em um novo contexto, e também devido à ascensão do fascismo na Alemanha e ao impacto de sua difusão publicitária, coube a Benjamin

³⁸ ROCHLITZ, op. cit., p. 216.

redirecionar o discurso a novas perspectivas, ainda que ilustrações de uma era marcada por uma espécie de declínio dos padrões estéticos e pelos perigos das transformações perceptivas dos indivíduos. Apesar desta queda qualitativa, a relevância de uma mudança na percepção dita a tonalidade do ensaio sobre a obra de arte. Ou melhor, o ensaio sobre a obra de arte se transforma também em um ensaio sobre o cinema, no momento em que o significado da singularidade e da unicidade da obra de arte cede lugar a um novo sentido — a recepção das obras corroborada pela destruição da aura mediante a reprodutibilidade.

Assim, o interesse do autor pelo cinema é o interesse pelas condições para esta nova forma de recepção, que em sua essência, difere da recepção de uma obra aurática. A experiência estética tornara-se coletiva, e no filme, desde a sua produção até a sua difusão massiva, é a própria reprodução que possui um papel fundamental, tão inestimável como o valor que a aparição da aura conferia às fotografias de Hill ou a uma obra sagrada inacessível ao grande público.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. Em 1927, calculou-se que um filme de longa metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas (OART 172).

A reprodução industrial adquire um valor indispensável para o cinema, considerando que o próprio cinema é um fenômeno coletivo por excelência. Trata-se de um avanço significativo que talvez seja equivalente ao impacto do surgimento da fotografia. Assim como a fotografia foi responsável por limitar de forma arrebatadora a atuação manual na produção das imagens e por conferir ao aparelho fotográfico sua indispensabilidade, com o cinema a reprodutibilidade deixa de ser um fator externo à difusão para se tornar seu fundamento. Diferentemente da arte pictórica, em que a reprodutibilidade técnica, além de não constituir seu fundamento, pode contribuir para o enfraquecimento da autoridade tradicional da obra, no

filme a reprodução é indispensável, atuando como uma espécie de reforço da própria película, visto que o preço de sua realização é elevado, e a difusão massiva para que se torne rentável, um requisito mínimo.

Na mesma medida em que a reprodutibilidade técnica se associa (em alguns momentos) aos fins de rentabilidade, para Benjamin “o filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade” (OART 175). Na seção intitulada “Valor de Eternidade”, Benjamin mostra as semelhanças entre a perfectibilidade do filme (“a mais perfectível das obras de arte”) e a arte grega, baseada em seus próprios “valores eternos”, apesar das diferenças entre este polo e a modernidade. Estes valores podiam ser constatados na preservação da unicidade das obras gregas, com exceção das moedas e terracotas, as duas únicas obras fabricadas em massa. As demais obras eram “únicas e tecnicamente irreprodutíveis” e “construídas para a eternidade” (OART 175). E desta valorização da unicidade das obras, os gregos produziam seus valores eternos, que, em uma era marcada pela reprodução em massa (e no que tange à produção das obras), perdem muito desta imprescindibilidade.

Todavia, Benjamin sustenta que a perfectibilidade é um elemento mais essencial para o cinema do que para a arte grega. Se por um lado a perfectibilidade não era considerada um fator essencial para a arte grega, o filme, montado gradativamente a partir da sequência de imagens, e que conta com os recursos da edição em prol do aperfeiçoamento de suas imagens, é orientado por este padrão de qualidade. Para os gregos, a perfectibilidade não era um requisito imprescindível para os valores eternos, já que a escultura, mesmo sendo a menos perfectível, era exaltada como a mais valiosa das artes: “daí o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável” (OART 176).

A questão que se segue a esta breve analogia é que nem mesmo a perfectibilidade do cinema foi capaz de protegê-lo da controvérsia acerca de sua existência na qualidade de arte.

Para Benjamin, este tema é abordado com a mesma superficialidade com que foi debatido na época da fotografia. O problema reside na postura de alguns teóricos, tais como Séverin-Mars e Franz Werfel, em associar o cinema ao âmbito do sagrado ou em “introduzir na obra elementos vinculados ao culto” (OART 177), sem considerar a perda da autonomia da arte, já “emancipada” de seu valor de culto: “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” (OART 178).

Para Benjamin, a questão fundamental não se encontra relacionada às dúvidas acerca de seu status como arte. Ademais, para o autor, este se diferencia essencialmente de uma obra aurática. Em primeiro lugar, a unicidade está extinta no filme, pois não há um original que se diferencie das cópias e que possua uma autoridade como testemunho histórico, o *hic et nunc* de uma peça única. Em segundo, neste ponto da discussão, o próprio conceito de aura se encontra inoperante, uma vez que a discussão se desenvolve em torno das conseqüências e perspectivas abertas a partir de seu desaparecimento. Segundo o autor, o cinema em si baseia-se em reproduções de fragmentos em um processo muito mais técnico do que artístico, e vale ressaltar que, conforme nos lembra Anatol Rosenfeld em *Cinema: arte & indústria*, muitas vezes, as próprias indústrias cinematográficas não são orientadas por critérios puramente estéticos: “a Paramount não dirá a um diretor: ‘Mr. Ford, tome aí um milhão de dólares e vá expressar-se!’”³⁹.

Deste modo, Benjamin afirma que, no cinema, o que se reproduz são “acontecimentos não artísticos”: em um estúdio cinematográfico, “o objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco” (OART 177-178). Para exemplificar como a representação do intérprete cinematográfico se enquadra neste paradigma, o autor tece uma comparação entre este e o ator de teatro. O ator de cinema representa à maneira de um teste

³⁹ ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 35.

mecanizado, pois sua atuação não tem como objetivo nenhuma outra coisa, senão a execução perfeita diante de um aparelho e de uma equipe técnica:

Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas — produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc. — que a todo momento tem o direito de intervir (OART 178).

O ator de cinema participa de um contexto não artístico, na medida em que representa defronte a um aparelhamento que demanda intervenções de especialistas. Este teste se assemelha ao teste vivo na jornada de trabalho, em que o operário deve se submeter e resistir a provas mecânicas com o maquinário se não quiser ser excluído do processo (cf. OART 178). No entanto, a diferença entre o teste do ator de cinema e o teste do operário está no fato de que apenas o primeiro é mostrável. A singularidade deste processo do teste não está na função de examinador, assumida pelo diretor, e sim, no fato de a própria mostrabilidade do desempenho daquele que é testado (o ator) ser transformada em teste: “é esta a especificidade do cinema: ele torna mostrável a execução do teste, na medida em que transforma num teste essa ‘mostrabilidade’” (OART 179).

Na execução do teste mostrável, em que a representação de um personagem e a possibilidade de criação genuinamente artística por parte do ator são substituídas pela representação de si mesmo para o aparelho, a aprovação do intérprete representa a restituição de sua própria dignidade. O ator conserva sua própria dignidade frente ao aparelho e diante das massas, quando “domina” o aparelho e realiza um triunfo que nenhum trabalhador pode realizar com as máquinas na linha de montagem de uma indústria, por exemplo. O interesse do espectador por este desempenho é motivado pela possibilidade de vingança que o intérprete possa realizar em nome dele próprio, mesmo que isto represente a anulação da própria identidade do ator e que a representação de si mesmo torne mais eficiente seu desempenho (cf. OART 179).

Esta relação entre o intérprete cinematográfico e o público tem ainda um cunho político. À luz de Pirandello, Benjamin nos lembra da autoridade que este público tem sobre o autor, que mesmo dentro de um estúdio sabe que “sua relação é em última instância com a massa” (OART 180), apesar de não lhe ser permitido vê-la à maneira do ator de teatro. Ainda que a massa ao qual se direciona o ator seja, neste sentido, invisível, é ela quem exerce o controle sobre o seu desempenho.

Entretanto, para Benjamin este controle só poderia ser utilizado de maneira política, se o cinema escapasse à subjugação do capitalismo, “pois o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle”, ao influenciar os interesses das massas pelo intérprete, promovendo o culto ao estrelato e fazendo do cinema uma ferramenta associada à publicidade para a “consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe” (OART 180). Com isso, o autor salienta que o mecanismo da indústria cinematográfica aliada à publicidade serve para:

corromper e falsificar o interesse das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo em geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado (OART 185).

O ponto central é que, seguindo em direção a uma possível reeducação das massas, Benjamin percebe a importância que a relação intérprete-espectador poderia assumir para este objetivo, mas admite que o cinema, ao mesmo tempo em que promove uma democratização — verificada nos filmes russos, em que pessoas comuns (e não atores) se autorrepresentam — produz essa “proximidade” com as massas para mascarar a distância delas em relação ao processo de produção no sistema capitalista. Assim, o caráter publicitário da indústria cinematográfica atua como agente de reforço desta construção ilusória e ideológica.

Segundo Benjamin, “a ideia de se fazer reproduzir pela câmara exerce uma enorme atração sobre o homem moderno” (OART 182), residindo aí um dos motivos que fazem com que o ator de cinema exerça maior fascínio sobre o público que o ator de teatro. Embora, aos olhos do autor, o ator de cinema desfrute de uma inferioridade artística em relação ao ator de teatro, ele simboliza a vitória da possibilidade — teórica — de que todos podem “fazer cinema”.

A partir disso, nesta teoria podemos constatar mais uma vez a insuficiência do elemento artístico propriamente dito na relação das artes com as massas na contemporaneidade: “nada demonstra mais claramente que a arte abandonou a esfera da ‘bela aparência’, longe da qual, como se acreditou muito tempo, nenhuma arte teria condições de florescer” (OART 181). A difusão em massa muitas vezes depende da popularidade do astro cinematográfico, que, em várias ocasiões, não possui as condições para mergulhar na própria interpretação de sua personagem e não representa de maneira contínua, devido às interrupções e às edições do processo de montagem de um filme. Trata-se de uma forma de atuação regida pela repetição que contrasta com o *metier* do ator teatral, ao qual é permitida a interiorização do papel representado, pois o intérprete cinematográfico não possui as condições necessárias para “entrar no papel”, uma vez que, se hoje ele grava uma determinada cena, a sequência pode vir a ser gravada semanas depois. O que lhe é negado é justamente a sua autonomia, o direito de se contextualizar.

As exigências técnicas impostas ao ator de cinema são diferentes das que se colocam para o ator de teatro. Os astros cinematográficos só muito raramente são bons atores, no sentido do teatro. Ao contrário, em sua maioria foram atores de segunda ou terceira ordem, aos quais o cinema abriu uma grande carreira. Do mesmo modo, os atores de cinema que tentaram passar da tela para o palco não foram, em geral, os melhores, e na maioria das vezes a tentativa malogrou (OART 182).

Por todos os motivos mencionados, podemos compreender a afirmação benjaminiana de que o desempenho do ator de cinema é mais comprometido de que o do ator de teatro. Todavia, esta comparação se torna ligeiramente problemática se considerarmos que nem

mesmo a superioridade do ator de teatro pode conferir um aspecto aurático à peça. Nas palavras de Rainer Rochlitz, o fato é que, “tanto no teatro quanto no cinema, a aura não é constitutiva da arte”, já que a magia da presença do ator de teatro não é, de modo algum, suficiente para restituir a qualidade aurática ao conjunto: pois, mesmo apto em se situar e desempenhar uma boa atuação, “mal dirigido, numa obra mal escrita, o melhor ator perde a sua aura”⁴⁰. Portanto, pelo simples fato de estar ausente nos aspectos da produção cinematográfica, seria precipitado concluir que o teatro significa a restituição da aura.

Contudo, a preocupação de Benjamin continua sendo apontar o triunfo do cinema e de sua descrição, em vista do teatro e da pintura. Enquanto no palco do teatro preserva-se o caráter ilusório da cena e há o apercebimento da representação da realidade, no estúdio cinematográfico, a penetração da realidade pelo aparelho é realizada com tanta eficácia, que o caráter ilusório de uma cena se torna um fator secundário: a realidade, penetrada e retratada de maneira tão profunda pelo aparelho, “aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina” (OART 186). Este caráter aproximativo pode ser mais bem ilustrado a partir da distinção entre a técnica do pintor e a do cinegrafista.

Benjamin descreve a ação do pintor como similar a de um mágico, ao qual se opõe a figura do cirurgião, correspondente à forma de atuação do cinegrafista. A diferença entre os dois polos está na maneira de lidar com a realidade ou com sua distância. O mágico “preserva a distância natural entre ele e o paciente”, à maneira do pintor, que preserva a distância natural que se instala entre ele e a realidade que será retratada em sua totalidade, de maneira unitária. Do outro lado situa-se o cinegrafista, que, como o cirurgião, realiza um encurtamento desta mesma distância. O cinegrafista penetra pelo aparelho o âmago da realidade, na composição de imagens a partir de fragmentos, com a mesma profundidade de um cirurgião que “diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo”.

⁴⁰ ROCHLITZ, op. cit., p. 221.

Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos no âmago da realidade (OART 187).

Seguindo este raciocínio, a aproximação da realidade pelo aparato técnico e a precisão da descrição cinematográfica correspondem a um triunfo da emancipação diante do caráter ilusório ainda pretendido pelo teatro e pela pintura, pois é apresentado ao espectador o desvelamento de imagens que não podem ser captadas de maneira consciente. Com a fotografia, esta penetração possibilitou o acesso do indivíduo a estes elementos invisíveis a olho nu, mas captados pelo aparelho fotográfico. Com o cinema, devido ao aperfeiçoamento e à maior quantidade de recursos, esta abertura ao universo do inconsciente óptico acaba por modificar de modo mais profundo a percepção do público, das massas. Para Benjamin, reside aí um dos traços revolucionários do cinema: a aptidão em apresentar pela técnica e com eficiência uma segunda natureza, a capacidade de penetrar tão precisamente a realidade, que resulta na revelação de aspectos ocultos desta mesma realidade ao sujeito.

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância (OART 189).

A proximidade — tecnicamente manipulada pelo homem — da realidade à percepção sensível nos revela novos aspectos, elementos e ações cotidianos, que, apesar de familiares, não poderiam ser devidamente observados e apreendidos; realiza o registro de pormenores que “situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal” (OART 189-190). No simples ato de pegar um determinado objeto, o cinema adentra o momento em que a mão ainda não está de posse do objeto, invoca o tempo em que nós, como espectadores, não podemos reivindicar senão através de recursos como a câmera lenta.

Ademais, Benjamin aponta que só a tecnização pode minimizar ou anular os danos que ela mesma provoca. Atuando em uma esfera fora da normalidade perceptiva, a utilização da câmera engendra transformações na percepção coletiva, pois seus procedimentos equivalem às maneiras como “a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador” (OART 190). Isto significa que, como as transformações da realidade retratada pela película estão associadas ao desencadeamento de psicoses, sonhos ou alucinações na percepção, só a própria tecnização, responsável pelas tensões das massas que podem assumir um caráter psicótico, pode neutralizá-las. Esta imunização surte uma espécie de efeito terapêutico sobre a própria percepção afetada, e Benjamin vê, no riso coletivo dos espectadores diante do filme, o melhor exemplo desta eclosão da “psicose de massa”.

Benjamin relaciona a função social do cinema ao seu caráter aproximativo, pois o equilíbrio entre o homem e o aparelho está no modo pelo qual o aparelho atua como *medium* para melhor representar a realidade. E por outro lado, o modo de representação do real está intimamente associado ao modo de sua recepção, que pode ser caracterizada como progressista ou retrógrada.

Na seção intitulada “Recepção dos Quadros”, o autor trata especificamente desta diferenciação. A questão que se coloca é sobre o comportamento supostamente progressista do público na experiência com o cinema, caracterizado por uma fruição coletiva distraída, e o seu oposto, o comportamento retrógrado que este mesmo público pode assumir na fruição da pintura, que não possui um apelo coletivo. Para o autor, o problema do modo de apreciação de uma tela é a distância que nela se instala entre a fruição e a crítica, e o fato de que a pintura, por ser uma “modalidade exemplar da aparição aurática”, não é propícia a uma recepção coletiva, e sim à recepção “aurática-contemplativa”⁴¹ — que configura uma reinvocação do

⁴¹ PALHARES, op. cit., p. 66.

caráter ritualístico das obras de arte. Assim, o comportamento retrógrado corresponde ao comportamento do especialista, que acaba por validar a distância que separa a crítica da fruição: “desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo” (OART 188).

A arte clássica, voltada para a contemplação individual, era necessariamente elitista. A nova arte pode ser recebida coletivamente. Essa recepção coletiva muda qualitativamente a relação entre a obra e seu público. Incapaz de julgar um quadro ou um poema de vanguarda, o homem-massa é capaz de julgar a qualidade de um filme. Reacionário em seu julgamento sobre Picasso, é progressista em seu julgamento sobre Chaplin⁴².

Benjamin nos lembra que esta feição “privada” da pintura, ou sua incompatibilidade com a recepção coletiva, foi a própria responsável pelo início de sua crise, reforçada posteriormente com a fotografia (cf. OART 188). Ao contrário do cinema, na pintura, os próprios pintores preferiam que seus quadros fossem acessíveis a poucas pessoas, reivindicando assim o modo de recepção do especialista — o recolhimento. O comportamento do especialista (ou conhecedor) traduz-se como atitude de recolhimento diante da tela, interpretando-a como objeto de devoção, e a pintura requer este recolhimento para ser melhor compreendida. A esta forma de “recepção ótica” opõe-se a “recepção tátil”, como recepção da obra em estágio de distração, conforme veremos no cinema.

A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo (OART 193).

Considerando este novo contexto em que parte do significado da arte está em seu apelo coletivo e se inserem espectadores que tendem a uma reação oposta ao estado de recolhimento diante de uma obra tradicional, o autor exemplifica o poder de alcance do cinema em comparação com a pintura baseando-se no conceito de distração e na arquitetura. Na arquitetura, temos um exemplo de recepção coletiva através da distração. Nela podemos

⁴² ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008, p. 56.

ver que a forma de recepção tátil coexiste com a recepção ótica, considerando que os edifícios tanto servem para o uso (tátil), como para a contemplação (ótico). Embora exista esta dupla forma de recepção, a perenidade que caracteriza a arquitetura é indissociável de sua taticidade, pois o homem sempre terá a necessidade permanente de morar: “os edifícios acompanham a humanidade desde sua pré-história. (...) a necessidade humana de morar é permanente” (OART 193).

O uso da moradia pelo homem não requer uma atitude de concentração ou atenção como a forma de recepção ótica, e sim, fundamenta-se no hábito: o morar é habitual. Para Benjamin, a própria recepção ótica, no caso da arquitetura, é baseada na dispersão, e mesmo que a contemplação de monumentos arquitetônicos seja baseada na concentração, a contemplação de uma moradia é menos caracterizada por uma concentração típica da atitude de recolhimento que pela distração semelhante à dos espectadores na fruição de um filme. Logo, na arquitetura os modos de recepção são determinados pelo hábito, e através dele, pela habitualidade da distração, Benjamin enxerga a possibilidade de execução de “tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem” (OART 193), que não se poderia atingir pela contemplação.

Estas tarefas remetem à reconciliação com uma segunda natureza, representada pelo homem, e este pode habituar-se a executá-las pela distração. Trata-se de uma espécie de capacitação para a tarefa mediante a distração, possível a partir de transformações no âmbito da percepção humana:

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões de 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 de suas seqüências de imagens (OART 194).

Neste ponto, chegamos à tese benjaminiana de que o cinema, por ser um cenário privilegiado de recepção através da distração e, portanto, de verificação das mudanças ocorridas na estrutura perceptiva dos indivíduos, estaria apto a se transformar em instrumento para a realização de certas funções sociais. Através dele, a experiência dos choques é refletida, pois o exercício desta recepção tátil atua sobre a relação entre o espectador e os choques que surgem nas sequências de imagens no filme, ou melhor, entre uma imagem e outra. Para melhor compreendermos como a experiência dos choques se relaciona com este aprendizado, devemos primeiramente ressaltar que a formulação do conceito de choque foi desenvolvida a partir de certos aspectos que serão enfatizados em *Sobre alguns temas em Baudelaire*.

Benjamin se baseia na teoria freudiana do choque traumático para desenvolvê-la posteriormente no domínio da arte pós-aurática. Segundo ele, na teoria freudiana a percepção se relaciona com a consciência em um sistema que culmina no amortecimento dos choques. Isto é, a consciência apara as excitações provenientes do mundo exterior que incidem sobre a estrutura perceptiva dos indivíduos, de tal modo que não as incorpora à memória. Estes estímulos constituem o choque, e quanto mais são amortecidos pela consciência, menos acarretam um efeito traumático no sistema psíquico. Através deste mecanismo de defesa contra os estímulos, o choque se torna menos traumático.

segundo Freud, o consciente como tal não registraria absolutamente nenhum traço mnemônico. Teria, isto sim, outra função importante, a de agir como proteção contra estímulos. (...) A ameaça destas energias se faz sentir através de choques. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático (SATB 108-109).

Na transposição deste processo para o âmbito social, Benjamin sustenta que “o mundo moderno se caracteriza pela intensificação, levada ao paroxismo, das situações de choque, em todos os domínios”⁴³. Estes domínios abrangem desde o plano econômico, no qual o trabalhador está exposto à experiência dos choques na dinâmica do trabalho e na relação com

⁴³ ROUANET, op. cit., p. 45.

o maquinário, até a esfera cotidiana, em que a relação dos indivíduos com o mundo que os circunda (principalmente no dinamismo dos movimentos da multidão) é também marcada pela frequência da experiência com os choques. As partes que compõem a vivência do homem moderno na cotidianidade são, de um modo geral, ocasiões em que os indivíduos, relacionando-se com o tráfego ou nas colisões características da multidão, sofrem com a experiência do choque físico, resultando na transformação de uma percepção que, ao se proteger de excitações e colisões, não invoca traços que podem ser agregados à memória (cf. SATB 124-125). Portanto, é neste sentido que Benjamin aponta o cinema como agente que viabilizaria a percepção de se habituar, em um exercício prático e distraído, com a intensidade da dinâmica da cotidianidade à qual é submetida:

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (OART 192).

