

A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA DA OBRA CINEMATOGRAFICA — REPRESENTAÇÃO OU CLONAGEM?

Uma análise crítica de um conceito básico de Walter Benjamin

Georg Otte
UFMG

RESUMO

A reprodução técnica da obra de arte, um dos conceitos estéticos mais citados de Walter Benjamin, evidencia-se como um conceito ambíguo quando submetido a uma análise mais meticulosa. Este artigo visa mostrar que, para Benjamin, a “reprodução técnica” de uma fotografia ou de um filme significa duas coisas ao mesmo tempo: em primeiro lugar, a eliminação de qualquer distância estética entre o objeto e sua representação e, em segundo lugar, a multiplicação (clonagem) dessa representação na forma de um número infinito de cópias. A não-diferenciação entre os dois processos e sua fundição no termo *reprodução* corre o risco de resultar em alguns mal-entendidos.

PALAVRAS-CHAVE

Walter Benjamin, reprodução, representação, arte

A idéia básica do clássico ensaio de Benjamin sobre a obra de arte técnica parece ser clara: a obra de arte tradicional, singular e autêntica, é substituída pela obra moderna e tecnicamente reprodutível; é a “reprodutibilidade técnica” que ocasionaria a perda da autenticidade e da “aura” da obra tradicional. Uma vez que, segundo Benjamin, a formação da aura é uma consequência direta da singularidade desta última, a destruição da aura é a consequência lógica da sua multiplicação.

A tradição e o culto fazem parte de uma obra que se mantém sempre igual em sua materialidade, como uma espécie de hipóstase daquela tradição. Não importa o papel que a obra desempenhava dentro de um determinado contexto cultural — sua identidade material e sua singularidade faziam com que sua aura também fosse sempre a mesma, consolidando-se no decorrer do tempo:

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.¹

Uma das várias ambigüidades do ensaio, no entanto, reside no próprio conceito de reprodução, ambigüidade esta que pode ser localizada no nível gramatical: a “reprodução da obra de arte” pode ser tanto a reprodução *produzida por* uma obra de arte (a obra de arte “reproduz” uma determinada realidade) quanto a reprodução de uma obra de arte enquanto *produto* (a obra de arte é reproduzida, multiplicada). Pela construção nominal que Benjamin escolheu para o título do ensaio, a obra de arte pode ser tanto sujeito quanto objeto da reprodução.

Se essa distinção, à primeira vista, pode parecer uma tentativa de “buscar pêlo em ovo”, não há dúvida de que o próprio autor faz uso de não apenas dois, mas três sentidos de *reprodução* sem explicitar a diferença entre eles, causando, assim, sérios problemas de compreensão. Uma vez que a mencionada dificuldade gramatical é associada ao uso nominal do termo, recorreremos às formas verbais, visando uma diferenciação maior:

1. a obra de arte reproduz uma determinada realidade	reprodução “vertical”
2. a obra de arte reproduz outra obra de arte (o exemplo de Benjamin: a fotografia de uma catedral)	
3. a obra de arte é reproduzida (multiplicada) de forma idêntica	reprodução “horizontal” (<i>clonagem</i>)

O autor inicia seu ensaio apresentando uma “pequena história” da reprodutibilidade: começando pelas reproduções manuais e passando pelas técnicas primitivas da imprensa, ele termina por falar das reproduções técnicas das obras de arte (enquanto objetos da reprodução). Colocando lado a lado a foto de uma catedral e a gravação de um coral,² Benjamin deixa claro que considera a fotografia como última etapa de uma evolução que é marcada pela aceleração generalizada da vida na sociedade industrial. Focalizando a obra de arte como objeto de divulgação, a fotografia aparece apenas sob o aspecto instrumental, como uma espécie de “gravação ótica”, como mero

¹ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.171. Existem duas versões do ensaio em alemão e uma em francês (próxima da primeira versão em alemão). A primeira versão serviu como base para a edição citada aqui, na tradução de Sergio Paulo Rouanet, ao passo que a tradução de José Lino Grünnewald, feita para a coleção “Os Pensadores”, baseia-se na segunda versão. As diferenças entre as duas versões alemãs limitam-se ao corte de alguns trechos e ao acréscimo de algumas notas de rodapé. Nos comentários da edição crítica alemã, não há nenhuma indicação quanto aos motivos que levaram o autor a fazer essas alterações, a não ser a intenção de publicar a segunda versão numa revista alemã em Moscou (*Gesammelte Schriften*, v.I, p.1026).

² BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.167.

veículo que transporta a obra reproduzida para a casa do receptor. O que importa para o nosso autor é uma espécie de democratização da recepção das grandes obras e sua aproximação às massas, e não as eventuais peculiaridades estéticas da própria fotografia.³

Fica implícito o fato de essa democratização acontecer não apenas através da reprodução fotográfica de uma obra arquitetônica, mas devido à reprodução (multiplicação, *clonagem*) potencialmente infinita da mesma fotografia, envolvendo, portanto, um segundo tipo de reprodução, aqui chamado de “horizontal”. Mas, uma vez que tanto o primeiro quanto o segundo tipo de reprodução são reduzidos a processos puramente técnicos, como se a questão da perspectiva e da iluminação e a manipulação posterior no laboratório fossem fatores negligenciáveis, a reprodução “vertical” (mimética) e a “horizontal” (em série) aparecem apenas como duas etapas de um mesmo processo de “reprodução técnica”, o que gera uma série de imprecisões nas afirmações do ensaio.

O fato de Benjamin não tratar, pelo menos nas primeiras páginas do ensaio, a própria fotografia como atividade artística explica por que ele reduz a questão da “reproduzibilidade técnica da obra de arte” à obra enquanto objeto (a catedral) e por que não trata a fotografia de obras de arte apenas como um caso específico da reprodução “vertical” em geral, como tentamos mostrar no nosso quadro inicial. Para Benjamin, a fotografia de um rochedo, por exemplo, é diferente da fotografia de uma escultura pelo fato de esta última ser uma obra de arte. Benjamin nem sequer levanta a possibilidade de a “reprodução técnica” do rochedo também poder ganhar *status* de obra de arte *pelo fato de sua reprodução ser única*. A partir do momento em que ele reconheceria a própria fotografia como algo artístico, a distinção entre reproduções de objetos naturais e objetos culturais perderia seu sentido.⁴ É por esse motivo que reduzimos, no quadro anterior, a distinção benjaminiana dos dois primeiros tipos de reprodução a uma única reprodução “vertical”.

É importante ressaltar também que o atributo “técnico” aplica-se a todos os sentidos listados no quadro, ou, dito de outra maneira, a técnica, por mais que influencie os modos de reprodução, não altera as diferenças fundamentais entre a reprodução de um objeto qualquer e a reprodução dessa reprodução como multiplicação. Podemos reproduzir, manual ou tecnicamente, um objeto (artístico ou não) tanto através de uma pintura quanto através de uma foto, e podemos reproduzir, manual ou tecnicamente, as reproduções uma vez geradas — a distinção básica dos dois eixos “vertical” e “horizontal” fica inalterada. Como ainda será mostrado, o problema do atributo “técnico” é funcionar como sinônimo de “automático”, como se a fotografia dispensasse qualquer intervenção por parte do fotógrafo.

Voltando à classificação dos tipos de reprodução apresentada no nosso quadro inicial, podemos constatar que Benjamin usa o termo na primeira acepção (“a obra

³ Se essa visão reducionista da fotografia como mero veículo esbarra fatalmente nos protestos dos próprios fotógrafos, é de se perguntar por que os engenheiros de som ficariam calados. A comparação entre a reprodução ótica e a acústica impõe, também, a comparação entre os “técnicos” da reprodução que, pelo menos no caso da fotografia, resistem exatamente contra essa visão puramente técnica.

⁴ Cabe lembrar que um rochedo, assim como uma série de outras formações bizarras da natureza, também pode se distinguir por sua singularidade, podendo tornar-se um objeto de *culto* como a obra de arte (seja ele o culto de nativos, seja o culto de turistas). A rigor, essas formações também são únicas, motivo pelo qual os nativos costumam ver, *a posteriori*, uma “mão” (espiritual) por trás dela, sendo que, na argumentação benjaminiana, a mão é o *a priori* responsável pela singularidade.

reproduz a realidade”) quando fala, por exemplo, da “aspiração legítima do homem moderno de ver-se *reproduzido*”.⁵ Trata-se, basicamente, da reprodução “vertical” de acordo com o padrão mimético, anterior à invenção da fotografia. Não há, no ensaio, nenhuma alusão a eventuais diferenças *qualitativas* entre a mimese pictórica e a fotográfica — a questão, para Benjamin, é a diferença *quantitativa*, isto é, a diferença entre a obra singular e a obra tecnicamente reproduzível.