Antes de compreendermos como este exercício se desenvolve a partir da experiência do choque nas imagens do filme, faz-se relevante ressaltar que o amadurecimento desta proposta benjaminiana deve-se às influências de Siegfried Kracauer e do teatro épico de Bertolt Brecht.

Em um texto de 1926, intitulado *Cult of distraction: on Berlin's Picture palaces*, Kracauer tece uma crítica sobre os *movie theaters* de Berlim, casas de espetáculos populares na época, que funcionavam também como cinemas, que, segundo as próprias palavras do autor, mais pareciam “palácios da distração”. Kracauer utiliza este termo para designar a atmosfera do tipo de entretenimento próprio destes locais, que se pretendia como manifestação cultural em uma idealização sem fundamento de valores culturais já inexistentes. O equívoco desta pretensão está na valorização de uma determinada cultura como tentativa de restabelecimento de uma unidade já extinta, uma vez que a própria distração já contribui para a ilegitimidade desta idealização, no sufocamento de seu oposto – a

contemplação. Nos *movie theaters*, “os estímulos dos sentidos se sucedem um após o outro com tanta rapidez que não há lugar entre eles para a mais fraca contemplação”⁴⁴. Assim, Kracauer aponta para o caráter reacionário desta tendência:

As leis e as formas da cultura idealista que hoje nos assombra como um mero fantasma podem ter perdido sua legitimidade com o advento do cinema; no entanto, a partir dos próprios elementos da exterioridade em que tinham avançado, eles estão tentando criar uma nova cultura idealista. Distração — que só faz sentido como improvisação, como um reflexo da anarquia descontrolada de nosso mundo — é decorada com cortinas e forçada a voltar para uma unidade que não mais existe⁴⁵.

A partir do predomínio da distração sobre a contemplação nos espetáculos dos *movie theaters*, Kracauer defende a desintegração da “falsa legitimidade” de elementos ultrapassados pela distração. À crítica sobre os espetáculos de uma maneira geral seguir-se-á a defesa da distração — no filme — como forma de desmascaramento da cultura idealizada. Logo, Benjamin toma a constatação de que “os *movie theaters* estão diante de tarefas mais urgentes do que o refinamento da arte aplicada”⁴⁶ como válida também para o cinema.

A relevância da distração na recepção do espectador no teatro épico de Bertolt Brecht surge como outra influência na elaboração da teoria benjaminiana. Neste, o teatro como instrumento pedagógico das massas e a estrutura da peça que induz à experiência do choque servem como bases sobre as quais se fundamentam as funções inerentes à arte cinematográfica. A relevância do teatro épico para a teoria dos choques está no efeito que ocorre a partir da interrupção das ações desenroladas na peça: através de variados recursos cênicos (títulos, cartazes, músicas e até mesmo projeções de textos) que “não pertencem diretamente à ação, que se distanciam dela e a comentam”⁴⁷, o desenvolvimento da cena é interrompido e ocorre uma sensação de estranhamento por parte do espectador. A ruptura da cena pode dar-se até mesmo em forma de um “comentário dirigido ao público e do epílogo

⁴⁴ KRACAUER, Siegfried. **Cult of distraction**: on Berlin’s picture palaces. In: *The mass ornament*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, p. 94.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 95.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 196.

⁴⁷ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 158.

apenas pelo fato de figurar no meio da peça e interromper a ação”⁴⁸, e este tipo de interrupção tem o objetivo de suprimir a sensação de familiaridade das situações, sempre vivenciadas por nós de maneira corriqueira e que nos aparecem como inalteráveis, imutáveis.

Em oposição à atividade teatral convencional, o teatro épico, ao se utilizar da interrupção, não se propõe à típica interpretação da realidade, e sim, à descoberta de aspectos desta realidade com o artifício da ruptura. Com a interrupção, ocorre a experiência do choque, que leva o público a despertar de sua ilusão (da representação) e, conseqüentemente, a uma atividade reflexiva. Com o estranhamento suscitado pelo choque, ocorre o distanciamento crítico:

O tornar estranho, o anular a familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna o nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e familiar. O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido⁴⁹.

Reside aí o fim didático do teatro épico que será incorporado por Benjamin, pois se aqui “o palco não se apresenta sob a forma de ‘tábuas que significam o mundo’ (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição”⁵⁰, é unicamente com a finalidade de aniquilar a sensação de ilusão inerente à representação⁵¹, e, a partir desta cisão, provocar no público uma ação reflexiva, na qual terá que se posicionar defronte ao desmascaramento.

Todavia, ao mesmo tempo em que este novo tipo de percepção resultará do choque no teatro épico e no cinema, Benjamin não irá conservar, na experiência com o filme, este fim reflexivo proposto por Brecht. Como já mencionamos anteriormente, o choque proveniente da interrupção das imagens não pode ser diretamente associado a uma atividade inteiramente

⁴⁸ Ibidem, p. 146-147.

⁴⁹ Ibidem, p. 152.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. **O que é o teatro épico?** In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 79.

⁵¹ Trata-se do reconhecimento do papel fundamental de Brecht na “eliminação dos vestígios da origem sagrada do teatro” por Benjamin, no ensaio *O que é o teatro épico?*. D’ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 104.

reflexiva, pois, para distrair-se e habituar-se distraidamente ao exercício de uma nova percepção, tal atividade deve necessariamente estar em estágio de suspensão.

Deste modo, o efeito do choque do cinema diminui as possibilidades de associações mais reflexivas e introspectivas por parte do espectador. Ao contrário da pintura, em que o estatismo da imagem induz o observador à contemplação, à associação de ideias em recolhimento, para Benjamin, é a falta de fixidez das imagens do filme que produz o efeito do choque e a restrição destas associações mais reflexivas: com a mudança da imagem limita-se a possibilidade de tais associações, e “nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda” (OART 192). O espectador, ao ser bombardeado em sua percepção com as bruscas interrupções e sequências de imagens, tem sua liberdade de associação de ideias bastante restringida; a percepção se torna essencialmente passiva, e a atividade reflexiva, substancialmente suspensa durante a sucessão de imagens. O aprendizado pelo filme ocorre com a habituação da percepção à intensidade e à falta de continuidade das sequências — o que corresponde à dinâmica das grandes cidades. Na exposição dos choques do cinema, a reeducação da percepção significa uma nova “adaptação” aos choques da vivência cotidiana, aos estímulos físicos sofridos pelo passante moderno na cidade, onde a consciência não poderia mais amortecê-los tal como o fazia em épocas anteriores à cultura das metrópoles.

A intermitência dos choques no cinema equivale aos intervalos que caracterizam seu processo de produção na montagem e até a atuação do intérprete, como também às interrupções que dificultam à percepção incorporar dados à memória. Trata-se portanto, de um efeito que requer um exercício perceptivo que, em tese, não admite a atitude contemplativa e favorece o estado de dispersão. Distraído, o espectador pode habituar-se aos bombardeios entre as imagens.

Segundo Benjamin, “o dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema” (OART 191). Isto quer dizer que em suas obras de arte os dadaístas não pretendiam a recepção contemplativa por parte do espectador. Na contramão da arte pictórica tradicional, os dadaístas se opunham à valorização da característica aurática da obra de arte, realizando um aniquilamento intencional desta propriedade e da atividade de recolhimento, favorecendo assim a distração. Nesse sentido, o dadaísmo favoreceu o cinema, mas para Benjamin a diferença entre os dois está na intenção subjacente de toda a subversão:

O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. (...) O dadaísmo ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; o cinema o libertou desse invólucro (OART 191-192).

A diferença entre o choque dadaísta e o choque do cinema está na “supressão” da iconoclastia intrínseca ao primeiro movimento no segundo agente. Rochlitz nos lembra de uma ligeira confusão nesta diferenciação. De certo modo, Benjamin teria se equivocado ao tecer a analogia entre a dessacralização da arte promovida pelos dadaístas e o choque cinematográfico, pois são de ordens fundamentalmente diferentes: “trata-se, ainda, de confundir meio e mensagem, choque mecânico e choque estético”, e por isso, o autor irá mais tarde associar “a sucessão de imagens cinematográficas ao movimento mecânico de uma correria de fábrica”⁵². À parte as críticas, o tema levantado continua sendo a dessacralização da arte e o desaparecimento da aura, que desembocam na valorização de novos componentes. Neste sentido, o questionamento da tradição e a distração continuam sendo elementos que aproximavam o cinema e o movimento Dada.

Vale ressaltar que os dois polos se encontram, embora de modos distintos, associados à necessidade de posicionamento crítico em contextos marcados pelos perigos e pela

⁵² ROCHLITZ, op. cit., p. 221.

degenerescência percebida no, e causada pelo, movimento bélico. Do mesmo modo que o dadaísmo, como crítica social em reação à catástrofe da Primeira Guerra Mundial, a análise do cinema em Benjamin não pode ser desvinculada dos perigos iminentes da guerra. Por este motivo, ele propõe uma nova concepção política para a arte como resposta à “estetização da guerra”, cuja eficácia de sua elaboração e promoção tem nos filmes de Leni Riefenstahl um bom exemplo. As novas utilizações da técnica apontadas por Benjamin remetem à possibilidade de refletir e denunciar a apropriação da técnica pelo fascismo, a serviço do ideal de dominação da natureza.

Logo, no pensamento benjaminiano vemos a importância das funções da arte pós-aurática para a reeducação pretendida. Mas, apesar da coerência desta proposta, veremos que inúmeros questionamentos serão levantados ao seu respeito. A arte pós-aurática no cumprimento de novas funções, a “negligência” em relação a arte autônoma, a democratização da fruição estética, o potencial da reeducação das massas em estágio de distração e bombardeadas pelos choques são algumas das premissas que nos permitem um sério julgamento quanto à validade de algumas das teorias benjaminianas apresentadas em *A obra de arte*. Portanto, tão logo explicada esta etapa de transição da arte, do período de desaparecimento da aura para o uso progressista da técnica, devemos agora analisar as supostas fragilidades que envolvem tal proposta na parte final deste capítulo.

2.3 Benjamin: Superestimação da Cultura de Massa?

Na terceira e última parte deste segundo capítulo, partiremos da suposta fragilidade — apontada, sobretudo, por Adorno — do exame de Walter Benjamin sobre a possibilidade de um uso progressista da técnica cinematográfica. A questão a ser levantada sobre o vínculo entre técnica e progresso refere-se mais especificamente aos problemas relacionados à ideia de uma “politização da arte” que encontra no cinema, símbolo maior da arte pós-aurática, o meio para sua execução. Poderíamos formular esta questão da seguinte maneira: a

visualização deste novo emprego da técnica cinematográfica, que consiste na reeducação das massas a partir da transformação da percepção coletiva e na restituição do senso de identidade e coletividade aos indivíduos modernos, poderia ser apontada como uma equivocada superestimação da cultura de massa de Walter Benjamin?

Conforme veremos mais adiante, o problema detectado neste posicionamento é a da impossibilidade de aplicação da técnica a serviço da emancipação, devido aos mecanismos da indústria cultural, principalmente, na suposição de que o público sobre o qual exerceria seu potencial já estaria condicionado a não ter a capacidade reflexiva ideal para a absorção mais aprofundada da experiência libertadora que poderia ter com o cinema. Sob este ângulo pouco favorável, devemos admitir a coerência das críticas à fragilidade da proposta benjaminiana, mas, por outro lado, não se pode desvinculá-la de seu contexto histórico. Nas palavras de Bernd Witte:

Benjamin, no entanto, não era um mero sonhador político. (...) Sua ênfase sobre a “ruptura da aura” foi concebida para combater a produção fatal da aura para o Führer e as massas hipnotizadas por ele, instigadas pela rádio fascista e ainda mais pelos filmes de notícias semanais e as obras de Leni Riefenstahl. Sua insistência na tendência politicamente progressista das técnicas artísticas mais avançadas foi para evitar suas cooptações para uma “estética da guerra”, como o futurismo defendia⁵³.

Nas últimas páginas de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, na seção intitulada “Estética da Guerra”, Benjamin expõe os princípios que norteiam uma apropriação fascista da cultura e sua reação a estes investimentos, uma concepção política para a arte. O fascismo mascarava sua apropriação dos avanços tecnológicos, sua apropriação da técnica como meio de dominação indissociável de violentos valores “nacionalistas”, na medida em que reforçava a ilusão das civilizações de massa. A fabricação desta ilusão está no fato de que o fascismo “retratava com fidedignidade” as massas e estrategicamente se colocava como instrumento através do qual lhes seria permitido expressar-se, sem, contudo,

⁵³ WITTE, Bernd. **Walter Benjamin**: an intellectual biography. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 162.

lhes assegurar alguns de seus direitos mais legítimos (como a mudança das relações de propriedade), conservando assim intactas as relações ideológicas de poder (cf. OART 195).

Como nos lembra Alexandre Koyré, a eficácia dos regimes totalitários reside na inversão dos conceitos, fundada no primado da inverdade, entre “verdade e mentira”, “imaginário e real⁵⁴”. Esta inversão é intensificada e corroborada com uma aproximação persuasiva e sentimental das massas, na exaltação de um espírito coletivo e nacional. No cinema, Benjamin constatou a eficácia propagandística desta aproximação na equivalência entre reprodução em massa e reprodução das massas: “nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto” (OART 194).

Considerando o amplo sentimento de frustração do povo alemão após a Primeira Guerra, podemos então compreender o mecanismo exercido pelo fascínio da arte-propaganda nazista. Nos filmes encomendados por Hitler à cineasta Leni Riefenstahl, dentre os quais se destaca o *Triunfo da vontade* de 1935, há esta restituição programática de identidade, que não altera as relações de produção, culminando no que Benjamin chamou de “estetização da vida política”. A guerra é o ponto para o qual converge esta estetização.

Neste ponto, o afastamento de Benjamin dos critérios tradicionais torna-se compreensível dentro de sua teoria. Nela, a estetização da guerra serve para justificar — pela mentira — o *status quo* pretendido, mantendo intactas as relações de propriedade através do floreio de seus argumentos. Como exemplo, o autor cita o *Manifesto sobre a guerra colonial da Etiópia*, escrito por Marinetti, que se fundamenta em uma única premissa a partir da qual se sustenta a sucessão de argumentos esteticamente enfeitados: “a guerra é bela” (OART 195). Deste modo, a crítica aos conceitos tradicionais se baseia também na

⁵⁴ KOYRÉ, Alexandre. *Réflexions sur le mensonge*. Paris: Éditions Allia, 1998, p. 16.

possibilidade de suas apropriações pelo fascismo, e o seu lado oposto corresponderia aos novos caminhos da proposta benjaminiana, situadas à margem da tradição.

A proposta benjaminiana de uma concepção política para a arte surgiria como reação a esta “arte pela arte” corrompida, que permite à humanidade “viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (OART 196). Portanto, as teses contidas em *A obra de arte*

põem de lado os numerosos conceitos tradicionais — como a criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo — cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista. Os conceitos (...) novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística (OART 166).

Como podemos observar, trata-se de uma contraposição entre o uso da técnica para fins de dominação e seu uso iluminista, que, de certo modo, pode parecer utópica. Ao mesmo tempo em que critica a autonomia da arte (sob a forma de arte pura e desvinculada de funções sociais), Benjamin é acometido por certa desatenção às chances de falibilidade desta proposta com base na contribuição do povo: a desatenção — apontada por Adorno — à grandiosidade da tarefa destinada a um corpo exercitado pela indústria cultural para uma certa inaptidão crítica⁵⁵. Apesar de toda esta fragilidade, seu comprometimento é com a análise da cultura como totalidade de fenômenos integrados e com sua dissolução pela barbárie, contexto diante do qual, para ele, o intelectual deveria se engajar.

Este caráter combativo envolto às artes, em que “o trabalhador-autor é a contrapartida militante ainda não violenta da figura idealizada do trabalhador-soldado, retratado pela

⁵⁵ “O riso do espectador é (...) tudo, menos bom e revolucionário, ele é, ao contrário, cheio do pior sadismo burguês; a ideia de uma competência de jovens entregadores de jornais quando eles discutem sobre esportes, me parece muito duvidosa; e apesar da poderosa sedução que exerce por seu caráter de choque, a teoria da distração não poderia me convencer totalmente”. ADORNO, Theodor. **Sur Walter Benjamin**. Paris: Éditions Gallimard, 2001, p. 171. “Ultrapassando de longe o teatro das ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade”. Idem. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 104.

literatura de propaganda e a arte do fascismo”⁵⁶, é incisivamente defendido em *O autor como produtor*, conferência realizada por Benjamin no INFA (*Institut pour l'étude du fascisme*), datada de 1934. A pergunta que dita o tom do texto não é sobre a situação da obra literária diante das relações de produção da época, e sim, como ela está inserida dentro destas mesmas relações. Uma vez que “a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado”⁵⁷, no texto, a questão da autonomia do autor é posta em prova. E diferentemente do “escritor burguês”, que escreve de acordo com certos interesses de classe, o escritor progressista se orienta pela luta de classes, perde sua autonomia de escrever o que bem quer e, portanto, segue uma nova tendência, a do engajamento.

Mais uma vez, rompendo com a atmosfera da qual teoricamente participa a arte autônoma, Benjamin coloca a obra em ligação com “contextos sociais vivos”, e não como objeto isolado. Brecht surge novamente como exemplo desta postura revolucionária, do lado oposto da pretensa *intelligentsia* de esquerda da época (a “Nova Objetividade”, cujo maior expoente foi Erich Kästner), que, longe de modificar o aparelho produtivo, “transformou em objeto de consumo a luta contra a miséria”⁵⁸. O teatro épico surge como o modelo mais acertado desta transformação progressista dos instrumentos de produção, pois impele o autor como produtor a orientar-se pela tendência revolucionária, ao lhe oferecer um instrumento para combater o aparelho que se associa mais ao entretenimento que ao produtor; neste caso, o teatro convencional.

Como já vimos, trata-se de aproximar mais a arte da própria vida, ao atribuir-lhe uma função pedagógica. Somada à influência do texto de Kracauer, estes dois aspectos aparecem como uma espécie de sustentação basilar para as ousadas aplicações benjaminianas no âmbito cinematográfico. Naturalmente, a aceitação desta aproximação de uma arte desprovida de aura

⁵⁶ WITTE, op. cit., p. 162.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 136.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 130.

aos contextos sociais vivos e do proveito da distração neste processo não poderia ser algo unânime. Podemos ilustrar as críticas a estes ideais contidos no ensaio sobre a obra de arte, pelo relato de Scholem sobre seu encontro com Benjamin, em fevereiro de 1938:

Análisei para ele o que entendi neste trabalho, o que achei magnífico e também o que me pareceu altamente questionável. Ataquei o seu emprego do conceito de aura, que durante muitos anos ele usou num sentido totalmente diferente e agora colocava num contexto que se me afigurava pseudomarxista. A sua nova definição deste fenômeno constituía, logicamente falando, uma sub-recepção que lhe permitiu insinuar opiniões metafísicas numa estrutura inapropriada a elas. No entanto, critiquei sobretudo a segunda parte, cuja filosofia totalmente forçada e inaceitável do filme como a forma de arte revolucionária do proletariado não tinha qualquer ligação compreensível com a primeira⁵⁹.

Com efeito, a famosa incompatibilidade dos amigos mais próximos de Benjamin se reflete em algumas destas críticas⁶⁰. Por detrás da crítica de Scholem há uma desconfiança pessoal pela influência brechtiana, a saber, sobre o papel decisivo de Brecht e Asja Lascis (“amiga” que exerceu sobre Benjamin um enorme fascínio durante sua estadia em Moscou) para o afastamento de Benjamin do judaísmo, dificultando sua migração para a Palestina durante tempos marcados pela dificuldade de sua subsistência material. Do outro lado, vemos em Brecht algumas críticas aos teóricos do Instituto de Pesquisa Social, mais precisamente sobre o caráter excessivamente passivo (ou inativamente político) dos frankfurtianos, cujo engajamento intelectual não aliado à prática pouco serviria para uma atuação efetiva na luta de classes. À luz de Umberto Eco, poderíamos dizer que as críticas brechtianas atacavam o caráter supostamente aristocrático e distante de alguns críticos da cultura mais apocalípticos. Ainda com reservas a Adorno e Horkheimer, o próprio Scholem questionava as imposições e o tratamento dispensados a Benjamin pelos membros do Instituto, do qual dependia inteiramente para sua subsistência durante os anos de exílio.

⁵⁹ SCHOLEM, op. cit., p. 205-206.

⁶⁰ “Reunir para um tranqüilo debate, digamos, Scholem, Adorno e Brecht a uma mesa-redonda, sob a qual estão agachados Breton e Aragon, enquanto Wyneken se detém na soleira da porta — eis uma idéia que somente uma cena surrealista poderia conceber” HABERMAS apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 22.

Da parte de Adorno, criticado por sua sofisticação, uma das críticas se dá contra o chamado *plumpes Denken* (“pensar pesado” ou “pensar grosso”) absorvido por Benjamin no método brechtiano, que consiste no vínculo direto da teoria à práxis, com a “a simplificação de determinadas análises para uma inserção e uma intervenção direta na luta de classes⁶¹”. Este “pensar pesado”, considerado um uso simplista e insuficientemente dialético, representa a fragilidade de alguns pontos da teoria benjaminiana da aura, que serão refutados por Adorno em seus argumentos sobre as contradições da perda da aura no ensaio sobre a obra de arte.

Após a leitura deste ensaio, Adorno manifesta algumas de suas críticas em uma carta endereçada a Benjamin, escrita em 18 de março de 1936. As primeiras refutações às teses benjaminianas enfatizam a associação errônea do conceito de aura à arte autônoma e à sua colocação ao lado de uma “função contrarrevolucionária”, como também à falta de dialética na oposição simples e bruta entre a arte sem aura e a arte das massas. Para Adorno, a arte autônoma só poderia ser pensada a partir da dialética, e não em uma contraposição simples e pesada entre os extremos. A falta de dialética, que será apontada pelo próprio Adorno também na primeira versão do texto de Benjamin sobre Charles Baudelaire, conduziu Benjamin a um equívoco: a atribuição de um caráter positivo e revolucionário à arte sem aura, simplesmente em função da degradação da arte aurática. O “pensar grosso” brechtiano aparece ao fundo na superestimação da arte não autônoma e, naturalmente, na subestimação de seu oposto. Nas palavras de Adorno sobre o equívoco de Benjamin:

Você subestima a tecnicidade da arte autônoma e superestima a da arte que não o é; a grosso modo, esta seria talvez a minha principal objeção. Mas não pode ser possível compreender a arte autônoma senão como uma dialética entre esses extremos que você afasta um do outro. Isto significaria, na minha opinião, nada mais que a liquidação completa dos temas brechtianos que você faz submeter aqui a uma transformação profunda; uma primeira liquidação dos apelos ao imediatismo de uma lógica sempre igual a si mesma e também uma liquidação da consciência real dos proletários, que não possui nada de mais — mas, realmente, nada de mais⁶².

⁶¹ D’ANGELO, op. cit., p. 109.

⁶² ADORNO, 2001, p. 173.

É necessário observar que Adorno não discorda do desaparecimento da aura na época da obra de arte afetada pela reprodutibilidade técnica, mas a autonomia da obra é constituída por sua forma e não pelo seu vínculo com a magia⁶³. A relevância da mediação entre os extremos, mais especificamente na consideração de um outro tipo de arte nesta problemática, levaria a discussão a uma outra dimensão. A partir disso, Adorno faz a diferenciação entre “arte com aura, arte sem aura e arte reproduzida tecnicamente⁶⁴”.

A arte autônoma, na qual para Adorno se destaca a “música séria” de Schönberg, é uma arte sem aura, e não poderia ser confundida com a arte aurática e nem com a arte das massas, uma vez que a música de Schönberg, por exemplo, não é aurática e nem pode ser desfrutada como tal e como a “música ligeira” das rádios. Ao contrário, um dos maiores méritos da arte autônoma é seu distanciamento da banalização da vida, da própria realidade concreta. Mas, soma-se a este distanciamento do mundo externo a heteronímia, como reflexo deste mundo externo na própria obra. Neste sentido específico, podemos compreender por que a música de Schönberg ocupa um lugar privilegiado nas teorias adornianas: em sua forma, não admite a banalização, é autônoma e não finge “harmonia e melodia num mundo com pouco de melodioso e harmônico”⁶⁵.

Com isso, vemos o sentido da crítica de Adorno na associação de Benjamin da arte autônoma ao lado contrarrevolucionário, na condenação da arte autônoma sobre o estigma da “arte pela arte”. A arte autônoma não poderia se associar à vida e à práxis política de uma maneira direta, uma vez que isso seria uma espécie de negação de sua própria constituição e autonomia. Mas, por outro lado, dentro da obra distante da cotidianidade e seus conceitos, o seu “teor de verdade” lhe permite se conectar — à sua maneira — ao contexto social: “o

⁶³ “Eu não desejo reforçar a autonomia da obra de arte; eu concordo com você que o aurático na obra de arte está em vias de desaparecimento”. Ibidem, p. 170.

⁶⁴ KOTHE, Flávio René. **Benjamin e Adorno**: confrontos. São Paulo: Editora Ática, 1978, p. 47.

⁶⁵ Ibidem, p. 48.

contexto social sedimenta-se na forma da obra de arte. (...) A arte, deste modo, afasta-se da sociedade para dela falar de modo mais crítico e mais verdadeiro⁶⁶”.

Portanto, de acordo com estas críticas, o que faltou nas colocações de Benjamin foi identificar na arte autônoma esta dimensão positiva e desligá-la da aura, que resultaria também em sua desvinculação imediata do conservadorismo da doutrina da arte pela arte⁶⁷. Porém, as críticas de Adorno não se restringem só a esta leitura. Orientado por sua tarefa⁶⁸ de afastá-lo da sombra de Brecht, coloca em questionamento a própria superestimação da experiência supostamente inovadora do cinema pelo homem massa. Para ele, a ênfase na experiência libertadora do proletariado sob forma de distração diante de um filme significa negar as próprias possibilidades de reificação através do cinema. Ao não se aprofundar nas considerações dos mecanismos alienantes da indústria cultural, toda a irracionalidade deste processo é escamoteada e há uma identificação deveras ingênua com o agente “agressor”.

Enquanto Benjamin vê no estado de distração um meio para a conversão, Adorno vê neste estágio distraído um meio do qual a indústria cultural se apropria para a estandardização dos indivíduos e do padrão de gosto. Para ele, a técnica a serviço da irracionalidade se converte em instrumento de dominação social, e a partir disso, há uma regressão dos indivíduos que se instala e se perpetua pelo uso errôneo da tecnologia. Em *O Fetichismo da música e regressão da audição*, Adorno analisa a decadência de gosto do ouvinte moderno (em estado de distração), que corresponde à regressão (alienação) que o homem massa como espectador experimenta com o cinema. Essa regressão da audição é acompanhada do “fetichismo” que se instala no reconhecimento da música popular, que transforma o valor da música no fato de ser reconhecida e reconhecível por todos, à maneira dos hits da rádio

⁶⁶ FREITAS, Verlaïne. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 25-26.

⁶⁷ “Paradoxalmente, Adorno recusa a ideia da arte pela arte, dizendo que ela esteriliza o potencial crítico da arte”. Ibidem, p. 25.

⁶⁸ Na parte final da mesma carta de 1936, Adorno manifesta de modo ainda mais explícito suas reservas quanto à influência brechtiana em Benjamin: “eu sinto que minha tarefa consiste em apoiar o seu braço até que o sol de Brecht tenha mais uma vez afundado em mares mais exóticos”. ADORNO, 2001, p. 175.

popular. Trata-se de um reflexo do embrutecimento sofrido pelo homem moderno, em que ele não poderia usufruir da técnica para sua própria emancipação por se encontrar já em um estado avançado de alienação e reificação, condicionado pela própria classe dominante (grupos de poder econômico por trás da indústria cultural) através da cultura industrializada. Neste ponto, o ouvinte contemporâneo das músicas difundidas pelas rádios é tanto caracterizado por sua decadência de gosto, quanto por sua falta de autonomia para escolher aquilo que consome⁶⁹, e sua desconcentração característica contribui para impossibilitá-lo de julgar e reconhecer o embuste dos mecanismos estratégicos da indústria cultural.

O modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara para esquecer o rápido recordar da música de massas, é a desconcentração. Se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes em si, exceto certas particularidades surpreendentes, não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audição concentrada. Não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já o ouvem sem atenção excessiva. A observação de Walter Benjamin sobre a percepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira⁷⁰.

Ainda segundo as críticas adornianas, o outro grande equívoco de Benjamin foi aliar, de certo modo, um caráter desnecessário da reflexão crítica à arte, servindo-se da própria arte que serve à distração para esta análise, sem, contudo, um caráter de denúncia deste processo. Deste modo, para Adorno, ao se ocupar da teoria da aura em *A obra de arte*, fundamentando-se em uma simples “bipolaridade”, Benjamin esteve desatento à dinâmica da indústria cultural e à sua administração das massas⁷¹.

⁶⁹ Em *Mínima moralia*, Adorno trata da relação entre a indústria cultural e os consumidores de seus produtos, que se dá sob a forma de um “atendimento ao cliente”, em que os indivíduos são convencidos que consomem aquilo que desejam e escolheram de maneira autônoma: “com falsa unção a indústria cultural proclama orientar-se pelos consumidores e lhes oferecer aquilo que desejam para si”. Idem. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida lesada. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 196.

⁷⁰ Idem. **O fetichismo da música e a regressão da audição**. In: Textos escolhidos. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, p. 92-93.

⁷¹ Algumas críticas sobre o proveito da irracionalidade defendido por Benjamin e sobre a bipolaridade de suas categorias podem ser encontradas em *Teoria estética*. “São duas coisas diferentes: manifestar graças à arte o irracional — a irracionalidade da ordem e da psique —, a partir dele formar e, em certo sentido, fazer algo de racional, ou pregar a irracionalidade, como costuma acontecer quase sempre com o racionalismo dos meios estéticos, em relações superficiais grosseiramente comensuráveis. A teoria de Benjamin sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica não atendeu suficientemente a tal distinção”. Idem. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 71.

Podemos observar também que, no caso da dispersão aliada ao aprendizado, por exemplo, talvez tenha faltado a Benjamin uma análise mais aprofundada do próprio divertimento como elemento ligado à distração, pois, em tese, a indústria cultural é senão uma somatória de meios de comunicação de massa, uma unidade que, através do cinema, da rádio, das revistas, visa a uma uniformização do gosto de seus consumidores e, portanto, contribui para o disciplinamento coletivo. Teoricamente, este disciplinamento é eficaz na medida em que inibe a autonomia de associações daquele que o usufrui e induz a uma padronização do gosto popular (a procura pelo sempre “idêntico” no mundo) e a diversão como forma de disciplina – partes de uma mesma dinâmica que mereciam uma investigação mais minuciosa. Neste sentido, também a experiência progressista com os choques cinematográficos fundamentada na distração soa pouco convincente ao autor de *Dialética do esclarecimento*, pois o próprio processo contribui para este disciplinamento, na medida em que restringe “a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos⁷²”.

Como complemento à disciplina promovida pela cultura administrada, a diversão, embora não tenha sido problematizada por Benjamin em sua negatividade, aparece como fator primordial. Se para a massa distraída a obra de arte se apresenta muitas vezes como objeto de diversão, obviamente coube a Adorno a análise que faltou a Benjamin neste ponto, sobre as conseqüências negativas desta recepção. Em Adorno, não há nada de revolucionário no riso coletivo como reação à película e na forma catártica que a diversão assume para o proletariado, pois se a indústria cultural produz cada vez mais mercadorias para a diversão, é porque através da diversão há também a restituição de forças para a dinâmica do trabalho: “a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de

⁷² ADORNO, 2006, p. 104-105.

enfrentá-lo⁷³”. Isto é, para Adorno diversão serve para que o trabalhador esgotado recupere as suas energias para gastá-las novamente no processo de trabalho.

A partir destas questões brevemente levantadas, podemos compreender as críticas de Adorno sobre as concepções “românticas” de Benjamin:

que o espectador reacionário se torne um espectador vanguardista pela mera competência que ele adquire vendo um filme de Chaplin, também me parece um romantismo completo pois eu não posso contar com o queridinho de Kracauer mesmo agora, depois de *Tempos Modernos*, nas fileiras da vanguarda. (...) Eu não acredito que ele [o espectador] perceba todos os elementos racionais que contém o filme⁷⁴.

Com efeito, se aceitarmos estas críticas e chegarmos à conclusão de que o salto qualitativo da apreciação cultural das massas é inviável por conta de suas próprias limitações, devemos responder à pergunta título desta seção de maneira afirmativa. Logo, se assinalarmos que a teoria benjaminiana da aura culminou menos na possibilidade real de conversão do espectador, que em uma superestimação da cultura de massa, foi, sobretudo, por desconsiderar aspectos extremamente importantes situados entre a dessacralização da arte aurática e a suposição do uso progressista da técnica na arte pós-aurática.

Entretanto, considerando o papel decisivo que o contexto da época teve para a formulação de *A obra de arte*, não podemos anular o valor de suas intenções. Ao contrário, como nos lembra Flávio Kothe em *Confrontos*, se há algo que permite a aproximação de Benjamin e os teóricos de Frankfurt é a busca — cada um a seu modo — por algo diferenciado e na contramão do embrutecimento dos indivíduos. Nem mesmo as diferentes conclusões são suficientes para apontar a maior eficácia de um ou outro lado, pois se Benjamin esteve mesmo acometido de certa ingenuidade em algumas de suas concepções, ele ao menos tentou buscar — como Brecht — maneiras incisivas e diretas de alteração das circunstâncias, partindo do cerne do próprio problema para transformá-lo. Se o seu prognóstico não é altamente sustentável e seu método da “bipolaridade de categorias”,

⁷³ Ibidem, p. 113.

⁷⁴ ADORNO, 2001, p. 172.

considerado um pouco rudimentar, por outro lado, Benjamin, enquanto intelectual engajado, parecia se recusar a adotar a postura distante das massas.

Novamente, à luz de Umberto Eco, podemos dizer que se os críticos “integrados” à cultura de massa pecam na desconsideração da ideologia inerente aos meios que procuram modificar, os críticos “apocalípticos” não cumprem um papel efetivo na transformação da degradação, por estarem “confinados” na crítica. No caso de Adorno, alguns críticos chegam a detectar este confinamento: de acordo com algumas críticas, o seu julgamento sobre a falta de dialética por parte de Benjamin serviria também para o seu próprio programa, uma vez que “em vez de dialetizar o superior e o inferior, como recomenda a Benjamin, limita-se a dialetizar o superior, preocupando-se muito mais em impedir a de-sublimação da alta cultura que em encontrar na cultura de massas instrumentos de emancipação⁷⁵”. Com isso, se aceitarmos a validade e o sentido de todas as reflexões sobre o tema, vemos que tanto o “embrutecimento” quanto a “sofisticação” da análise, referentes aos dois polos, sofrem de uma ligeira limitação na manutenção do *status quo*. Da parte de Benjamin, pelos motivos citados; no caso de Adorno, por resultar em uma “utopia radical, mas vazia e inócua, e em uma práxis artística sem qualquer mediação com a práxis real⁷⁶”.

Por fim, em vista de seus críticos, poderíamos supor que o mérito de Benjamin está mais em suas intenções de refletir sobre a arte em seu período de crise e pensá-la a partir disso, que na consistência das soluções apontadas. Naturalmente, ao tentar responder à pergunta “que posicionamento a arte pós-aurática deveria assumir na era de sua reprodutibilidade técnica?”, faltou-lhe uma certa clareza até mesmo em algumas formulações dos problemas. Em *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Sérgio Paulo Rouanet aponta ainda dois supostos equívocos de Benjamin, na análise sobre o cinema.

⁷⁵ ROUANET, op. cit., p. 60.

⁷⁶ KOTHE, op. cit., p. 52.

Segundo Rouanet, em primeiro lugar, Benjamin enxergou o valor político do cinema no lugar errado, “no condicionamento de espectadores distraídos”; sendo que, ao contrário do cinema popular, o grande cinema tem o seu valor político na possibilidade de “descondicionar espectadores manipulados”, pressupondo a capacidade de associações autônomas por parte do espectador, e “longe de excluir a liberdade associativa, o grande cinema a pressupõe⁷⁷”. Em segundo lugar, o cinema não nutre em sua estrutura a característica mais elementar da arte pós-aurática, pois, ao contrário do que pensava Benjamin, no cinema a reprodutibilidade não significa o desaparecimento da aura, uma vez que, para a aura existir, a obra deve ser autêntica. No cinema, cada cópia pode ser considerada autêntica — ao contrário da pintura, em que há a nítida distinção entre a peça original e as reproduções —, e nele podem ser encontradas as características de distância e unidade, além de requerer o mergulho do espectador no filme.

A respeito desta última crítica, poderíamos salientar que sua coerência talvez seja parcial, pois, considerando o recolhimento do espectador e a autenticidade de cada obra, não podemos nos esquecer de que são estes valores, somados aos valores atribuídos à obra pela tradição e o caráter ritualístico, que caracterizam a arte aurática como um todo. A aura pressupõe algo de muito inacessível na obra, e segundo Benjamin, quando a técnica se baseia na exponibilidade e na reprodutibilidade intensa de uma obra — como faz o cinema na qualidade de fenômeno coletivo —, mais esta distância intransponível é aniquilada, ou se torna transponível. Ademais, como vimos neste capítulo, para Benjamin a autenticidade de uma obra não pode ser dissociada de sua própria história como peça única e original, desde a sua confecção e da “presença” de seu “aqui agora”. Logo, poderia se tornar problemático equalizar a autenticidade do cinema com o conceito de autenticidade desenvolvido pelo autor, que repousa sobre obras contextualizadas antes dos avanços das técnicas de reprodução e

⁷⁷ ROUANET, op. cit., p. 62.

menos acessíveis às camadas populares. Também não podemos afirmar que os modos de recepção dos espectadores no grande cinema, mesmo que envolvam intenções críticas, correspondem à atitude de um especialista contextualizado antes da ascensão das civilizações de massa e da demanda por uma cultura em grande parte calcada no imediatismo. Benjamin está falando deste especialista que assume um comportamento contemplativo diante de uma obra, e, considerando os dias atuais, tornar-se-ia ainda mais difícil associar a atitude do espectador do grande cinema (que, como o cinema comercial, conta com a falta de fixidez das imagens⁷⁸) ao estado de recolhimento, sem fundamentar mais profundamente tal analogia.

De todo modo, apesar de um certo “otimismo” benjaminiano na segunda parte da discussão sobre o tema da aura e de seus pontos frágeis, no terceiro e último momento da discussão que irá se seguir vemos um Benjamin menos entusiasta com o cinema e com a cultura de massa, cuja análise se dará a partir de um enfoque mais antropológico. No último capítulo deste trabalho, veremos que o conceito de aura terá um novo sentido, desta vez, relacionado aos conceitos de “experiência” e “vivência” do indivíduo moderno, inseparável de um declínio perceptivo que o caracteriza. O tema sobre a aura adquire uma nova tonalidade e ao discurso benjaminiano seguem-se constatações que em nada lembram o “romantismo” das conclusões anteriores: o conceito de aura, mais do que nunca, aparecerá em face de seu próprio declínio.

⁷⁸ Lembramos que Benjamin associa a desconcentração do espectador no cinema à falta de fixidez das imagens projetadas. Do mesmo modo, a atitude de contemplação de um especialista diante da obra deve-se à fixidez de sua imagem. “Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível” (OART 192).

Capítulo 3 — O Desaparecimento da Aura: Declínio da Percepção

Conforme havíamos dito ao término do capítulo anterior, no terceiro capítulo deste trabalho a aura aparecerá, mais do que nunca, em face de seu próprio declínio, e Benjamin interpretará o seu desaparecimento como resultado de uma crise na percepção dos indivíduos modernos. Nesta última etapa de nossa discussão sobre o tema, podemos detectar uma significativa alteração do discurso benjaminiano, um deslocamento da reflexão sobre alguns dos aspectos presentes em *A obra de arte* (e tratados no capítulo anterior) em direção a novas constatações, diferentes das impressões “positivas” da destruição da aura como aniquilamento da autoridade de determinados elementos que compunham as obras de arte tradicionais. Tomando o texto *Sobre alguns temas em Baudelaire* como fonte principal, vemos que entre o ensaio sobre a obra de arte escrito em 1935, e este, redigido em 1939 após novas críticas de Adorno sobre sua primeira versão (*A Paris do segundo império em Baudelaire*⁷⁹), algumas interpretações benjaminianas do declínio da aura sofrerão alterações.

No texto sobre Baudelaire, a aura e sua crise desencadeada pela evolução e o aprimoramento das técnicas de reprodução passam a ser interpretadas segundo as transformações da experiência e da percepção humana e seus desdobramentos na modernidade. Segundo esta concepção, os indivíduos acabam por perder a aptidão para intercambiar experiências, para a experiência da troca de olhares com outros cidadãos (observada, sobretudo, no contato da multidão) e para a rememoração de traços do passado coletivo e individual, por conta do estado de isolamento que vivenciam dentro de suas existências particulares e do dinamismo acelerado das grandes cidades, que requer uma percepção que se adapte ao seu ritmo, e por isso, tornou-se inadequada para tais experiências

⁷⁹ Em uma carta escrita em 10 de novembro de 1938, Adorno recusa a publicação do ensaio *A Paris do segundo império em Baudelaire*, alegando que nele Benjamin não apresenta e nem articula as suas concepções de modo objetivo, e sim, procura explicitá-las por meio de analogias. ADORNO, 2001, p.180-192. *A Paris do segundo império em Baudelaire* contava inicialmente com três capítulos: *A boêmia*, *O flâneur* e *A modernidade*. Ao ser notificado sobre a necessidade de uma nova versão do ensaio, Benjamin retoma algumas concepções presentes no segundo capítulo (*O flâneur*) para desenvolver o texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*.

significativas (cf. SATB 114-115). Deste modo, na análise destas novas circunstâncias, a investigação sobre “a oposição entre aura, enquanto objeto original único e autêntico, e reprodução, enquanto o essencialmente múltiplo, será colocada em segundo plano”⁸⁰.

Neste ponto, o desaparecimento da aura não deixa de ser o resultado da reprodutibilidade técnica, mas o que Benjamin irá detectar é justamente uma crise maior e anterior ao avanço das técnicas de reprodução, uma crise da percepção que culmina no aniquilamento da aura na experiência entre os indivíduos, e que, conseqüentemente, desencadeia a crise da aura nos domínios da arte (cf. SATB 139). No que concerne à ideia benjaminiana de uma concepção política da arte a partir da desaparecimento da aura, da liquidação da tradição e do questionamento da arte autônoma, também a “arte massificada não está à altura de compensar”⁸¹ esta proposta. Em sua nova análise, Benjamin não mais se empenha em defender a arte inaurática como instrumento para a reeducação das coletividades, pois o próprio cinema, interpretado em *A obra de arte* como expoente máximo desta atuação “revolucionária”, tornou-se “impotente” frente à estetização da guerra promovida pelo fascismo. Logo, podemos observar que se trata de uma visível redução do “romantismo” (apontado por Adorno nas críticas de 1935) nas teorias benjaminianas de 1939, muito em vista de um enfraquecimento do espírito combativo da arte massificada, que antes lhe parecia suficiente:

Naquele ensaio de 1935, a perda da experiência tradicional parecia poder ser compensada por uma nova experiência coletiva, simbolizada pelo cinema. No que deveria ser o último período de sua obra, Benjamin duvida dessa possibilidade, não vendo compensação análoga nos domínios da narração ou da poesia lírica⁸².

Entretanto, neste momento da discussão, a verificação da ineficácia do cinema não significa uma redenção deste espírito revolucionário em outras formas de arte. Mesmo no âmbito da poesia lírica, podemos observar os traços da crise da aura; se com o cinema a

⁸⁰ PALHARES, op. cit., p. 81.

⁸¹ ROCHLITZ, op. cit., p. 237.

⁸² Ibidem, p. 244.

compensação pela crise da arte não aconteceu, com a poesia lírica e a narração, o desaparecimento da aura é ainda evidente, ainda que por outras razões que explicaremos mais adiante. Este desaparecimento não pode ser desvinculado do conceito de “experiência” desenvolvido de forma mais coerente por Benjamin a partir de 1930, em textos como *Experiência e pobreza* e *O narrador*. Isto significa que nossa discussão se dá a partir do entrelaçamento de temas e conceitos desenvolvidos no texto sobre Baudelaire e em outros ensaios, culminado em interpretações do desaparecimento da aura diferentes das anteriores.

Seguindo por este cruzamento de conceitos, devemos analisar a relação entre o desaparecimento da aura e a crise da percepção dos indivíduos, considerando a importância do choque traumático (conceito freudiano que terá importância fundamental em *Sobre alguns temas*) para esta crise, a degradação da memória individual que dela resulta (refletida por Benjamin à luz de Marcel Proust), a diferenciação benjaminiana entre os conceitos de “experiência” (*Erfahrung*) e “vivência” (*Erlebnis*), o declínio da narrativa como sintoma do enfraquecimento da experiência coletiva, a crise da poesia lírica tratada por Baudelaire, a mecanização do comportamento dos passantes e proletários como ilustração do conceito de vivência (refletida por Edgar Allan Poe, Engels, Marx etc.) e outros aspectos.

Neste terceiro capítulo, o desaparecimento da aura engloba todos estes elementos, uma vez que resulta do empobrecimento da experiência de indivíduos que, teoricamente, se tornam gradativamente desmemoriados e padronizados. A partir disso, vemos que este contexto se torna pouco favorável para as possibilidades teóricas de emancipação através da técnica, pois, além das limitações do cinema como instrumento progressista, a experiência aurática deixa de estar relacionada puramente ao contexto da arte tradicional afetada pela reprodutibilidade técnica. A experiência aurática surge como um novo modo singular de experiência dos indivíduos, e a obra de arte aurática, como um espaço onde poderia ocorrer a apreensão desta experiência: “a obra de arte aurática deixa de ser reduzida a uma unicidade e autenticidade

puramente material e passa a se consolidar como receptáculo de uma experiência autêntica, igualmente capaz de ocasionar uma experiência singular”⁸³.

No ensaio sobre Baudelaire, em que a modernidade é o principal contexto, Benjamin afirma que a experiência aurática é uma experiência em que a aura aparece em um instante de “retribuição do olhar”⁸⁴, instante em que ocorre uma troca de olhares entre aquele que é observado e o sujeito observador (cf. SATB 139-140). Entretanto, esta troca que caracteriza a experiência aurática é comprometida pelos fatores que mencionamos mais acima, uma vez que, considerando o dinamismo experimentado na vida moderna e suas implicações, uma forma de percepção apta a esta experiência do revide do olhar estaria em via de desaparecimento. Logo, diante destas circunstâncias, devemos analisar em que medida o indivíduo moderno sofreu alterações em sua percepção, e como a experiência aurática se tornou incompatível com esta realidade. Por não mais poder experimentar esta “troca de olhares” aurática, é que Benjamin irá associar este indivíduo à figura do proletário que vivencia a mecanização do processo de trabalho e ao “passante” desmemoriado e desprovido de experiências comunicáveis, que se perde em meio à multidão das grandes cidades em um exercício de embrutecimento perceptivo (cf. SATB 125).

3.1 Experiência e Vivência

Redigido por Benjamin em 1939 e publicado na Revista de Pesquisa Social do Instituto em 1940, o texto *Sobre alguns temas em Baudelaire* constitui uma fonte primordial para a compreensão do desaparecimento da aura. Nele, Benjamin apresenta o seu conceito de vivência como o polo oposto à experiência, e a partir desta distinção podemos analisar o papel decisivo do empobrecimento da percepção dos indivíduos para a impossibilidade da experiência aurática. Para fundamentar tal teoria, Benjamin recorre a autores como Freud e Bergson, Baudelaire e Proust, para analisar a crise da aura neste novo momento. No ensaio

⁸³ PALHARES, op. cit., p. 100.

⁸⁴ Trataremos mais especificamente desta definição na seção 3.2.

sobre Baudelaire, ao recuperar certos elementos presentes na literatura, o autor procura estabelecer as bases para desenvolver os seus próprios conceitos — neste sentido, os autores utilizados por Benjamin constituem as chaves para a compreensão de seus conceitos, e não apenas os temas principais da investigação. No caso de Charles Baudelaire, a perda do tema da aura pôde ser analisado por Benjamin porque é também refletido — sob a forma da perda da auréola do poeta lírico — em sua própria obra poética.

Para compreendermos como este “aproveitamento” de autores diversos complementa esta etapa de nossa discussão, devemos apurar primeiramente o conceito benjaminiano de experiência. Antes mesmo do texto sobre Baudelaire e dos ensaios dedicados à narração e à pobreza da experiência na modernidade (escritos depois de 1930), Benjamin já se ocupava do tema da experiência em alguns textos de sua juventude, mais precisamente, nos ensaios *Experiência e Sobre o programa da filosofia futura*. O primeiro, escrito em 1913 (época em que Benjamin participou do *Jugendbewegung*, “Movimento da Juventude” liderado por Gustav Wyneken), trata da experiência sob o prisma da juventude: a experiência vivenciada de modo significativo durante a juventude, que se diferencia da experiência desprovida de sentido e profundidade do adulto, do pai, do “filisteu”. Neste texto, o conceito de experiência ainda não possui o caráter coletivo que irá acompanhá-lo nos ensaios escritos por Benjamin em sua maturidade. Para o Benjamin de 1913, pode-se compreender a experiência em um plano individual, como conteúdo grandioso e pleno de sentido, vivenciado com vigor e “espírito” pelos jovens. Distinta da noção de experiência do adulto (e filisteu), interpretada e validada como mero acúmulo de experiência de vida, bagagem e amadurecimento ao longo dos anos, a experiência do jovem representa o lado inverso destes “anos de compromisso, pobreza de ideias, lassidão.”⁸⁵ A falta de sentido na vida sob a forma de experiência é vivenciada permanentemente pelo adulto, e ele se converte em filisteu quando se torna

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. **Experiência**. In: Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 22.

desprovido do ímpeto e da natureza que conferem um caráter grandioso ao conteúdo da experiência da juventude.

O *que* esse adulto experimentou? O *que* ele nos quer provar? Antes de tudo, um fato: também ele foi jovem um dia, também ele quis outrora o que agora queremos, também ele não acreditou em seus pais; mas a vida também lhe ensinou que eles tinham razão. E então ele sorri com ares de superioridade, pois o mesmo acontecerá conosco — de antemão ele desvaloriza os anos que estamos vivendo, converte-os na época das doces asneiras que se cometem na juventude, ou no êxtase infantil que precede a longa sobriedade da vida séria⁸⁶.

Para o jovem Benjamin, a juventude conhece o outro lado desta “verdade” equivocada que se fundamenta e se perpetua na confirmação cíclica da ausência de um sentido maior, e se agarra à vontade de ser fiel à experiência plena de espírito. Enquanto a experiência dos pais e adultos se apresenta como uma soma de elementos, a experiência da juventude depende da busca por “fundar a coragem e o sentido senão naquilo que não pode ser experimentado”⁸⁷. Se nos esforçarmos em recuperar certos elementos dos textos da juventude do autor para a sua então futura teoria da aura, talvez seja possível detectar alguns traços que foram retomados e aperfeiçoados em trabalhos posteriores. Neste sentido, em *Experiência*, o ritmo apático que caracteriza a vida do adulto filisteu — alheio aos seus antigos “sonhos da juventude” — corresponderia, de certa forma, à falta de sentido vivenciada pelos passantes das cidades de Engels, Poe e Baudelaire. Considerando também a maneira com que o conceito ainda embrionário de experiência é desenvolvido em *Sobre o programa da filosofia futura* de 1917, podemos observar que a experiência dos textos benjaminianos mais antigos já era analisada em face de seu empobrecimento ou diante de contextos pouco favoráveis à sua perpetuação.

No texto sobre a filosofia futura, Benjamin considera a relevância do pensamento kantiano para a filosofia ao passo que critica sua concepção de experiência, e procura, a partir disto, fundar novas “tarefas” para a filosofia futura. A crítica do autor ao conceito kantiano de experiência refere-se à inconsistência e limitação do próprio conceito. Nas palavras de Martha

D’Angelo:

⁸⁶ Ibidem, p. 21-22.

⁸⁷ Ibidem, p.23.

É da separação entre *fenômeno* e *coisa em si* que surge o conceito kantiano de experiência como *síntese* de uma forma (*a priori* do sujeito) e de uma matéria (que é o conteúdo sensível da experiência). A *experiência*, portanto, é uma construção do sujeito racional, não saindo da esfera do *fenômeno* porque há leis *a priori* na constituição da razão humana que assim o determinam. Tudo o que está além do *fenômeno* escapa à nossa possibilidade de representação⁸⁸.

Para o projeto de uma filosofia futura, seria necessário ultrapassar esta representação ainda primária e limitada da experiência na teoria kantiana do conhecimento e desenvolver, a partir do próprio modelo kantiano, um “conceito superior de experiência”⁸⁹. O conceito benjaminiano de experiência, ainda embrionário neste ensaio de 1917 e no texto *Experiência*, participa de uma análise que pouco se assemelha às investigações que virão após a década de trinta. Entretanto, o ponto que aproxima este conceito marcado por certa incompletude ao conceito de experiência elaborado por Benjamin em sua fase madura é justamente a “pobreza” que caracteriza um pouco estas concepções. Como já mencionamos, desde os seus primeiros ensaios, Benjamin tende a analisar a experiência em face de circunstâncias que contribuem para o seu empobrecimento, mas somente a partir de *Experiência e pobreza*, de 1933, o conceito se entrelaça de forma definitiva à crise da narrativa e, conseqüentemente, a “profundas mutações da percepção (*aisthêsis*) coletiva e individual”⁹⁰.

Para elucidar o que Benjamin, neste texto, entende por “experiência”, faz-se necessário compreender também a importância do declínio da narrativa para o comprometimento deste conceito. *Experiência e pobreza* e *O narrador* (escrito em 1936), interpretam a experiência como a própria matéria-prima da qual se serve o narrador, que é preservada sob a forma de memória⁹¹, transmitida de geração em geração e, portanto,

⁸⁸ D’ANGELO, op. cit., p. 16.

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. **Sur le programme de la philosophie qui vient**. In: Oeuvres I. Paris: Éditions Gallimard, 2000, p. 182.

⁹⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 55.

⁹¹ “A memória é, por assim dizer, o instrumento de que faz uso a tradição para a sua transmissão: dela depende fundamentalmente a sobrevivência da tradição e, portanto, da experiência”. PEREIRA, Marcelo de Andrade. **O lugar do tempo: experiência e tradição em Walter Benjamin**. 2006. 117f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre, 2006, p. 22-23.

sedimentada no seio de uma tradição compartilhada. Benjamin ilustra este caráter coletivo e transmissível da experiência logo no início de *Experiência e pobreza*:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. (...) Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?⁹²

Nesta passagem, vemos o quanto a experiência, para Benjamin, encontra-se indissociável do caráter transmissível da narrativa e, naturalmente, em que medida a crise da arte de narrar contribui de modo decisivo para o seu declínio. A experiência é este conteúdo que se inscreve no tempo, “numa *temporalidade* comum a várias gerações”, que permanece vivo na medida em que é transmitido pela palavra oral ou escrita e se sustenta na tradição quando é retomado, por exemplo, “na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho”⁹³. Em sua estrutura, seu grande caráter de utilidade se apresenta sob a forma do aconselhamento, que, a partir da própria narração, contribui para a transmissão de valores que se tornam assim coletivos. A experiência transmitida via narração é também uma transmissão de uma sabedoria adquirida com a experiência, e a autoridade do narrador provém desta sabedoria que ultrapassa os limites do tempo.

Na parábola do tesouro escondido nos vinhedos, vemos esta transmissão de valores que se torna possível através da sabedoria adquirida e, que, portanto, confere ao narrador toda a sua autoridade: “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (ON 200). A temporalidade que reveste a sabedoria transmitida incide sobre os

⁹² BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114.

⁹³ GAGNEBIN, 2007, p. 57.

indivíduos de um mesmo contexto ou coletividade, uma vez que as mensagens, valores e conselhos recebidos serão seguidos, praticados e novamente transmitidos — deste modo, a tradição se funda nesta continuidade⁹⁴. Todavia, se no início da parábola do tesouro há esta manifestação do caráter transmissível da experiência do qual se serve o narrador, ao final do mesmo trecho, e também no texto sobre Nikolai Leskov, Benjamin salienta o desaparecimento desta transmissão que corresponde ao desaparecimento da própria experiência.

Como veremos mais adiante, existem inúmeros motivos que contribuem para a crise da experiência e da narrativa, mas, antes de explorarmos tais motivos, faz-se necessário refletir um pouco mais sobre a figura do narrador e o vínculo entre a narrativa e a aura. Voltando aos questionamentos levantados após a parábola, Benjamin constata que nos tempos modernos está ausente a figura do narrador que poderia intercambiar experiências e, com isso, a aptidão específica de dar e receber conselhos é também comprometida. A autoridade do narrador é, de certa forma, a autoridade de sua própria sabedoria, e este aspecto é manifestado na narrativa, como forma “artesanal” de comunicação. É justamente este caráter artesanal — junto com o narrador — que se encontra em via de desaparecimento a partir do desenvolvimento das sociedades capitalistas. Portanto, quando Benjamin procura pelos moribundos e as pessoas que saibam contar histórias, está em busca de experiências, que se tornam cada dia menos comunicáveis. Experiências comunicáveis costumavam ser transmitidas por narradores com “raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (ON 214), como o marinheiro que contava suas histórias a partir da experiência adquirida com suas viagens e o camponês, apto à transmissão da sabedoria do passado.

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus

⁹⁴ “Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva” (SATB 105).

representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores (ON 198-199).

Como bem salienta Jeanne Marie Gagnebin em *História e narração em Walter Benjamin*, a palavra de narradores como o pai moribundo da fábula dos vinhedos ou o viajante que regressa de longe (tratados com a mesma tonalidade em *Experiência e pobreza* e *O narrador*), é a “expressão privilegiada” da experiência tradicional. De um lado, o viajante adquire a sua autoridade para narrar através de suas experiências; de outro lado, o moribundo não adquire sua autoridade como uma espécie de dádiva individual, e sim porque “no limiar da morte, ele aproxima, numa repentina intimidade, nosso mundo vivo e familiar deste outro mundo desconhecido e, no entanto, comum a todos”⁹⁵.

Além de suas respectivas autoridades, ambos acabam por transmitir a aura da narrativa através de um saber que está relacionado à distância e ao passado. Assim como a aura é constituída por elementos espaciais e temporais (como distância intransponível apesar de qualquer proximidade espacial), “através da narrativa, algo distante aparece como próximo”⁹⁶ — nisto consistiria a aura da narrativa. No caso do marinheiro viajante, o conteúdo transmitido na narrativa referir-se-ia à dimensão espacial da aura; no caso do camponês sedentário, haveria a transmissão de sua dimensão temporal. Deste modo, se há o empobrecimento da arte de narrar, da experiência transmissível e da tradição compartilhada⁹⁷, vemos que a crise da narrativa corresponde também, de certa maneira, à crise da aura, ao desaparecimento de elementos espaciais e temporais da narrativa nas sociedades modernas.

Segundo Benjamin, o aniquilamento da narrativa tradicional, da harmonia que repousa nesta forma de comunicação, tem a sua primeira manifestação na mudez dos combatentes que

⁹⁵ GAGNEBIN, 2007, p. 58.

⁹⁶ KOTHE, op. cit., p. 99.

⁹⁷ “A tradição é, para Benjamin, a dimensão na qual se aloja a “aura” do tempo. É a consolidação da experiência coletiva, a sanção, a autoridade que garante o acesso do indivíduo à dimensão de sua ancestralidade, tradição que pulsa em cada instante do ‘agora’”. MATOS, Olgária. **Os arcanos do inteiramente outro**: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 31.

voltavam da guerra com a capacidade limitada de comunicar experiências (cf. ON 198). O problema reside no fato de que este primeiro desaparecimento do lastro de sabedoria da narrativa teve sua continuidade, e se o empobrecimento da aptidão para contar histórias e comunicar experiências era então um privilégio dos combatentes, com o desenvolvimento do capitalismo, houve uma redução no intercâmbio de experiências; narradores como Leskov e até mesmo moribundos anônimos aptos a narrar devidamente uma história se tornaram cada vez mais raros: “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (ON 198).

Além do aspecto traumático da guerra que contribuiu para esta crise, no ensaio sobre Leskov, Benjamin aponta mais três motivos para tal esfacelamento: o desaparecimento de alguns trabalhos artesanais, o surgimento do romance e a ascensão da informação jornalística. O primeiro motivo refere-se às alterações da dinâmica de sociedades pré-capitalistas. A narrativa surgiu e sempre esteve presente como forma de comunicação em um contexto específico, em um “meio de artesão”. Durante a execução de trabalhos manuais, como a tecelagem e a fiação, narrar e ouvir histórias eram atividades costumeiras, e nestas comunidades marcadas por uma dinâmica menos acelerada (em vista da modernidade), havia certa propensão ao sossego e ao tédio, possibilitando assim a fluência e a apreensão “descompromissada” da narração pelo ouvinte:

O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos — as atividades intimamente associadas ao tédio — já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não mais são conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (ON 204-205).

Para Benjamin, o enfraquecimento da narrativa se enfraqueceu devido em grande parte a seu desenraizamento dessa atmosfera artesanal, e o desenvolvimento da dinâmica

característica do capitalismo compromete esta forma de comunicação existente nas “comunidades em que os indivíduos não estão separados pela divisão capitalista do trabalho”⁹⁸. O romance, como segundo fator que contribui para o declínio da narrativa, surge em meio a esta evolução capitalista. Difundido pela imprensa, distingue-se da narrativa (e da epopeia) pela ausência da oralidade em sua transmissão, e uma vez vinculado ao livro, falta-lhe este aspecto da tradição oral (cf. ON 201). Para Benjamin, como o intercâmbio de experiências se instala de maneira atemporal em uma tradição coletiva e compartilhada, no romance a ausência deste caráter coletivo reforçado pela transmissão oral possibilita o isolamento dos indivíduos e leitores⁹⁹. Na relação entre narrador e ouvinte, a transmissão oral da experiência é acompanhada de seu caráter utilitário (sob a forma do conselho); o romance estabelece uma conexão com o leitor solitário, que, sem a companhia do narrador (ou do ouvinte), “não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (ON 201). Trata-se de uma diferenciação entre a “moral da história” embutida na narração, mas não refletida como tal no romance — neste, o término bem delimitado da história constitui o seu limite, e não “convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (ON 213).

Naturalmente, não poderíamos concordar inteiramente com esta última afirmação de Benjamin, já que nada impede que existam uma “moral da história” e um “sentido da vida” que serão refletidos durante, ou até mesmo, após o fim do romance. Todavia, a intenção benjaminiana é apontar o estado de isolamento e o perfil do indivíduo moderno, que terá sua percepção voltada mais para a abreviação das histórias e dos fatos, que para a escuta tediosa e a reflexão de uma “moral da história” na narrativa. Sendo assim, o isolamento do leitor do romance traduz-se como a ausência da possibilidade de apreensão da própria sabedoria sob a

⁹⁸ GAGNEBIN, 1993, p. 58.

⁹⁹ A ausência de uma transmissão oral no romance é também tratada de modo preciso em *A crise do romance*. BENJAMIN, Walter. **A crise do romance**: sobre Alexanderplatz, de Döblin. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

forma de experiência. Muito da grandeza da narrativa repousa sobre sua atemporalidade, e para Benjamin, a informação jornalística (junto com o romance) contribui para o seu declínio por não possibilitar a construção de laços duradouros com o leitor e a conexão com a tradição. Segundo o autor, a ascensão da informação jornalística é o terceiro (e o mais decisivo) motivo que impulsiona a crise da narrativa, pois atua com base na efemeridade dos fatos. A incompatibilidade da informação jornalística com o “espírito” da narrativa deve-se à objetividade e ao imediatismo que acompanham a comunicação, que deve ser sintetizada e simplificada para uma “melhor” compreensão do leitor. A imprensa não visa à experiência do leitor, e sim se baseia na efemeridade das informações veiculadas, as notícias são meros fatos que se transformam em novidades explicadas de maneira simples e direta, e não constituem laços duradouros e nem agregam traços da experiência coletiva à memória dos indivíduos. O seu oposto, a narrativa, não consiste em informar e explicar um fato, e, por isso, é a arte de contar os acontecimentos e histórias sem a necessidade de sintetizá-los, seu conteúdo não é suscetível ao apelo conclusivo que caracteriza a informação (cf. ON 202-204).

Se fosse a intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo linguístico (SATB 107).

Com a informação veiculada em larga escala nos jornais, a transmissão da experiência pelo narrador cede cada vez mais espaço a uma forma de comunicação mais adequada a um tipo de percepção inclinada ao imediatismo do entendimento. Deste modo, para o autor a informação jornalística corresponde a uma ordem contrária a da experiência, à ordem da vivência (que em nada se assemelha ao compartilhamento da experiência), ao indivíduo cujo interesse pela absorção de experiências (no sentido benjaminiano do termo) vai diminuindo. Trata-se de um agravamento do estado de isolamento que caracteriza o leitor do romance,

uma vivência de ordem pessoal e interiorizada, tratada primeiramente por Benjamin em *Experiência e pobreza* como reação ao declínio da narrativa.

Neste texto, o conceito de “vivência” remete à particularização da vida burguesa no século XIX, um contexto marcado pelo esfacelamento da conexão entre a experiência e seu caráter coletivo. Conforme nos lembra Jeanne Marie Gagnebin, esta particularização da vida se apresenta de dois modos: através das interiorizações psíquica e espacial. De um lado, há a substituição de valores coletivos por valores individuais, a interiorização psíquica corresponde à natureza privada, à individualidade daquele que não mais se orienta substancialmente por uma formação de caráter coletivo, a uma espécie de isolamento interior do indivíduo moderno. Na interiorização espacial, o indivíduo busca por sua própria identidade criando “vestígios”, ou individualizando seu espaço privado, a sua moradia. Aludindo ao primeiro dos *Poemas de um manual para habitantes das cidades*¹⁰⁰, de Brecht, Benjamin diz que, em sua interiorização espacial, o indivíduo procura construir a sua identidade plantando estes vestígios pelos objetos pessoais, construindo rastros (“pegadas”) em sua esfera privada: “esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé da poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira”¹⁰¹. Esta marca pessoal dos objetos é o resultado do fim das aspirações à experiência.

Deste modo, o que surge em oposição ao conceito de experiência, e se traduz como vivência, é um processo de interiorização que se manifesta primeiramente nos planos psíquico e espacial. Nos domínios do primeiro, “a história do *si* vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum”, e no âmbito da interiorização espacial, “despossuído do sentido da sua vida, o indivíduo tenta, desesperadamente, deixar a marca de sua possessão nos objetos pessoais”¹⁰². Assim como, em seu trabalho das *Passagens*, Benjamin busca montar a estrutura de uma análise que englobaria estas manifestações da interiorização burguesa

¹⁰⁰ BRECHT, Bertolt. *Poemas*: 1913-1956. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 57.

¹⁰¹ BENJAMIN, *Experiência e pobreza*, p. 117.

¹⁰² GAGNEBIN, 2007, p. 59 et seq.

espacial, o conceito de vivência sob a forma da individualização e do isolamento também será tratado de maneira abrangente em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Neste texto, recorrendo à obra deste poeta e de outros autores, o conceito pode ser traduzido por diferentes vias — a vivência tanto corresponde à existência do passante moderno que caminha por entre a multidão e sofre com a experiência dos choques resultante dos atritos com outros transeuntes, quanto à existência do operário em sua jornada de trabalho nas fábricas, que sofre a experiência dos choques em sua relação com o maquinário. De um modo ou de outro, o que Benjamin busca enfatizar é o caráter autômato desta existência isolada, individual.

Para compreendermos melhor a relação entre os choques e a vivência — culminado na diferenciação entre a memória da ordem da vivência e a que corresponde ao âmbito da experiência — devemos retomar brevemente a teoria freudiana do choque traumático, tal como é considerada por Benjamin no texto sobre Baudelaire. Como dissemos no capítulo anterior, a experiência com os choques dá-se em virtude da peculiar relação entre a consciência e a memória. Segundo Freud, “a conscientização e a permanência de um traço mnemônico são incompatíveis entre si para um mesmo sistema” (FREUD apud BENJAMIN, SATB 108), e o consciente age como proteção contra os estímulos externos dos choques, não realizando, *per se*, o registro de traços mnemônicos permanentes — a função de acumular estes traços pertence a sistemas diferentes do aparelho psíquico (cf. SATB 108). Em outras palavras, no sistema percepção-consciência há uma espécie de amortecimento destes estímulos, que não são “guardados” como traços mnemônicos nesse mesmo âmbito; dependendo da intensidade desses estímulos, temos o choque traumático. A consciência apenas amortece as excitações do mundo exterior, e tais estímulos que incidem sobre a estrutura perceptiva “desaparecem” no mesmo momento em que ela os apara, sem serem retidos pelo próprio sistema percepção-consciência. Assim, protegidas por este mecanismo de

defesa, “as excitações demasiadamente intensas produzem um choque traumático”¹⁰³, e quanto mais este choque for “registrado” no consciente, menor será o seu efeito traumático (cf. SATB 109). Nas palavras de Taisa Helena Pascale Palhares:

a fim de representar um trauma menor para aquele que o recebe, o sistema humano de defesa aos estímulos do choque precisa apará-lo da forma mais consciente possível para que ele seja rapidamente “vivenciado” e computado, encontrando uma “posição cronológica exata na consciência”, como uma lembrança. Logo, tudo que é experimentado enquanto choque torna-se conteúdo apenas para a consciência vigilante que, desse modo, buscará amortecê-lo¹⁰⁴.

Para Benjamin, há uma conexão da incompatibilidade entre a consciência e a memória, com a diferenciação entre memória voluntária e memória involuntária. O autor salienta que, na obra *Em busca do tempo perdido*, “a memória pura — a *mémoire pure* — da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto” (SATB 106). Neste sentido, a memória involuntária corresponde ao plano da experiência, pois nela afloram traços mnemônicos que escapam à esfera do consciente, e a articulação entre passado e presente em uma narrativa extensa e extremamente detalhista como a de Proust busca invocar certas nuances da memória: “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (SATB 107), simbolizados pelas festas, os cultos e cerimoniais comuns às coletividades. A memória voluntária, por sua vez, pertence ao domínio da vivência, pois não apreende tais impressões do passado e nem atua como rememoração, e para Proust, o intelecto não consegue evocar e guardar os vestígios essenciais do passado (cf. SATB 106).

Segundo o nosso autor, na obra de Proust podemos detectar uma tentativa de restauração da figura do narrador na modernidade, pela evocação lenta e minuciosa de experiência passadas (cf. SATB 107). Muito antes do texto sobre Baudelaire, Benjamin já salientava esta relevância da rememoração proustiana para a esfera da experiência em *A*

¹⁰³ ROUANET, op. cit., p. 45.

¹⁰⁴ PALHARES, op. cit., p. 86.

imagem de Proust, escrito em 1929: “sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. (...) Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração”¹⁰⁵. Assim, a intenção proustiana de rememorar aspectos do passado escondidos na memória e sua distinção entre memória involuntária e voluntária auxiliam a compreensão do papel da consciência no enfraquecimento dos traços mnemônicos. A memória voluntária proustiana liga-se ao consciente da teoria freudiana dos choques, uma vez que as raízes da experiência e as vias da rememoração se dão mediante a memória involuntária: “só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’” (SATB 108).

Retomando a relação entre os choques e a vivência, tal como nas sucessões das imagens do filme, as excitações do mundo moderno participam de um contexto marcado por certa descontinuidade. Considerando o ritmo acelerado e a fugacidade de acontecimentos que caracterizam a vida moderna nas grandes cidades, os estímulos dos choques surgem e se evaporam rapidamente, se dão na efemeridade de momentos. O amortecimento destas excitações pela consciência, o funcionamento deste mecanismo de proteção aos estímulos resulta naturalmente no empobrecimento da memória e, como consequência deste processo, surge um novo tipo de percepção, “um novo aparelho sensorial, por assim dizer, concentrado na interceptação do choque”, e marcado por certa inaptidão para a evocação de “experiências sedimentadas em seu próprio passado e na tradição coletiva”¹⁰⁶. Através dos choques, há um afastamento dos domínios da experiência, e os comportamentos automatizados dos indivíduos acometidos por um novo tipo de percepção compõem a vivência. Neste sentido, podemos interpretar a vivência como o resultado dos choques traumáticos.

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter. **A imagem de Proust**. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37.

¹⁰⁶ ROUANET, op. cit., p. 46.

Este conceito será ilustrado de maneira mais coerente se recorrermos às situações de choques às quais os indivíduos são submetidos na cotidianidade e nas grandes cidades. O próprio Benjamin reflete sobre o choque e as circunstâncias que favorecem a sua ocorrência, a partir de alguns poemas de Baudelaire. Um bom exemplo da descontinuidade que caracteriza as situações de choques está no soneto *A Uma Passante*, presente em *As flores do mal*, de Charles Baudelaire:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!¹⁰⁷

Benjamin salienta que, neste soneto, Baudelaire evoca a presença da multidão e de seu ritmo, sem, contudo, utilizar alguma palavra que pudesse designá-la diretamente (cf. SATB 117). Entretanto, no poema, a situação da mulher desconhecida que encontra o poeta surge como ilustração da efemeridade das situações de choque e da dinâmica intensa das multidões urbanas. Trata-se de uma visão que fascina o habitante da metrópole, que surge em meio à multidão e é “levada” pela mesma antes mesmo da possibilidade de alguma impressão posterior. Antes mesmo que se desenvolva algum laço de afetividade com o observador, esta primeira aparição já se transforma em um momento de despedida, e esta relação instantânea entre fascínio e despedida, a fugacidade de um momento que poderia ter sido experiência remete à imagem do choque: “assim, o soneto apresenta a imagem de um choque, quase

¹⁰⁷ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. In: Charles Baudelaire: poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 179.

mesmo a de uma catástrofe” (SATB 118). Em boa parte da obra de Baudelaire, “a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele a sua descrição” (SATB 115), e, a partir disto, vemos como o poeta lida com o encantamento da multidão ao mesmo tempo em que procura resistir ao seu fascínio. Diferentemente da multidão alvejada por alguns literatos do século XIX, que, segundo Benjamin, havia se transformado em clientela em potencial (cf. SATB 114), a multidão de Baudelaire surge como cenário onde emerge uma resistência aos choques: “Baudelaire abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico. A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque” (SATB 111). Nas massas urbanas dos poemas baudelairianos, o passante é constantemente submetido aos choques, portando-se como um “esgrimista” que busca abrir caminho em meio à multidão, e o ritmo desenfreado que acarreta o seu comportamento autômato, fruto desta exposição contínua aos estímulos, será abordado de forma semelhante por Poe e Engels.

O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de um “caleidoscópio dotado de consciência”. Se, em Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos (SATB 124-125).

Como já havíamos mencionado, Benjamin salienta frequentemente que o ritmo dos passantes citadinos é marcado por contínuos estímulos sensoriais, e a intensificação das situações de choques favorece um novo tipo de percepção e de comportamento, e a partir desta citação específica, vemos o quão este comportamento automatizado é incompatível com o plano da experiência. Neste sentido, Baudelaire, ao mesmo tempo em que possuía um vínculo de dependência com a multidão, mergulhava em seu interior para observá-la, e o caráter vazio e desumano que o poeta apreendeu neste processo acabou por distanciá-lo do olhar fascinado do *flâneur* (cf. SATB 121). Tal como Poe e Engels, o poeta sentia algo de

ameaçador no espetáculo da multidão. Benjamin recorre à *Situação da classe operária na Inglaterra*, de Engels, e ao conto *O homem da multidão*, de Poe, para designar mais precisamente este caráter vazio e ameaçador do isolamento dos cidadãos, verificado nos movimentos da multidão. As impressões de Engels sobre a multidão londrina podem ser entendidas como uma reação de repugnância ao modo de existir do passante moderno, à sua vivência privada e à falta de conexão entre indivíduos mergulhados demasiadamente em seus interesses particulares, que “passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum” (ENGELS apud BENJAMIN, SATB 115). De modo análogo, no conto de Poe, o caráter ameaçador da multidão remete à perda da identidade dos indivíduos que a compõem, e esta uniformização dos transeuntes é observada pelo narrador que “se aventura no burburinho da cidade” (SATB 119). Neste conto, o narrador observa pela janela da sala a uniformidade do modo de se vestir, de se locomover e do comportamento dos transeuntes, e a multidão composta por indivíduos de diferentes classes sociais, de funcionários a especuladores da Bolsa, é o cenário onde se verifica a perda de uma conexão coletiva e da possibilidade de experiências significativas dos transeuntes ocupados em abrir caminho durante as colisões: “franziam o cenho e lançavam olhares para todos os lados. Se recebiam um encontrão de outros transeuntes, não se mostravam mais irritados; ajeitavam a roupa e seguiam apressados” (POE apud BENJAMIN, SATB 120).

A multidão espantosa e veloz de Engels corresponde aos transeuntes de Poe adaptados à automatização, que, neste sentido, se comportam de tal modo em reação aos choques. Do mesmo modo, o isolamento individual resultante do processo de civilização, assinalado por Paul Valéry (cf. SATB 124), possui semelhanças com a mecanização do processo de trabalho descrito por Marx, e no que tange à falta de experiências substanciais, com a superficialidade do jogador. Ao observar todas as semelhanças destas concepções, Benjamin parte da reflexão marxiana sobre a jornada de trabalho dos operários nas fábricas para afirmar que “à vivência

do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a ‘vivência’ do operário com a máquina” (SATB 126). A análise de Marx aproveitada no texto sobre Baudelaire é sobre a descontinuidade que caracteriza as etapas de trabalho do operário na linha de montagem. De acordo com as reflexões presentes em *Experiência e pobreza*, vimos que Benjamin associa o declínio da narrativa ao desaparecimento gradativo de certos trabalhos artesanais e de seus ambientes propícios à fluência da narração. Segundo a leitura benjaminiana de Marx, nas sociedades industrializadas a diferença entre a dinâmica do trabalho artesanal e a do industrial é visível, e o predomínio desta última contribui de modo decisivo para um comportamento automatizado do trabalhador e favorece o seu deslocamento para o plano da vivência: o trabalho do operário, sobretudo o do operário não-especializado, “se torna alheio a qualquer experiência” (SATB 126). À continuidade entre as etapas do trabalho artesanal contrapõe-se um processo de trabalho que reforça a reificação do operário, e sua relação com o maquinário dá-se a partir da mecanização de seus próprios movimentos: o seu “adestramento” é necessário para o trabalho com a máquina, e seus movimentos se adaptam às suas exigências, uma vez que “a peça entra no raio de ação do operário, independentemente de sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária” (SATB 125).

A ruptura característica do choque aparece aqui na descontinuidade das etapas do trabalho industrial (e nisso se assemelha ao processo de montagem do filme), e a sequência de fatos isolados constitui a vivência do operário com a máquina. Tal “mecanismo reflexo e acionado no operário pela máquina” (SATB 127) é também representado pela figura do jogador, segundo as concepções benjaminianas sobre o jogo. Benjamin compara a vivência do operário e a do jogador através da interpretação de uma litografia de Senefelder. Nela está retratado um grupo de jogadores que acompanham o jogo de modos distintos, mergulhados em seus respectivos devaneios particulares, mas que possuem algo em comum: o mecanismo do jogo se apossa de cada um com tanta intensidade, que mesmo em se tratando de indivíduos

com características e personalidades distintas, acaba por transformá-los em seres automatizados semelhantes aos passantes de Poe (cf. SATB 127-128). Para o autor, tal como o operário não-especializado, que representa o mais alto grau de degradação do condicionamento mecânico, o jogador participa de um contexto alheio à experiência. Ambos são impelidos ao trabalho e privados de um desejo genuíno na execução de suas respectivas funções (desejo este que, em sua forma mais profunda, “pertence à categoria da experiência”¹⁰⁸), e em nenhum dos casos a atividade precedente tem relação com a atividade posterior. No jogo de azar há uma espécie de liquidação do passado, uma vez que, para Benjamin, a partida atual não mantém laços com a precedente (cf. SATB 127). Logo, no que concerne ao trabalhador assalariado da fábrica:

Seu gesto, acionado pelo processo de trabalho automatizado, aparece também no jogo, que não dispensa o movimento rápido da mão fazendo a aposta ou recebendo a carta. O arranque está para a máquina, como o lance para o jogo de azar. Cada operação com a máquina não tem qualquer relação com a precedente, exatamente porque constitui a sua repetição rigorosa (SATB 127).

Através deste e outros exemplos utilizados por Benjamin, podemos compreender o conceito de vivência como um aspecto resultante dos choques. A vivência, entendida como o estado de isolamento dos indivíduos, se manifesta nos mais variados comportamentos automáticos — do jogador durante a partida, do operário na linha de montagem, do cidadão na metrópole, do transeunte em meio a multidão — que mencionamos ao longo desta seção, e os choques aparados pela consciência são a força que os desencadeia. A redução significativa de laços coletivos no sentido de compartilhamento de experiências substanciais e a descontinuidade que marca a dinâmica dos passantes e cidadãos modernos nos permitem observar nitidamente as diferenças entre a existência destes indivíduos e a existência característica dos indivíduos das sociedades pré-capitalistas, marcadas por uma dinâmica menos acelerada e, teoricamente, mais propícia ao intercâmbio de experiências comunicáveis.

¹⁰⁸ “Na vida, quanto mais cedo alguém formular um desejo, tanto maior será a possibilidade de que se cumpra. Quando se projeta um desejo distante no tempo, tanto mais se pode esperar por sua realização. Contudo, o que nos leva longe no tempo é a experiência que o preenche e o estrutura. Por isso, o desejo realizado é o coroamento da experiência” (SATB 129).

A partir disto, entendemos que Benjamin, ao realizar (e fundamentar) a distinção entre vivência e experiência¹⁰⁹, estabelece as bases para que possamos compreender os motivos que nos levarão a interpretar o desaparecimento da aura como um aspecto indissociável deste declínio da percepção. Deste modo, dando prosseguimento à nossa discussão, veremos na próxima seção deste trabalho como a experiência aurática está relacionada a este processo.

3.2 A Ausência do Olhar

A compreensão do vínculo entre o desaparecimento da aura e o enfraquecimento da experiência em vista da vivência requer uma análise mais profunda sobre as consequências da alteração da percepção dos habitantes das grandes cidades no âmbito da recepção estética. Para isso, tomando mais uma vez as reflexões de Baudelaire como diretrizes, Benjamin inicia o ensaio sobre o poeta, buscando explicitar a crise da poesia lírica no século XIX, examinado em que medida a “transformação da experiência torna-se o ponto de mediação entre as alterações na estrutura econômica da sociedade e mudanças no domínio da arte”¹¹⁰. Segundo ele, o contexto no qual surgiu *As flores do mal* de Baudelaire era marcado pela crise da poesia lírica junto ao público, por certa incompatibilidade da lírica com a vivência do leitor e um enfraquecimento das condições para a sua receptividade. Tais condições desfavoráveis que fizeram de *As flores do mal* uma obra com “poucas perspectivas de êxito imediato junto ao público” (SATB 103) e apenas bem reconhecida décadas depois, podiam ser comprovadas por três fatores: primeiramente, o poeta lírico “deixou de ser considerado como poeta em si”, em segundo lugar, “depois de Baudelaire, nunca mais houve um êxito em massa da poesia lírica”, e por último, “o público se tornara mais esquivo mesmo em relação à poesia lírica que lhe fora transmitida no passado” (SATB 104). A partir destas constatações, Benjamin sustenta

¹⁰⁹ “‘*Erfahrung*’ é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar, em alemão, é *fahren*); o sujeito integrado numa comunidade que dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas, com o tempo. ‘*Erlebnis*’ é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos”. KONDER, op. cit., p. 83.

¹¹⁰ PALHARES, op. cit., P. 80-81.

que a crise da poesia lírica como incompatibilidade com o público pode ser atribuída às alterações na estrutura da experiência dos indivíduos, que observamos na seção anterior (cf. SATB 104). Assim, o autor analisa as consequências do enfraquecimento desta experiência no mercado de trabalho literário, considerando o posicionamento de alguns grandes escritores da época, e todo este processo é também refletido por Baudelaire dentro de sua obra.

A vida humana, em seus diversos níveis, estava sendo posta a girar em torno do mercado. A concentração de multidões nas grandes cidades engendrava novos movimentos, novos ritmos de existência, novos estados de espírito, novos medos, novos comportamentos, novas formas de solidão e novas formas de expressão do desejo. Tudo se complicava. Quem se dispusesse a examinar a produção cultural da época não poderia deixar de levar em conta essa complexidade. Os intelectuais e artistas não ficavam à margem do processo: eram envolvidos por ele, eram forçados a se defrontarem com as novas exigências. O novo público, muito mais amplo que o anterior, era, em certo sentido, mais “selvagem”: queria coisas mais diretas, de apelo ao mesmo tempo mais “forte” e mais simples¹¹¹.

Considerando que as leis do mercado “regiam” com veemência as vidas dos indivíduos da época, transformados em passantes e também em consumidores, também o poeta lírico não poderia escapar desta atmosfera, e deveria lidar com o próprio esfacelamento de sua existência como aedo, buscando se adequar às novas condições, características e demandas de um novo público. Deste modo, considerando a existência de um novo tipo de público, para o qual a leitura havia se tornado um hábito, dentro do mercado literário surgiam classes distintas de escritores que atendiam “convenientemente” à demanda e escreviam de acordo com as expectativas dos leitores (cf. SATB 114). Baudelaire se situava ao lado oposto destes escritores rentáveis e populares, tais como Victor Hugo e Eugène Sue, cujas obras se ajustavam aos apelos desta multidão de leitores e clientes¹¹²: ele, que como qualquer outro

¹¹¹ KONDER, op. cit., p. 95. “Essas mudanças consistiam em que, na obra de arte, a forma de mercadoria e, no público, a forma de massa, se manifestavam de um modo imediato e veemente como nunca”. BENJAMIN, Walter. **Parque central**. In: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 168.

¹¹² Na introdução geral de *Charles Baudelaire: poesia e prosa*, escrita por Ivan Junqueira, podemos observar uma incompatibilidade de Baudelaire com o espírito romântico de sua época. “Numa conferência que pronunciou em 1917, por ocasião do cinquentenário da morte do autor de *As flores do mal*, Paul Valéry faz a seguinte observação a respeito do aparecimento de Baudelaire no mundo das letras: ‘Quando ele chega à idade adulta, o romantismo se encontra no apogeu; uma resplandecente geração domina o império das Letras: Lamartine, Hugo, Musset, Vigny são os mestres do momento’. E logo adiante: ‘O problema de Baudelaire podia então — devia então — colocar-se assim: ser um grande poeta, mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset’. Valéry nos coloca o problema de forma a um tempo singela e percuciente: a Baudelaire, muitas vezes

trabalhador poderia vender a sua poesia e transformá-la em mercadoria, se recusava “a ser apenas um produtor de mercadorias”. Neste ponto, seu alto grau de conscientização a respeito das circunstâncias desfavoráveis à poesia lírica constitui a sua grandeza: “sua grandeza consiste, de acordo com Benjamin, em haver tematizado essa transformação de todo objeto em mercadoria, inclusive da poesia, no próprio interior do poema”¹¹³.

O declínio da figura do poeta lírico e a sua aproximação à condição de indivíduo comum e regido pelas leis do mercado são retratados especificamente por Baudelaire em um de seus sonetos intitulado *A perda da auréola*. Nele, o poeta, ao atravessar a rua apressadamente para não ser atropelado por alguma carruagem, deixa cair a sua auréola na lama, e em meio à intensa movimentação da rua, prefere deixá-la no mesmo lugar a se arriscar para recuperá-la. O ato de abandonar a sua auréola ao invés de arriscar-se por entre o tráfego dos veículos permite a ele renunciar ao seu caráter poético e viver como um “simples mortal”:

— Meu caro, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos reventados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou eu, igualzinho a você, como está vendo!¹¹⁴.

A partir deste poema em prosa, Benjamin observa como o poeta lírico dotado de uma auréola havia se tornado obsoleto para Baudelaire, e neste sentido, conforme salienta Jeane Marie Gagnebin, a perda da auréola baudelairiana tem alguma semelhança com o tema da perda da aura. O poeta salta de sua existência áurea para se assemelhar ao homem da multidão

romântico por seus gostos e romântico em suas origens, não interessava prolongar os abusos e contradições do romantismo, como tampouco reanimar um movimento já em processo de visível e irremediável decomposição”. JUNQUEIRA, Ivan. **A arte de Baudelaire**. In: Charles Baudelaire: poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 65.

¹¹³ GAGNEBIN, 1993, p. 44. “No momento em que Victor Hugo festeja a massa como a heroína numa epopeia moderna, Baudelaire espreita um refúgio para o herói na massa da cidade grande. Como *citoyen*, Hugo se transplanta para a multidão: como herói, Baudelaire se afasta”. BENJAMIN, Walter. **Paris do segundo império**. In: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 63.

¹¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. In: Charles Baudelaire: poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 333.

e obter o seu caráter mercantil, e esta transformação representa o declínio da exultação romântica do artista e da obra sacralizada. Assim como na análise benjaminiana da aura do texto sobre a obra de arte, no soneto da perda da auréola “o artista não é mais comparável a um santo e as obras de arte perderam sua função original de objeto de culto”¹¹⁵. Na leitura benjaminiana de Baudelaire, o poeta, longe de sua existência sacralizada, se aproxima mais de uma existência humanizada da mercadoria e de uma espécie de prostituição artística¹¹⁶. Assim como a prostituta é para Benjamin o expoente máximo da humanização da mercadoria, com a crise da poesia lírica, “o poeta declara pela primeira vez seu direito a um valor de exposição”¹¹⁷.

Ao enfrentar e refletir a dura condição do poeta no século XIX, a melancolia e a indignação de Baudelaire se apresentam sob a forma de uma destruição alegórica, e o que é destruído pelo poeta é a aparência ilusória de um tempo e um mundo harmoniosos. Neste sentido, considerando a relevância do conceito de alegoria (refletido por Benjamin em *A origem do drama barroco alemão*¹¹⁸) para a modernidade de Baudelaire, podemos observar que, em sua leitura do poeta, Benjamin consegue apreender toda a dimensão do *spleen* de *As flores do mal*. Esta obra (ao menos, a sua primeira edição) é dividida em seis partes, e a primeira delas, intitulada *Spleen e Ideal*, representa o contraste entre a melancolia da perda do sentido e a harmonia que busca se restabelecer no mundo: “o Ideal remete a uma harmonia perdida que a palavra poética se esforça em evocar”¹¹⁹, ao passo que o *spleen* representa a desvitalização de um tempo reificado e sem aura e “expõe a vivência em sua nudez” (SATB

¹¹⁵ GAGNEBIN, 1993, p. 46.

¹¹⁶ Esta forma de “prostituição artística” é também ressaltada por Benjamin em *Rua de mão única*: “livros e putas — cada um deles tem sua espécie de homens que vivem deles e os atormentam. Os livros, os críticos”. BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 34.

¹¹⁷ Idem. **Parque central**, p. 178. Benjamin salienta ainda que, mesmo reconhecendo este caráter mercantil impregnado na literatura de sua época, devido ao fracasso de sua obra, o próprio Baudelaire, “por fim, se pôs à venda”. Ibidem, p. 178.

¹¹⁸ Tese de *Habilitation* desenvolvida por Benjamin como requisito para a sua candidatura à docência na Universidade de Frankfurt, e aprovada pela mesma instituição. Neste trabalho, utilizaremos a edição portuguesa, traduzida como *Origem do drama trágico alemão* por João Barrento.

¹¹⁹ GAGNEBIN, 2007, p. 51.

137): “o ideal insufla a força do rememorar; o *spleen* lhe opõe a turba dos segundos” (SATB 135). A interpretação benjaminiana do poema *O gosto do nada* de Baudelaire remete a este tempo devorador e à destruição da experiência, que o melancólico pressente a partir da constatação da perda do odor da primavera¹²⁰. Através do *spleen*, como sentimento de permanência da catástrofe e do esfacelamento irrecuperável da experiência, Baudelaire pôde — diferentemente de alguns dos seus contemporâneos — refletir esta perda dentro de sua obra, ao dissecar a vivência moderna. Esta dissecação tem um caráter destrutivo, através dela o caráter ilusório da realidade é aniquilado, e para Benjamin, reside aí a grandeza da alegoria em Baudelaire.

Em *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin trata do conceito de alegoria retomando o seu contraste com o símbolo ao longo da história. Para ele, desde o romantismo o símbolo era valorizado por sua harmonia, pela clareza de sua significação, pela evidência de seu sentido. Tomando como exemplo a imagem de uma cruz que representa a morte de Cristo, podemos observar que a relação entre a imagem e aquilo que ela simbolicamente significa é de fácil compreensão, o “elo entre a imagem e a sua significação” se torna evidente e imediato, e nele há “uma unidade harmoniosa de sentido”¹²¹. Como uma construção mais complexa do sentido, a alegoria não atua como o símbolo sobre o imediatismo da associação entre imagem e significado. Na interpretação alegórica há a possibilidade de uma pluralidade de sentidos, de uma rede infinda de significações, uma vez que o alegorista (“arbitrariamente”) é quem lhe dá o significado: “nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo diverso”¹²². Para Benjamin, considerando esta “plurivalência de sentidos” característica

¹²⁰ “(...) Perdeu a primavera o seu odor! / O Tempo dia a dia os ossos me desfruta / Como a neve que um corpo enrija de torpor / Contemplo do alto a Terra esférica e sem cor / E nem procuro mais o abrigo de uma gruta / Vais levar-me, avalanche, em tua queda abrupta?”. BAUDELAIRE, *As flores do mal*, p. 164.

¹²¹ GAGNEBIN, 1993, p. 41. Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 278.

¹²² BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 199.

da interpretação alegórica, compreende-se por que a alegoria não foi devidamente valorizada na tradição romântica (nota-se que até em Goethe há uma interpretação negativa do conceito):

Enquanto o Romantismo potencia criticamente, em nome do infinito, da forma e da ideia, a obra de arte acabada, o olhar profundo do alegorista transforma, de um golpe, coisas e obras em escrita excitante. (...) No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o *eidos*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior¹²³.

A tentativa benjaminiana de reabilitar a alegoria na modernidade, iniciada no texto *As afinidades eletivas de Goethe*, pode ser interpretada como um distanciamento da harmonia idealizada. Ao contrário da interpretação romântica, a alegoria presente na visão barroca do mundo indicava “o progredir de um inevitável declínio”¹²⁴, e assim, as ruínas do mundo e da história constituíam a fonte de suas criações. Trata-se de uma desintegração dos objetos e dos sujeitos, que compõe uma visão do mundo em seu estado deficiente, desprovido de uma unidade harmoniosa e simbólica¹²⁵. Esta desintegração do sujeito e a ruptura com a aparência ilusória das coisas estão presentes em Baudelaire, e a sua melancolia pode ser entendida como fruto da dissolução da harmonia da tradição, do Ideal sem vestígios na modernidade. Neste sentido, a dissolução do sujeito corresponde de certa forma à perda da auréola do poeta lírico, e o mundo em sua precariedade é tratado sob o prisma da mercadoria. Assim, a alegoria ressurgue em Baudelaire como “destruição do orgânico e do vivente — destruição da ilusão”¹²⁶, e como intenção essencialmente destrutiva, “deve-se mostrar a alegoria como o antídoto contra o mito. O mito era a via cômoda de que Baudelaire se privou”¹²⁷.

A cisão com a ideia de restabelecimento da harmonia do mundo moderno encontra-se relacionada ao declínio da aura, uma vez que, nesta parte da discussão sobre o tema, a impossibilidade da experiência aurática estará associada ao tempo reificador da vivência. O

¹²³ Ibidem, p. 190-191.

¹²⁴ Ibidem, p. 193.

¹²⁵ “A idade barroca, na sua contradição exacerbada entre ideal religioso e realidade política (é a idade de sangrentas guerras de religião), expõe aos olhos dos contemporâneos visões de horror tais que proíbem ao poeta a busca serena de uma harmonia supratemporal.” GAGNEBIN, 2007, p. 36-37.

¹²⁶ BENJAMIN, *Parque central*, p. 163.

¹²⁷ Ibidem, p. 169.

desaparecimento da aura é resultado da crise na percepção que mencionamos e para explicitarmos a contribuição da vivência para esta destruição, devemos retomar a descrição de Engels sobre o isolamento das massas, utilizada por Benjamin no ensaio sobre Baudelaire:

O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de todas as classes e posições, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões, e com o mesmo interesse em serem felizes?... E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer (ENGELS apud BENJAMIN, SATB 114-115).

Como podemos ver a partir desta citação, Benjamin concorda que a ausência da troca de olhares entre as pessoas se apresenta como um vestígio do isolamento que caracteriza a vivência privada, com toda a violência dos choques e o predomínio da memória voluntária que lhe são inerentes. No que concerne à experiência aurática, isto se torna extremamente problemático, pois ela é definida por Benjamin como uma experiência que invocaria este intercâmbio de olhares, que se instaura também como forma de comunicação entre o homem e a natureza inanimada, como “projeção na natureza de uma experiência social entre os seres humanos” em que “o olhar é retribuído”¹²⁸.

A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar (SATB 139-140).

Para Benjamin, a experiência aurática dá-se sob a forma desta troca de olhares, só pode ocorrer com o revide do olhar por parte daquele que é visto, e, por isso, depende da mutualidade desta relação. Por um lado, olhar significa também esperar por uma retribuição do mesmo ato, é “inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe”, e “onde essa expectativa é correspondida (...), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude” (SATB 139). A experiência da troca de olhares remete não apenas a uma espécie de conexão entre os indivíduos, mas também à conexão entre estes e a natureza

¹²⁸ Ibidem, p. 163.

inanimada, nesta experiência se instaurando um sentimento de equação entre as coisas, enxergado por Valéry também nos sonhos (cf. SATB 140).

Considerando que o estado de harmonia e equação entre as coisas também se refere à relação entre o homem e a natureza, vemos que a experiência aurática benjaminiana se aplica em âmbitos diversos. Conforme já explicitamos anteriormente, tanto no livro sobre o haxixe, quanto no ensaio sobre a obra de arte, Benjamin afirma que a natureza inanimada possui uma aura. Por conseguinte, a experiência aurática se dá na relação entre o homem e a natureza como este estado de equação entre as coisas, sob a forma de um sentimento de familiaridade entre dois polos que “se olham”. Este sentimento de familiaridade pode ser visto também no tema baudelairiano das correspondências, que serão recuperadas por Benjamin¹²⁹. Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o autor transcreve os dois primeiros quartetos do soneto baudelairiano das *Correspondências*, mas já no primeiro quarteto podemos observar como a relação harmônica entre o homem e a natureza se encontra indissociável deste sentimento de familiaridade que surge com a retribuição do olhar:

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,
Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam os sentidos e a mente¹³⁰.

As correspondências baudelairianas referem-se às possibilidades de captação humana de elementos naturais que “se harmonizam”, que só pode se tornar possível porque aquilo que

¹²⁹ Vale ressaltar que Baudelaire não foi o primeiro a tratar da teoria das correspondências. No século XIII, esta teoria já era refletida pelos alexandrinos, e ao longo da história se tornou um tema de interesse de vários autores. Cf. JUNQUEIRA, A **arte de Baudelaire**, p. 71.

¹³⁰ BAUDELAIRE, **As flores do mal**, p. 109.

é espreitado tem “olhos familiares”, guardando traços de semelhanças com o homem que o capta¹³¹. Entretanto, esta harmonia primitiva que se estabelecia nesta relação se apresenta ao poeta de *As flores do mal* como algo irrecuperável, situada em um tempo anterior à vida moderna e seus passantes, que pouco revidam o olhar e pouco apreendem as semelhanças existentes entre as coisas, e na experiência aurática, “o passado murmura em sincronia nas correspondências baudelairianas, e a experiência canônica destas tem seu espaço numa vida anterior”¹³² (SATB 134). Neste sentido, uma vez que o estado de semelhança entre o homem e a natureza inanimada se apresenta ao poeta como reminiscência, podemos compreender por que Benjamin afirma que “as *correspondances* são os dados do rememorar” (SATB 135), dias rememorados que surgem em um tempo entrecruzado e que “não são assinalados por qualquer vivência” (SATB 131).

Ainda segundo o autor, este sentimento de equação entre as coisas que surge com a troca de olhares é confirmado pelos “achados da *mémoire involontaire*” (SATB 140) proustiana, pois o estado de semelhança que é reconhecido pode se referir tanto à relação entre o homem e a natureza inanimada, quanto à relação “entre os acontecimentos externos e os esquecidos e soterrados em nossa memória”¹³³. Neste sentido, a aura participa de um tempo entrecruzado (refletido com maestria por Proust) em que há uma interação entre dois acontecimentos distintos, e o sentimento de equação entre estes aspectos contribui para formar um mundo em estado de semelhança¹³⁴: “dir-se-ia que o instante da percepção da aura é um instante de reconhecimento de afinidades entre dois momentos distintos, mas profundamente parecidos e que vêm à tona por causa dessa retribuição de olhares”¹³⁵.

¹³¹ “Quando Baudelaire escreve que ‘cada um é o diminutivo de todo o mundo’, o que se percebe é uma comunhão com os pontos de vista de Swedenborg, segundo quem tudo ‘o que foi criado guarda alguma relação de semelhança com o homem’”. JUNQUEIRA, op. cit., p. 72.

¹³² Neste trecho, Benjamin está se referindo ao soneto *A vida anterior*, de Baudelaire: “as imagens das grutas e das plantas, das nuvens e das ondas, evocadas no início deste segundo soneto, elevam-se da bruma quente das lágrimas de nostalgia” (SATB, p. 135).

¹³³ PALHARES, op. cit., p. 90.

¹³⁴ Cf. BENJAMIN, *A imagem de Proust*, p. 45.

¹³⁵ PALHARES, op. cit.

Deste modo, retomando a concepção proustiana de experiência, para Benjamin a aura são as “imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção” (SATB 137), reminiscências que ocorrem devido à semelhança entre o objeto de percepção e aquele que o percebe com o “auxílio” de sua memória. Podemos observar que, nestas imagens sediadas na memória involuntária, o caráter de distanciamento inseparável do conceito de aura apresenta-se como temporal: as imagens auráticas são aparições irrepitíveis e fugazes que ocorrem em momentos de conexão entre o passado — que tanto pode se apresentar como reunião individual ou coletiva de aspectos distantes no tempo — e o objeto observado. Assim, as imagens auráticas ou os achados da memória involuntária, “escapam da lembrança, que procura incorporá-los. Com isto elas corroboram um conceito de aura, que a concebe como o ‘fenômeno irrepitível de uma distância’” (SATB 140).

No texto *A doutrina das semelhanças* de 1933, Benjamin salienta o aspecto fugidivo das semelhanças (ou correspondências) que formam a experiência aurática. Segundo ele, o homem possui uma faculdade mimética, que nada mais é que a faculdade de reconhecer e produzir semelhanças, um sistema psíquico propício a tais reconhecimentos que somente o homem possui: “o homem tem a capacidade suprema de produzir semelhanças”, e esta faculdade lhe é tão inerente que já pode ser detectada nos jogos e brincadeiras de sua infância, repletos de “comportamentos miméticos”¹³⁶. Estas semelhanças, como o conteúdo da experiência aurática, possuem um caráter fugidivo. O homem pode tanto produzi-las quanto percebê-las (ou reconhecê-las), mas tal apercebimento ocorre de modo tão fugaz, que elas não podem ser fixadas em sua percepção:

Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. **A doutrina das semelhanças**. In: magia e técnica, arte e política. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 108. “Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moínho de vento e trem”. Ibidem.

percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal¹³⁷.

O significado destas correspondências está no fato de que “elas estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes corresponde no homem”¹³⁸. Todavia, Benjamin assinala que, ao longo do tempo, esta faculdade passou por transformações, a apreensão mimética que caracteriza este processo foi se diminuindo gradativamente e, conseqüentemente, as correspondências do homem moderno ocorrem com menos frequência que as correspondências dos povos antigos e primitivos. Ainda no âmbito das transformações, o autor aponta para um deslocamento do dom mimético para o campo da linguagem e da escrita: o dom mimético se transformou em uma espécie de fundamento da linguagem oral e escrita, produzindo nelas “um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis”, e fazendo da linguagem “a mais alta aplicação da faculdade mimética”¹³⁹. A linguagem “guarda” um arquivo de semelhanças ou correspondências extra-sensíveis, e, a partir disto, poderíamos compreender como a faculdade mimética se manifesta na atividade da escrita (e do artista de um modo geral), uma vez que nela se identificam imagens ou quebra-cabeças depositados pelo inconsciente do autor¹⁴⁰.

No entanto, considerando que Benjamin aponta para a alteração da percepção dos indivíduos e sua incompatibilidade com o intercâmbio de experiências, a retribuição do olhar e a rememoração, tais circunstâncias indicam que a capacidade humana de produzir e reconhecer semelhanças participa de um sistema psíquico que se diferencia da consciência aparadora dos choques traumáticos. Nesse ponto, podemos observar como o conceito de vivência representa o lado oposto deste estágio anterior marcado pela sensação de familiaridade dos olhares que se cruzam. Dentro do isolamento da vivência e devido ao

¹³⁷ Ibidem, p. 110.

¹³⁸ Ibidem, p. 109.

¹³⁹ Ibidem, p. 112.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 111.

mecanismo de proteção aos choques, o habitante das grandes cidades sofre uma limitação em sua capacidade de olhar e também de seu revide. Com isso, porque “o olho do habitante das metrópoles está sobrecarregado com funções de segurança” (SATB 142), a experiência aurática poderia se tornar problemática, ou em última instância, inviável. Uma primeira leitura nos levaria a concluir que a aura — como experiência que depende da mutualidade de uma relação — aparece em vista de sua dissolução de modo irremediável, já que nas grandes cidades se torna tão problemática para o cidadão como a captação de correspondências. Entretanto, para Benjamin, o significado das correspondências baudelairianas

pode ser definido como uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise. E somente na esfera do culto ela é possível. Transpondo este espaço, ela se apresenta como “o belo”. Neste o valor cultural aparece como um valor da arte (SATB 132).

A questão que surge a partir desta afirmação remete à expansão de possibilidades das correspondências e da experiência aurática, uma vez que, não sendo apreendidas pelo cidadão, pelo menos estariam asseguradas na esfera cultural. Neste sentido, ao afirmar que “o valor cultural aparece como um valor de arte”, Benjamin procura transferir a experiência aurática — como fenômeno irrepitível de uma distância que possui um grande caráter cultural — para a esfera da obra de arte bela (a obra como bela aparência). A distância característica da aura remete à sua essência que permanece inacessível, tal como a essência das correspondências que não pode ser fixada, e esta inacessibilidade, por sua vez, “é uma qualidade fundamental da imagem do culto” (SATB 140). Transpondo o espaço do culto, a experiência aurática estaria assegurada no âmbito da arte, na obra de arte bela realizada pelo artista e, portanto, o valor de culto da aura se apresentaria como valor característico da obra de arte bela.

Em uma extensa nota de *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin busca definir o belo a partir de sua relação com a história e com a natureza, e enfatiza que, em ambos os casos, a aparência apresenta-se como um elemento problemático. Na primeira definição, o

belo em sua existência histórica é interpretado como “um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado”, e o “ser-capturado pelo belo”, como um “*ad plures ire*”¹⁴¹. Neste sentido, o aspecto problemático de sua aparência está no fato de que “o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra”, uma vez que, historicamente, a admiração ulterior acabava apenas por herdar, reconhecer e admirar “o que gerações anteriores admiraram na obra” (SATB 132). No que concerne à sua relação com a natureza, Benjamin define o belo, à luz de sua doutrina das semelhanças e da faculdade mimética, como “o objeto da experiência no estado da semelhança”, que “permanece essencialmente idêntico a si mesmo quanto velado” (SATB 133). A aparência seria o véu que encobre a essência inacessível do belo, que representa o aspecto hermético da arte. O problema encontrado nesta segunda definição remete à existência da obra de arte como “objeto fielmente reproduzido”, já que sua reprodução significaria a reprodução de uma essência inatingível que permanece velada. Deste modo, a obra de arte como cópia reproduz aquilo que em sua essência permanece oculto e, portanto, participa de uma origem cultural.

Considerando que na obra de arte o artista desempenharia a sua faculdade mimética, e que ela se instaura como possibilidade da experiência aurática da retribuição do olhar, a partir da segunda definição benjaminiana do belo, podemos finalmente compreender a relação entre os problemas referentes à sua reprodução, a crise da percepção individual e a dissolução da aura. Surpreendentemente, a fotografia irá contribuir de modo decisivo para esta dissolução, pois, para Benjamin, na fotografia exclui-se a possibilidade do revide do olhar. Neste ponto, o discurso benjaminiano passa por severas transformações: suas novas concepções em nada se assemelham às impressões favoráveis de *Pequena história da fotografia*, em que a aura estaria relacionada aos primórdios da fotografia, e a pintura, refletida no ensaio sobre a obra de arte segundo o seu desuso (em vista do cinema), será reconsiderada pelo autor. No texto

¹⁴¹ Expressão latina que designa a morte.

sobre Baudelaire, Benjamin separa definitivamente a aura da fotografia, ao passo que reabilita a pintura como possibilidade da imaginação, ou da “faculdade de formular desejos especiais, que exijam para sua realização ‘algo belo’” (SATB 138).

O que poderia estar associado a esta realização foi definido mais uma vez por Valéry, minuciosamente: “Reconhecemos uma obra de arte quando nenhuma ideia suscitada, nenhuma forma de comportamento sugerida por ela, pode esgotá-la ou liquidá-la. Pode-se cheirar uma flor agradável ao olfato pelo tempo que se queira; não se pode esgotar esse perfume, que desperta em nós o desejo, e nenhuma lembrança, nenhum pensamento e nenhuma forma de comportamento desfaz seu efeito ou nos liberta do poder que ele exerce sobre nós. Quem se propõe a fazer uma obra de arte, persegue o mesmo objetivo”. Com base nessas reflexões, uma pintura reproduziria em uma imagem o que os olhos não se fartam de ver. Aquilo com que o quadro satisfaria o desejo, que pode ser projetado retrospectivamente em sua origem, seria alguma coisa que alimenta continuamente esse desejo (SATB 138).

Benjamin enxergava na pintura a possibilidade da conservação do “instante singular e irrepitível de reconhecimento entre o espectador e elementos da obra, momento temporal mas fugidío, arrancado do fluxo do tempo”¹⁴², que denota a experiência de retribuição do olhar. O desejo que nela permanece continuamente alimentado remete ao caráter inesgotável da imagem de um quadro, à beleza que não pode ser liquidada e que não se esgota ao ser experimentada pelo espectador. O artista, realizando a sua faculdade mimética, inclui o espectador neste âmbito inesgotável e insaciável, pois “persegue” esta inesgotabilidade. Neste sentido, um quadro sugere a troca de olhares e o reconhecimento de semelhanças, e a essência da beleza, como não pode ser apreendida ou fixada, alimenta a insaciabilidade da observação da imagem na obra.

A fotografia, por sua vez, representa para Benjamin o lado contrário desta possibilidade: “para o olhar que não consegue se saciar ao ver uma pintura, uma fotografia significa, antes, o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para a sede” (SATB 138-139). A questão que se coloca é sobre a impossibilidade de reproduzir o belo pelo caminho das técnicas de reprodução, pois, para o autor, na reprodução técnica não haveria mais espaço para o belo (cf. SATB 139). Segundo esta teoria, a ausência de um caráter “artesanal” na

¹⁴² PALHARES, op. cit., p. 100.

fotografia contribui para a dissolução da aura, porque o registro das imagens pelo aparelho é uma experiência mecânica, em que a lente da câmara não retribui o olhar ao observador, e ele não pode captar todas aquelas semelhanças envoltas em inesgotabilidade. Na fotografia, o observador não poderia se perder na inesgotabilidade que brota da imagem, pois o aparelho fotográfico que a registrou oferece “a bebida para a sua sede”, aniquila o que há de inesgotável na imagem ou a torna esgotável, sendo incapaz de reproduzir o belo.

Se considerarmos que as imagens emergentes da *mémoire involontaire* se distinguem pela aura que possuem, então a fotografia tem um papel decisivo no fenômeno do “declínio da aura”. O que devia ser sentido como elemento inumano, mesmo mortal, por assim dizer, na daguerreotipia, era o olhar para dentro do aparelho (prolongadamente, aliás), já que o aparelho registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar (SATB 139).

A impossibilidade da reprodução do belo pela fotografia e a ausência da troca de olhares que forma a experiência aurática correspondem à “expectativa que se impõe ao olhar humano e que em Baudelaire termina frustrada” (SATB 141). A objetiva do aparelho fotográfico, frustrando esta expectativa, passa então a pertencer ao domínio da memória voluntária, pois na fotografia a memória involuntária do espectador não é “evocada” durante a contemplação da imagem registrada sem a troca do olhar. Para Benjamin, a fotografia oferece o “alimento para a fome” da percepção dos indivíduos, retratada no ensaio sobre a obra de arte segundo a sua avidez pelo caráter aproximativo das coisas. Sendo incapaz de sugerir a inesgotabilidade do belo em suas imagens, ela contribui para o fortalecimento da memória voluntária, que não evoca reminiscências, semelhanças e não se lança na captação de um passado longínquo (cf. SATB 137). Neste sentido, a lembrança que emerge na relação entre o observador e a imagem fotográfica seria uma lembrança consciente, remetendo a uma forma de recepção “estrangeira à distância do tempo, à aura, à memória da pré-história e das origens que caracterizam a memória involuntária e o Belo, em geral”¹⁴³.

¹⁴³ ROCHLITZ, op. cit., p. 225.

Tais reflexões nos permitem compreender a constatação benjaminiana de que “a crise que se delineia na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção” (SATB 139). A crise da experiência aurática deve-se primeiramente a uma transformação (negativa) na percepção dos indivíduos isolados em suas vivências particulares e menos aptos para o revide do olhar (e, conseqüentemente, para a captação de semelhanças), em função das exigências da consciência para o amortecimento dos choques. A partir destas transformações, a crise da experiência aurática se desloca para a esfera da reprodução artística, uma vez que, no âmbito da arte, haveria a possibilidade de sua atualização mediante a reprodução do belo. Entretanto, com as constatações benjaminianas acerca do caráter impessoal da fotografia, vimos que, mesmo no âmbito da reprodução artística, a conservação da experiência aurática permaneceria igualmente prejudicada. Deste modo, o principal fator que conduz ao desaparecimento da aura é a crise que se instalou na percepção, que, conseqüentemente, acaba por desencadear uma crise também na reprodução artística.

Não podemos deixar de mencionar novamente que o deslocamento do discurso benjaminiano (das possibilidades progressistas apontadas no ensaio sobre a obra de arte à reabilitação do caráter cultural da aura) foi impulsionado pela consciência da inviabilidade das propostas anunciadas em *A obra de arte*, e por isso, a aura, “celebrada” em sua destruição por Benjamin em 1935, volta a se refugiar na arte em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. No entanto, os motivos que conduziram ao novo posicionamento do autor, por mais plausíveis que possam parecer, não impedem que esta teoria possua alguma fragilidade. Neste sentido, nada impede que a aura possa existir na fotografia: se por um lado, a objetiva do aparelho fotográfico não pode revidar o olhar, por outro, não podemos afirmar que a faculdade mimética do fotógrafo não se inclui no processo de registro das imagens. Talvez a experiência aurática não dependa somente da obra de arte bela realizada manualmente para existir — o que nos leva a admitir sua possibilidade como resultado do “olhar apurado” do fotógrafo.

CONCLUSÃO

Analisar o tema da aura no pensamento benjaminiano significa considerar algumas transformações históricas no âmbito da cultura e da arte. A compreensão do próprio conceito de aura e das diferentes interpretações sobre o seu declínio só se tornam possíveis se considerarmos que a crítica benjaminiana é tanto um projeto estético quanto político, e o autor tende a investigar a arte refletindo o seu papel ao longo da história.

No que se refere ao tema da aura, a crítica benjaminiana se desenvolve de maneira consistente em três momentos distintos. Com o intuito de estabelecer uma continuidade entre as análises benjaminianas, optamos por dividir este trabalho em três capítulos, que correspondem às respectivas fases da discussão. Em cada um deles, procuramos explorar os conceitos desenvolvidos pelo autor e inserir algumas reflexões sobre os pontos mais delicados em sua teoria. No primeiro capítulo julgamos necessário considerar o livro *Haxixe* para uma elaboração do conceito de aura. Com efeito, trata-se de uma fonte de certa relevância para a compreensão do tema, mas consideravelmente menos significativa que os ensaios sobre a fotografia, sobre a obra de arte e sobre Baudelaire. Em *Haxixe*, a aura benjaminiana aparece como uma experiência originada do transe, como um conceito embrionário ainda não vinculado ao plano da estética e que só depois será analisado de modo mais preciso e consistente. Apesar do caráter primário desta concepção, procuramos esclarecer que, no livro sobre o haxixe, o conceito já estaria vinculado à sua inacessibilidade característica, e sustentamos que a ideia da aura como um invólucro capaz de salvaguardar o elemento inapreensível das coisas seria “reaproveitada” por Benjamin no texto sobre a fotografia para designar o aspecto singular de certas imagens fotográficas: “o que distingue a verdadeira aura é ornamento, um invólucro ornamental onde a coisa ou o ser aparece engastado como num estojo” (HAXIXE 38). Naturalmente, não podemos esclarecer com precisão em que medida

as análises desenvolvidas no livro sobre o haxixe foram decisivas para as investigações ulteriores do autor, mas, considerando que algumas características auráticas se apresentam de modos semelhantes neste livro e em *Pequena história da fotografia*, optamos por salientar alguns elementos que demonstram a relevância da obra para a discussão do tema da aura.

Embora o autor tenha empregado o termo aura pela primeira vez no livro sobre o haxixe, este conceito só ganhou contornos mais definidos em *Pequena história da fotografia*. Ao analisarmos este ensaio, observamos que a aura se encontra vinculada ao âmbito da estética e à reprodutibilidade técnica, e as concepções expostas no texto remetem a uma definição mais sólida do conceito e à sua relação com a história da fotografia. Considerando que tais concepções correspondem a discussões de ordens distintas, julgamos necessário dividir o capítulo em duas seções: a primeira, intitulada “Distanciamento e Proximidade”, refere-se à definição da aura e a incompatibilidade entre algumas de suas propriedades e a reprodutibilidade técnica; na segunda, tratamos das etapas de declínio e destruição da aura na história da fotografia. Na primeira seção direcionamos a nossa argumentação para o surgimento da aura no âmbito da fotografia, e analisamos a tese benjaminiana que atesta a presença do caráter, fugidio e inapreensível da aura em suas primeiras produções artísticas. Neste ponto da discussão, buscamos compreender em que medida Benjamin considerava o valor mágico de certas fotografias (como as do fotógrafo David Octavius Hill) como expressão de uma convergência entre o homem e a técnica. Segundo o autor, os primeiros anos que se seguiram após as descobertas de Niepce e Daguerre representaram a época mais fecunda da história da fotografia (ainda inacessível às camadas mais populares da sociedade), e a aura pode ser interpretada como resultado deste período marcado pela singularidade do ato de fotografar.

Todavia, a este período segue-se uma etapa marcada pelo declínio da fotografia, e para a conclusão de nosso primeiro capítulo, deveríamos compreender a importância desta

banalização para o declínio da aura. Para analisar este aspecto, Benjamin distingue três momentos específicos na história da fotografia, e na segunda seção do capítulo tratamos das duas últimas etapas, referentes ao movimento acelerado da fotografia e à extinção da singularidade do ato de fotografar. Neste ponto, o autor interpreta o declínio da aura como resultante deste processo degenerativo, considerando alguns de seus aspectos (tais como a qualidade questionável dos fotógrafos da época, a popularização da fotografia e o surgimento dos álbuns fotográficos) como expressões da vulgaridade que se instaurava no âmbito fotográfico neste período. Deste modo, as explanações contidas na seção 2.2 abrangem todos os elementos que contribuíram para a transformação da fotografia em um ato ordinário, e as tentativas de resgate do valor mágico característico de suas produções mais antigas. Para Benjamin, tais investimentos resultaram na restauração degenerada da aura no âmbito da fotografia, na criação de uma aura artificial mediante o uso excessivo de retoques artificiais e de outros ornamentos similares.

Devido à vulgaridade característica deste período de declínio, Benjamin considerava a destruição programática da aura um aspecto positivo. De acordo com suas reflexões, o fotógrafo Eugene Atget foi o maior expoente da resistência à artificialidade da pseudo-aura e o maior responsável pela conexão da fotografia com a realidade e com o seu caráter singular. Conforme salientamos ao término do capítulo, Atget se opunha ao mascaramento da realidade, e, ao focalizar a atmosfera desértica de Paris, negava-se a representá-la por meio de retoques e artifícios: foi o primeiro a destruir a aura artificial das imagens fotográficas e “a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época de decadência” (PHF 100-101).

Faz-se necessário ressaltar que, apesar da coerência destes argumentos, não podemos interpretar as concepções benjaminianas — referentes ao declínio e à destruição da aura — como elucubrações isentas de parcialidade. Considerando que a concordância plena com tais

concepções significaria, de certo modo, negligenciar a potencialidade da fotografia após a época de Atget, ressaltamos que as teses sustentadas pelo autor merecem uma investigação mais minuciosa. Transferindo esta discussão para os dias atuais, a larga subsistência de fotografias e álbuns fotográficos *kitsch*, a acessibilidade e o uso ordinário do aparelho fotográfico comprovam a pertinência das teses de *Pequena história da fotografia*. Entretanto, não podemos considerar a “atmosfera sufocante” e a inexistência de uma aura genuína mencionadas, como fatores ainda intransponíveis na contemporaneidade. Deste modo, ao término de nosso primeiro capítulo inserimos uma breve nota explicativa ressaltando o nosso distanciamento crítico em relação à parcialidade de algumas concepções do autor, uma vez que, em se tratando de um tema tão fecundo, não poderíamos nos estender na análise destes “problemas”.

Ultrapassando estas questões que denotam certa negligência do autor em relação ao valor artístico da fotografia, no segundo capítulo de nossa dissertação procuramos explicitar a incompatibilidade de alguns elementos das obras de arte tradicionais e do modo de existir aurático na arte com a reprodutibilidade técnica. Em um segundo momento, tomamos as teses benjaminianas referentes à aproximação da arte ao contexto social, e o papel da arte pós-aurática (representada pelo cinema) neste processo como focos principais de nossa análise. Já na última seção do capítulo, exploramos os pontos frágeis das teorias expostas em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, inserindo algumas críticas de Theodor Adorno e de outros comentadores em nossa análise. Dentre os vários aspectos refletidos pelo autor, destacaremos aqui os três pontos mencionados acima, considerando a imprescindibilidade de cada uma destas questões para o desenvolvimento de nosso segundo capítulo.

As questões mais fundamentais de nossa abordagem remetem à relação entre a crise da aura no âmbito da arte e as exigências da sociedade industrial, a utilização de novos aparatos técnicos na produção artística, a fruição coletiva de determinadas obras, a exponibilidade e a

ampla multiplicação de obras de arte tecnicamente reproduzíveis. Logo no início do ensaio sobre a obra de arte, vimos que Benjamin reflete sobre este aspecto reprodutível das obras de arte: “o que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro” (OART 166-167). No entanto, a evolução das técnicas de reprodução acabou por comprometer algumas propriedades fundamentais das obras de arte, uma vez que a reprodução técnica, diferentemente da reprodução manual, dispõe de mais recursos e pode alterar certos elementos de uma obra original. O autor interpreta a aura como um atributo das obras autênticas e únicas (e lembramos que a autenticidade e o peso histórico da obra dependem de sua existência única e material) e, portanto, a reprodução técnica acaba por comprometer os elementos temporais e espaciais que lhe são inerentes, além de contribuir para o aumento da exponibilidade das obras reconhecidas ao longo da tradição, cujo valor de culto não se fundamenta na exposição.

A partir destas interpretações benjaminianas (expostas na primeira seção de nosso segundo capítulo), a incompatibilidade entre as características mencionadas e as necessidades de uma nova era industrial se tornou o foco de nossa investigação. Considerando que a sociedade moderna passou a se orientar por novos fundamentos, Benjamin assinala que a “auto-suficiência da obra de arte” havia se tornado uma espécie de “vestígio laicizado de uma recepção cultural” baseado “na existência material única e na autenticidade”¹⁴⁴. Com base nesta constatação, direcionamos a nossa análise ao esclarecimento dos motivos que fundamentavam a receptividade do autor à dessacralização da arte tradicional, uma vez que as suas teorias sobre o cinema foram desenvolvidas a partir da insuficiência da autoridade das obras tradicionais na relação com as massas na contemporaneidade. Segundo Benjamin, com o advento da reprodutibilidade técnica a obra de arte havia se destacado de sua existência

¹⁴⁴ PALHARES, op. cit., p. 107.

ritual, e, conseqüentemente, esta emancipação de uma “existência parasitária” possibilitaria a existência de um enfoque mais político no âmbito artístico: em sua busca por uma espécie de “atualização” da arte em vista das exigências de um novo mundo, ele esperava que uma utilização mais acertada da técnica pudesse resultar em caminhos mais prósperos para a humanidade, como uma forma de resistência à estetização da guerra promovida pelos regimes totalitários de sua época.

Na seção 2.2 de nosso segundo capítulo, exploramos os argumentos utilizados pelo autor para designar as possibilidades de um uso progressista da técnica através do cinema. Neste ponto, nossa abordagem abrangeu diversos aspectos incluídos nesta teoria, tais como a democratização da fruição estética e a possibilidade de educação das coletividades humanas. No que tange ao primeiro aspecto, assinalamos que no caso do cinema, pela primeira vez a reprodução técnica deixa de ser um fator secundário na produção artística para se tornar o seu próprio fundamento: no cinema a reprodução se torna indispensável, já que o custo elevado da produção de um filme demanda a difusão da obra em larga escala. Dispondo de recursos técnicos mais avançados o cinema penetra a realidade de modo tão preciso, que revela ao espectador certos pormenores ocultos desta realidade que não poderiam ser apreendidos sem o auxílio da câmera. Em tese, todas estas características contribuem para a consolidação do cinema como fenômeno coletivo por excelência, apto a satisfazer as necessidades de um público marcado por uma percepção ávida pela proximidade das coisas. Conforme explicitamos anteriormente, até mesmo o modo de fruição — teoricamente progressista — de um filme por parte do espectador consolida este caráter coletivo do cinema, e, conseqüentemente, acaba por fortalecer o seu caráter pedagógico. Diferentemente do indivíduo que assume uma atitude de recolhimento (retrógrada, segundo a interpretação do autor) durante a fruição de um quadro, o espectador diante de um filme encontra-se mais inclinado à distração que a uma postura mais introspectiva, contemplativa. Neste ponto, vimos

que Benjamin enxerga este último comportamento com bons olhos, uma vez que no cinema não há uma incompatibilidade entre a recepção coletiva e a obra, como nas artes pictóricas.

De acordo com a leitura benjaminiana, este apelo coletivo característico do cinema poderia ser aproveitado para a reeducação das massas, “no sentido mecânico de uma aprendizagem e de um teste perceptivos”¹⁴⁵. Através da fruição distraída de um determinado filme, a percepção do espectador poderia se habituar aos choques característicos da vivência cotidiana: neste sentido, o filme serviria para “exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (OART 174). Considerando que Benjamin recorreu à teoria freudiana do choque traumático para desenvolver este argumento, procuramos também esclarecer os aspectos mais relevantes desta teoria para uma melhor elucidação da ideia benjaminiana. Do mesmo modo, inserimos em nosso segundo capítulo algumas exposições referentes à influência do teatro épico de Brecht, e do texto *Cult of distraction*, de Siegfried Kracauer, na teoria benjaminiana dos choques. Com efeito, não podemos afirmar seguramente que a ausência de uma menção a estas últimas referências comprometeria o andamento de nosso capítulo. Todavia, considerando que poucos comentadores salientam a relevância de tais referências para a teoria benjaminiana da aura, optamos por ressaltar estes aspectos em nossa análise.

Brecht surge no pensamento benjaminiano como uma espécie de modelo de engajamento intelectual, e seu teatro épico, como instrumento aliado a uma função pedagógica. O teatro épico, com seus métodos pouco ortodoxos, tem como objetivo incitar uma postura mais reflexiva por parte do espectador. Ao interromper o enredo de uma determinada cena, o teatro épico busca revelar o embuste de toda a sua representação, induzindo o espectador a assumir uma postura mais crítica diante da interrupção e, conseqüentemente, provoca um efeito de choque. Neste ponto, ressaltamos que, apesar do

¹⁴⁵ ROCHLITZ, op. cit., p. 216.

engajamento político presente nos métodos brechtianos (e Benjamin enfatiza este aspecto em *O autor como produtor*), Benjamin não aplica todos os fundamentos do teatro épico em sua teoria dos choques, uma vez que esta proposta se baseia na restrição de associações mais reflexivas por parte do espectador para a eficácia de um exercício perceptivo específico. Deste modo, em nossa leitura procuramos enfatizar que Benjamin assimila o modelo do teatro épico, sem, contudo, aderir aos objetivos traçados por Brecht.

Com efeito, não poderíamos deixar de mencionar as críticas referentes à influência das ideias de Brecht no pensamento benjaminiano e às teorias presentes em *A obra de arte*. Com o intuito de compreender como estas críticas apontam para uma suposta superestimação da cultura de massa por parte de nosso autor, ao término de nosso segundo capítulo destacamos alguns questionamentos levantados por Theodor Adorno, e alguns pontos referentes à leitura de Sérgio Paulo Rouanet. Segundo a leitura de Adorno, as fragilidades encontradas na teoria da aura remetem à ênfase dada por Benjamin ao apelo prático e popular do cinema e à sua interpretação da arte autônoma, e não à constatação da obsolescência da arte aurática na contemporaneidade. Adorno concorda com a constatação de Benjamin sobre a incompatibilidade entre o modo de existir aurático da arte tradicional e a sociedade industrial caracterizada pelo aperfeiçoamento da reprodutibilidade técnica. Entretanto, ele critica argumentação desenvolvida por Benjamin para distinguir a arte aurática e a arte das massas, e a atribuição de um caráter progressista a esta última em função da degradação da primeira. Ademais, Adorno ressalta que esta contraposição simplista entre os polos mencionados resultou em uma vinculação da arte autônoma ao âmbito aurático, e tal associação constitui uma fragilidade na teoria benjaminiana, uma vez que a arte autônoma não pode ser interpretada nem como aurática, nem como popular. No que tange a primeira crítica, consideramos a pertinência das colocações de Adorno, ao passo que procuramos elucidar os *leitmotifs* da ideia benjaminiana de uma arte mais próxima das civilizações de massa.

Naturalmente, para esclarecermos a receptividade de Benjamin ao cinema, julgamos necessário mencionar os perigos inerentes à apropriação da arte pelo fascismo da época e, portanto, salientamos que a arte pós-aurática pode ser interpretada como uma forma de resistência a estas ameaças. Contudo, a afirmação adorniana de que a arte autônoma não pode ser equiparada à arte aurática nos pareceu pertinente, já que certas manifestações vanguardistas se inserem em um terceiro plano que não abrange nem a sacralização da arte tradicional, nem o apelo popular da cultura de massa.

Em relação à proposta benjaminiana do cinema como instrumento de educação das massas, as críticas de Adorno nos parecem ainda mais pertinentes. A grande questão que se coloca é sobre as reais possibilidades de uma aplicação progressista da arte pós-aurática no contexto social, tendo em vista que os meios de comunicação de massa (nichos da indústria cultural) não são completamente isentos de um caráter ideológico. Segundo esta leitura, em sua teoria dos choques cinematográficos Benjamin teria cometido um equívoco ao não considerar os aspectos negativos e o caráter reificador da indústria cultural. Deste modo, em um plano hipotético, uma investigação mais minuciosa sobre as possibilidades de reificação através do cinema acrescentaria um caráter mais sólido à teoria benjaminiana da aura, transformando as concepções expostas no ensaio sobre a obra de arte em teses menos controversas e mais fundamentadas. Contudo, se por um lado, Benjamin deixa de considerar a aura como um critério estético fundamental, por outro, as suas concepções passam por alterações significativas nos anos que se sucedem após o ensaio *A obra de arte*. Conforme salientamos ao longo de nosso terceiro capítulo, no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire* Benjamin apresenta algumas interpretações sobre o tema da aura que em nada se assemelham à sua receptividade ao suposto caráter progressista da técnica. Neste ponto da discussão, a aura volta a se estabelecer como uma experiência valiosa e em via de extinção na modernidade, e o autor reconhece o seu enfraquecimento como um vestígio da

impessoalidade característica deste período: a crise da aura é desencadeada por uma crise maior no âmbito da percepção individual, e Benjamin não mais cogita o uso da técnica como método combativo neste processo marcado pela degeneração da estrutura da experiência humana.

Em nosso terceiro capítulo, procuramos esclarecer este processo em duas etapas. Na primeira seção do capítulo, concentramos os nossos esforços na distinção dos conceitos benjaminianos de “experiência” e “vivência”. Considerando a extensão do desenvolvimento de tais conceitos, optamos por utilizar, além das fontes relacionadas diretamente ao tema da aura, outras obras e ensaios relevantes para a compreensão destes elementos. Logo, analisamos (de maneira breve) alguns textos mais antigos do autor em que os conceitos mencionados não se encontram ainda relacionados ao tema da aura — como já salientamos, a “experiência” só pode ser interpretada como um conceito propriamente dito, a partir de textos como *O narrador* e *Experiência e pobreza*, escritos após a década de trinta. Nestes ensaios, ela se instaura como um elemento indissociável de um caráter coletivo e transmissível, que se encontra em vias de extinção na modernidade, e os argumentos utilizados pelo autor demonstram a atemporalidade deste conceito. A “experiência” se consolida como um conteúdo comum a diferentes tradições que — mediante a transmissão oral — ultrapassa os limites do tempo, e a autoridade dos narradores consiste na comunicação deste conteúdo que se apresenta sob a forma do aconselhamento. Por meio da narrativa, entendida por Benjamin como uma forma de comunicação “artesanal” predominante nas sociedades pré-capitalistas, o narrador se instaura como o principal responsável pelo intercâmbio de experiências e pela transmissão de valores que se tornam compartilhados em uma mesma tradição. Neste sentido, a autoridade conferida aos “moribundos” e viajantes aptos a contar histórias provém deste caráter de utilidade que acompanha a narrativa: a autoridade do narrador remete à sua aptidão

para transmitir uma determinada sabedoria adquirida com a experiência, para compartilhar estes ensinamentos dentro de sua sociedade.

Segundo Benjamin, é justamente este caráter de compartilhamento que se encontra enfraquecido nas sociedades modernas, e o desaparecimento gradativo da figura do narrador neste contexto é o maior sintoma desta crise. Nos ensaios sobre o narrador e a experiência, o autor aponta os elementos (teoricamente) responsáveis por este declínio da narrativa, e nossa argumentação referente a cada um destes aspectos pode ser interpretada como uma plataforma para a compreensão do conceito benjaminiano de “vivência”. Dentre todos os fatores apontados pelo autor, as alterações ocorridas na estrutura das sociedades pré-capitalistas, a ascensão da informação jornalística e o estágio de interiorização dos indivíduos modernos surgem nesta teoria como elementos fundamentais para o esclarecimento da relação entre a vivência e a crise da narrativa. Neste ponto, procuramos esclarecer que, tanto o desenraizamento da narrativa de seu contexto artesanal originário, quanto à ascensão de um novo tipo de comunicação baseada na efemeridade das informações veiculadas (que pressupões um modo de entendimento mais imediato por parte dos indivíduos) participam de um polo oposto ao da experiência, correspondem ao plano da vivência. A vivência, por sua vez, se apresenta no pensamento benjaminiano sob a forma de interiorização destes indivíduos inclinados ao imediatismo do entendimento favorecido pela informação jornalística, e inseridos em uma sociedade caracterizada por uma dinâmica mais intensa e acelerada. Ao longo de nosso terceiro capítulo, observamos que Benjamin procurou enfatizar o caráter autômato desta existência “interiorizada” de diversas maneiras.

Em um primeiro momento (no texto *Experiência e pobreza*), pode-se compreender este modo de interiorização individual nos planos psíquico e espacial. Todavia, podemos observar que no texto sobre Baudelaire a argumentação do autor encontra-se mais relacionada ao plano da interiorização psíquica, e o conceito de vivência que, nesta análise, assume

diversas roupagens, se apresenta sob a forma de um isolamento experimentado, sobretudo, nos grandes centros urbanos. Em sua argumentação, Benjamin afirma que o caráter autômato e impessoal da vivência (modo de existência individual marcado pelo isolamento) pode ser verificado na relação que se instaura entre o operário e o maquinário durante a jornada de trabalho nas fábricas, nos aspectos comportamentais dos cidadãos que trafegam entre a multidão, e até mesmo na conduta assumida pelo jogador durante um determinado jogo de cartas. O que há de comum nestes exemplos é o caráter descontínuo que caracteriza a vivência e se apresenta sob a forma dos choques traumáticos. Tal como explicitamos em nosso segundo capítulo, já no ensaio sobre a obra de arte a relação entre os choques e a vivência já tinha se transformado em um tema de interesse de nosso autor. Todavia, somente no texto sobre Baudelaire este aspecto da teoria benjaminiana ganha contornos mais precisos, e, neste ensaio, Benjamin descreve as situações de choques (tais como, os atritos físicos característicos da multidão) considerando o ritmo intenso que caracteriza a vida moderna nas grandes cidades. Deste modo, todos os exemplos utilizados pelo autor (e mencionados mais acima) participam de contextos e situações desfavoráveis ao acúmulo de experiências substanciais duradouras e, conseqüentemente, ao fortalecimento da rememoração. Recorrendo à teoria freudiana dos choques, Benjamin procura explicitar o impacto dos choques traumáticos no aparelho psíquico dos indivíduos: a consciência dos indivíduos atua sobre o amortecimento destas excitações traumáticas, e o funcionamento deste mecanismo de proteção resulta no desenvolvimento de um novo tipo de percepção voltada para a interceptação do choque.

Como podemos observar, o imbróglio que caracteriza esta questão remete ao empobrecimento das possibilidades de experiências substanciais e “sedimentadas em seu próprio passado e na tradição coletiva”¹⁴⁶ no mundo moderno. Considerando a dinâmica

¹⁴⁶ ROUANET, op. cit., p. 46.

acelerada que marca a vida nas grandes cidades, o indivíduo se encontra frequentemente exposto aos choques provenientes deste contexto, e, “ocupado” em se proteger destes estímulos externos, se torna gradativamente inapto para o acúmulo de traços mnêmicos permanentes e de experiências mais duradouras. Através dos choques, o indivíduo caracterizado por um novo tipo de percepção (“embrutecida”) passa a estar inserido no plano da vivência cotidiana, cujo ritmo intenso pouco se assemelha à atmosfera das sociedades pré-capitalistas e, teoricamente, mais propícias ao fortalecimento das relações coletivas e ao intercâmbio de experiências comunicáveis.

Entretanto, as consequências deste processo se estendem ao âmbito artístico. Conforme explicitamos ao término de nosso terceiro capítulo, Benjamin sustenta que a crise da experiência aurática na modernidade (e também a crise da poesia lírica no século XIX) encontra-se intimamente relacionada à crise que se instala no âmbito da percepção individual. Nesta parte da discussão, procuramos esclarecer este aspecto, partindo de uma nova definição benjaminiana do conceito de aura. Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o conceito benjaminiano de aura sofre uma amplificação, ultrapassa a sua antiga definição (como um atributo peculiar de certas obras de arte, fotografias, etc.) para se instaurar no plano da experiência, como uma forma de comunicação. Para Benjamin, a experiência aurática ocorre a partir da experiência do olhar, e no cerne desta forma de comunicação ocorre uma restauração do sentimento de harmonia, de equação e de familiaridade entre os dois polos que se observam¹⁴⁷. A relação de reciprocidade que se instaura durante a retribuição do olhar por parte daquele que é observado, confere à experiência aurática um conteúdo substancial, e Benjamin recorre ao tema baudelairiano das “correspondências” para designar este conteúdo. No que concerne a este aspecto, procuramos enfatizar a proximidade existente entre a interpretação benjaminiana das “correspondências” e algumas concepções contidas em *A*

¹⁴⁷ Vale ressaltar que, na teoria benjaminiana, a experiência aurática não se restringe às relações humanas, e pode se instaurar até mesmo na relação entre o homem e a natureza inanimada.

doutrina das semelhanças. Neste ensaio, o autor aponta a existência de uma faculdade inata ao ser humano, traduzida como a capacidade humana suprema de produzir e reconhecer semelhanças. Por sua vez, tais semelhanças passíveis de captação correspondem às correspondências baudelairianas que são apreendidas durante a experiência da retribuição do olhar: na experiência aurática, o sentimento de harmonia que se instaura entre os indivíduos só pode se tornar possível, porque aquele que é observado tem “olhos familiares” e “guarda alguma relação de semelhança com o homem”¹⁴⁸.

Entretanto, o problema que se coloca a partir destas concepções refere-se às possibilidades de reconhecimento de tais “semelhanças” por indivíduos caracterizados por uma existência autômata e certa inaptidão para o revide do olhar. Neste sentido, a experiência aurática não poderia estar assegurada em um contexto marcado pelo “isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados”, em que “não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer” (ENGELS apud BENJAMIN, SATB 115): de acordo com esta interpretação, a experiência aurática, pertencendo a um “tempo anterior” e essencialmente distinto da vivência, só poderia ser preservada no âmbito da arte. Benjamin procura transferir novamente a experiência aurática para a esfera da bela aparência, tendo em vista que a inacessibilidade característica da aura, como “qualidade fundamental da imagem do culto” (SATB 140), corresponde ao valor artístico da obra de arte, à inesgotabilidade e inacessibilidade do belo que nela se apresenta — o valor cultural da aura se apresenta como valor característico da obra de arte realizada pelo artista. Neste momento da discussão, a pintura volta a se estabelecer como uma valiosa forma de expressão artística e, conseqüentemente, como espaço no qual se verifica o caráter inesgotável da aura. Segundo a leitura benjaminiana, “uma pintura reproduziria em uma imagem o que os olhos não se fartam de ver” (SATB 138), e esta projeção denota o conteúdo inapreensível da aura: um quadro

¹⁴⁸ JUNQUEIRA, op. cit., p. 72.

sugere a troca de olhares aurática, uma vez que, nele, a mesma inesgotabilidade do belo que foi “perseguida” pelo artista alimenta a insaciabilidade do espectador, e se apresenta como uma essência que não pode ser plenamente apreendida, como um conteúdo inesgotável. Neste sentido, a arte, por ser um espaço de execução das diferenças (de representação do não-idêntico), representaria um âmbito menos afetado pela uniformidade social e pela efemeridade da vivência e, em tese, o que ela preservaria “para a modernidade industrial sob a forma do belo cultural e velado em sua aparência é a memória de uma relação em que os homens e as coisas se encontravam em igualdade harmônica”¹⁴⁹.

Considerando todas as ambivalências presentes na teoria da aura, podemos observar que nas últimas análises do autor há uma revalorização da aura e do valor cultural da arte, e a reprodução técnica representa o lado oposto desta reabilitação. Conforme salientamos anteriormente, em *Sobre alguns temas em Baudelaire* Benjamin indica a impossibilidade da reprodução do belo por meio das técnicas de reprodução industrial, e a fotografia se instaura como o maior símbolo desta impossibilidade. De acordo com esta interpretação, a fotografia contribui decisivamente para a dissolução da experiência aurática em função do caráter mecânico do aparelho fotográfico, que atua sobre o registro das imagens sem pressupor um intercâmbio de olhares: a objetiva do aparelho fotográfico, impossibilitada de retribuir o olhar ao observador e privada de uma faculdade mimética (da qual se serve o artista para a criação da obra de arte), limita-se a reproduzir o caráter esgotável da imagem, ou o conteúdo que os olhos se fartam de ver.

Esta reabilitação benjaminiana da arte parece demonstrar que, uma vez subjugada por um sistema cultural fixador de mecanismos desfavoráveis ao sentido da *Erfahrung*, a reprodutibilidade técnica não poderia impedir a adequação da arte a uma tarefa induzida de falsificar o seu espírito original, cujo fundamento é justamente a diferenciação, a

¹⁴⁹ PALHARES, op. cit., p. 108.

transcendência. Contudo, não poderíamos deixar de ressaltar a parcialidade da última interpretação benjaminiana referente à fotografia, pois nela não há uma consideração sobre o potencial artístico do fotógrafo que, contando com sua faculdade mimética e estando apto à experiência do olhar, poderia assegurar o valor aurático das imagens registradas pelo aparelho. De qualquer modo, apesar de todas as contradições encontradas na teoria benjaminiana, de todo o emaranhado de detalhes e conceitos que lhe conferem um aspecto deveras peculiar e de todas as questões referentes ao papel da arte na contemporaneidade, neste trabalho procuramos esclarecer os caminhos utilizados pelo autor para designar as várias roupagens da crise da aura no âmbito da arte.

No tocante a atualidade da teoria da aura, vale ressaltar que algumas questões levantadas pelo autor ainda restam insolúveis. Não se pode negar a atualidade de boa parte das concepções benjaminianas relativas à modernidade e aos aspectos característicos da vivência. Neste sentido, tanto as considerações sobre as formas de fruição estética distintas da contemplação quanto às reflexões sobre o caráter reificador da vivência e a intensidade da vida moderna demonstram a atualidade e a pertinência histórica da teoria da aura, uma vez que estas interpretações abrangem aspectos ainda subsistentes em nossa cultura ocidental. Do mesmo modo, o aspecto duvidoso que caracterizava parte da fotografia ao final do século XIX e o entretenimento cultural destinado às civilizações de massa em meados do século XX, são fatores passíveis de comprovação efetiva no século XXI.

Todavia, acreditamos que estes mesmos elementos que comprovam a atualidade das críticas e análises benjaminianas, apresentam alguns pontos controversos e dignos de uma investigação mais minuciosa. Em um plano hipotético, a continuidade de nossa análise referente ao tema da aura abrangeria algumas destas fragilidades. A primeira controvérsia encontra-se relacionada ao próprio emprego do conceito de aura, já que a estrita vinculação do caráter aurático ao âmbito da arte tradicional nos parece um equívoco. Em nosso

entendimento, a atribuição da aura a obras específicas e reconhecidas pela tradição culmina em uma espécie de subestimação de outros gêneros artísticos que não pertencem à mesma atmosfera aristocrática. Como consequência deste critério, a cultura popular não deixa de se estabelecer como um gênero inaurático por excelência, e, por fim, a aura retorna à sua origem hermética e se insere no mesmo contexto criticado pelo autor em *A obra de arte*. Naturalmente, nossa interpretação não se fundamenta em uma apologia da cultura popular, uma vez que, neste trabalho, ressaltamos todos os seus aspectos negativos. Contudo, entendemos que o aspecto problemático deste processo se manifesta ainda de duas maneiras: na negação do valor artístico da fotografia (como um gênero inaurático) e na desconsideração da potencialidade da cultura popular. Por um lado, como já salientamos, a atribuição de um caráter cultural ao conceito de aura resulta na impossibilidade de uma nova associação entre a fotografia e seu “valor mágico”. Em segundo lugar, a vinculação entre a possibilidade da experiência aurática e o comportamento contemplativo (“recolhimento”) parece indicar certa depreciação do nível qualitativo de outras formas de fruição estética. De certo modo, a constatação de que a experiência aurática só pode ser salvaguardada na esfera cultural da bela aparência (mais precisamente, nas artes pictóricas) resulta em uma desconsideração da potencialidade dos meios de comunicação de massa e das técnicas de reprodução industrial, e restringe o aspecto de grandeza da arte (e seu caráter reflexivo e introspectivo) a um público específico, e, teoricamente, menos inclinado ao entretenimento cultural que as massas. Portanto, segundo nossa interpretação, este ligeiro conservadorismo detectado na teoria benjaminiana da aura constitui uma de suas maiores fragilidades, e, ao mesmo tempo, se instaura como ponto de referência para uma investigação mais abrangente sobre a relação entre a aura e a cultura contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor Wiesengrund.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ADORNO, Theodor W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida lesada. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. **Sur Walter Benjamin**. Paris: Éditions Gallimard, 2001.

_____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2006.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Charles Baudelaire**: poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Haxixe**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. **Idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3. Ed. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. **Oeuvres I**. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **Rua de mão única**. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1975.

BESSA, Beatriz de Souza. As experiências de Walter Benjamin. **Morpheus**, Rio de Janeiro, v. 5, n.9.

BRECHT, Bertolt. **Poemas: 1913-1956**. São Paulo: Editora 34, 2001.

COETZEE, J. M.; SIQUEIRA, José Rubens. As maravilhas de Walter Benjamin. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 70, p. 99-113, nov. 2004.

D'ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

DUARTE, Rodrigo. **Adorno, Horkheimer e a dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 10 ed. Campinas: Papyrus, 2007.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GROJNOWSKI, Daniel. Walter Benjamin e as Auras da Aura. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 66, p. 155-165, jul. 2003.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética**. Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos, 1999.

KMOHAN, Gilberto. Walter Benjamin: vanguarda e modernidade. **Verso & Reverso**, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, v. 14, n. 31, p. 43-53, jul. 2000.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOTHE, Flávio René. **Benjamin e Adorno: confrontos**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

KOYRÉ, Alexandre. **Réflexions sur le mensonge**. Paris: Éditions Allia, 1998.

KRACAUER, Siegfried. **The mass ornament**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2007.

MATOS, Olgária. **Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

NERY, João Elias. A obra de arte e sua relação com a técnica. **Revista UNICSUL**, São Paulo, v. 8, n. 10, p. 253-259, dez. 2003.

OTTE, Georg. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica: representação ou clonagem? **Aletria**, Belo Horizonte, n. 8, p. 287-300, dez. 2001.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura**: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Ed. Barracuda, 2006.

PAULA, Fátima de. Tensões e ambigüidades em Walter Benjamin: a modernidade em questão. **Plural: Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia**, São Paulo, v. 1, p. 106-130, 1o. sem. 1994.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **O lugar do tempo**: experiência e tradição em Walter Benjamin. 2006. 117f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte**: a filosofia de Walter Benjamin. Bauru: EDUSC, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou eles que moram nela? **Revista da USP**, São Paulo, n. 15, p. 49-72, set./nov. 1992.

_____. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Walter Benjamin**: a história de uma amizade. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

WERLE, Marco Aurélio. Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 109, p. 32-45, jun. 2004

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin**: an intellectual biography. Detroit: Wayne State University Press, 1991.