É o caso, também, do exemplo da catedral, que “abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador” e que, por tratar-se de uma obra de arte, pertenceria à segunda categoria, de acordo com a distinção benjaminiana.⁶ O próprio uso hiperbólico da linguagem — não é a cópia da catedral que transmite sua imagem, mas é a própria catedral que “deixa seu lugar” — aponta para a tendência de ver eliminada a distância que poderia haver entre o objeto e sua representação. Para mostrar como as novas técnicas geram a proximidade entre as massas e as obras de arte, é simplesmente negada qualquer distância nova que pudesse surgir pelo próprio ato de reproduzir essa mesma obra. Para fazer valer a idéia de uma maior aproximação entre receptor e obra, Benjamin sacrifica a possibilidade de um distanciamento estético.

Como muitos leitores já observaram, a reprodução de um objeto de arte único por meios técnicos, ao invés de iniciar a perda da aura, como Benjamin quer fazer acreditar, parece antes aumentá-la. As milhares de reproduções da Torre Eiffel (a catedral da industrialização), por exemplo, que fazem parte do *kitsch* turístico mundial, geraram um culto profano que não é menos apoteótico que os cultos de cunho religioso.⁷ O exemplo da catedral e as explanações posteriores mostram como Benjamin evita, pelo menos inicialmente, qualquer abordagem estética da fotografia, não admitindo a possibilidade de o mesmo objeto poder ser representado de várias maneiras, ou, mais exatamente, de as variações na representação desse objeto poderem ser relevantes.⁸

O terceiro sentido de *reprodução*, a multiplicação da obra em série, aqui denominada de “horizontal”, aparentemente não apresenta maiores problemas conceituais. No entanto, a comparação entre a reprodução de uma pintura por outra e a reprodução em massa de uma mesma fotografia não é algo óbvio, pelo menos na década de 30, quando as fotos eram feitas a partir de uma chapa fotográfica. Ao contrário da fotografia digital de hoje, que permite uma visão instantânea do resultado, havia ainda uma certa “verticalidade” no próprio processo de revelação, permitindo a manipulação do produto final e a variação entre as cópias de uma mesma tomada através de intervenções no processo de revelação. Evidentemente, as possibilidades de manipulação na fotografia

⁵ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.184. Grifo nosso.

⁶ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.168.

⁷ Caberia aqui uma reflexão sobre os cobijados pedaços do Muro de Berlim, que não reproduzem o mesmo, mas servem de “lembrança metonímica”. Também no nosso exemplo suspeitamos de que se trata menos da função reprodutiva, porém evocativa. Qualquer lembrança baseia-se numa relação metonímica subjetiva: não importa se o objeto em questão é apenas “parte de algo” ou se é uma “reprodução de algo”, pois, subjetivamente, ele sempre é parte de uma lembrança, é capaz de evocar a mesma “proustianamente”.

⁸ O exemplo da catedral lembra os famosos estudos — 30 no total — do impressionista Édouard Manet sobre a catedral de Rouen. Evidentemente, esses estudos não se encontram no Musée d’Orsay para se ter uma maior proximidade com essa catedral, seguindo o raciocínio benjaminiano. Cf. o site <http://www.musee-orsay.fr>.

não invalidam o propósito inicial dessa comparação, que é a questão da autenticidade: não há um original fotográfico e suas versões manipuladas — tudo é manipulado.

Ao nosso ver, o que realmente acabou com a singularidade da obra de arte não era a fotografia infinitamente reprodutível *de* uma obra de arte, mas na reprodução da obra fotográfica *como* obra de arte. É apenas nesse caso que a perda da singularidade pode acontecer, e pouco importa se o objeto fotografado é uma escultura ou um rochedo. Parece haver consenso entre os comentadores de que é esse sentido de reprodutibilidade que acaba prevalecendo no ensaio de Benjamin, principalmente quando o autor estende as reflexões sobre a fotografia ao cinema. Uma razão para as imprecisões conceituais consiste no fato de Benjamin apresentar o caso da fotografia de uma catedral como primeiro passo da reprodutibilidade em série da própria fotografia, sugerindo uma relação de continuidade entre as duas acepções básicas de reprodução que procuramos distinguir aqui.

As dúvidas sobre o sentido exato do título aumentam ainda mais quando Benjamin discute o próprio conceito de *arte*:

Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar⁹ num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é. (...) O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco, como no caso anterior.¹⁰

Nessa passagem, portanto, o critério que decide sobre o caráter artístico ou não da “obra” é o objeto reproduzido. Quando este é uma obra de arte (tradicional), sua reprodução (técnica) também o é. Inversamente, a reprodução de um objeto qualquer nunca poderá ser um obra de arte. O fato de Benjamin ter eliminado essa passagem na segunda versão do ensaio — que, apesar de ser considerada pelo próprio autor como uma espécie de *work in progress*, acabou ganhando “peso canônico” —¹¹ pode ser um sinal de “arrependimento” diante do radicalismo dessas afirmações. De qualquer maneira, elas entram em contradição com a passagem seguinte:

A obra de arte reproduzida é *cada vez mais* a reprodução de uma obra de arte *criada para ser reproduzida*. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido.¹²

Fica claro, aqui, que a foto é considerada como “obra de arte”, sem ter, necessariamente, uma obra de arte como objeto. O que é problemático, ao nosso ver, é que Benjamin considera a passagem da reprodução “vertical” (a foto que reproduz algo) para a “horizontal” (a foto reproduzida) apenas como gradativa (“cada vez mais”), e não como uma diferença qualitativa. Além de problemática pelos motivos expostos acima, essa postura “continuísta” surpreende num autor que fez do “choque” um *topos* constitutivo da sua obra, recorrendo a ele ainda no mesmo ensaio.

⁹ Literalmente: “filmar”.

¹⁰ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.177-8. Todo o primeiro parágrafo deste capítulo falta na segunda versão (cf. nota 1).

¹¹ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Gesammelte Schriften*, v.I, p.1035.

¹² BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.171. Grifos nossos.

Uma explicação para essa postura pode estar na tentativa de Benjamin de apresentar a reprodução técnica da obra tradicional — a foto da catedral — como um passo intermediário entre as práticas manuais e as práticas técnicas da arte, e não simplesmente como um caso específico da reprodução “vertical”. O fenômeno, já mencionado, de a reprodução técnica da obra singular (e manual) aumentar ao invés de diminuir sua aura questiona ainda mais a validade de uma suposta fase de transição da obra manual à obra intrinsecamente reproduzível.

Paradoxalmente, Benjamin confirma esse questionamento em outro contexto, a saber, quando fala da fotografia de seres humanos, mais exatamente de rostos humanos, como uma das últimas fortalezas da aura contra os avanços da reprodutibilidade. Ao invés de seguir a lógica inicial do ensaio e dizer que essas pessoas perderam sua aura pelo fato de serem tecnicamente reproduzidas (nos sentidos “vertical” e “horizontal”), Benjamin passa a ver nessas fotografias um último refúgio da aura:

Mas o valor de culto [= valor aurático] não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável.¹³

O rosto humano tem uma coisa em comum com a obra de arte clássica: sua singularidade ou identidade, sendo que a reprodução técnica desse rosto — como no caso da carteira de identidade — não diminui essa qualidade, mas tem como função confirmá-la — que é a função da carteira de identidade. Entretanto, há uma diferença essencial: o ser humano é, ao mesmo tempo, um ser mortal, enquanto a obra de arte tradicional, segundo Benjamin, possui “valor de eternidade”.

Da mesma maneira que, na formulação hiperbólica de Benjamin, a catedral não “abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador”, a reprodução fotográfica também não garante a proximidade espacial da pessoa reproduzida — muito menos a temporal, ou seja, a sobrevivência física das pessoas falecidas. A reprodução, mesmo a técnica, não é clonagem,¹⁴ mas, muito pelo contrário, deixa “saudades”. A “beleza melancólica e incomparável” dos retratos reside no fato de a reprodução, ao invés de evocar uma presença, apontar para uma ausência — e de reforçá-la, pois toda reprodução é a evocação subjetiva de uma ausência, toda re-presentação é uma “ausentação”, assim como toda presentificação provoca a lembrança melancólica da efemeridade. Não é por acaso que a melancolia forma um dos assuntos principais do livro de Benjamin sobre o barroco,¹⁵ época que levou a oposição entre o passageiro e o efêmero ao extremo.

Como já foi apontado, Benjamin, no afã de apresentar a aproximação entre a obra e seu receptor como uma das conquistas da reprodutibilidade técnica, inicialmente evita falar em qualquer tipo novo de distanciamento que essas técnicas pudessem produzir. No entanto, também no caso da catedral, a proximidade da fotografia “diz” ao mesmo

¹³ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.174.

¹⁴ A discussão em torno da clonagem humana, da “reprodutibilidade técnica do ser humano”, tem como um dos seus focos justamente a questão da *singularidade*.

¹⁵ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.161-80.

tempo que esta catedral está longe, e, em analogia à “saudade” deixada pelas pessoas falecidas, a catedral também pode provocar um sentimento de melancolia devido à sua ausência ou distância — mesmo se ela nunca foi visitada. A saudade e a melancolia seriam a expressão subjetiva de um sentimento que reflete uma mistura entre o sofrimento da distância e o desejo da proximidade.

Na verdade, a questão da mortalidade humana apenas reforça a “saudade”, ampliando o distanciamento espacial por uma dimensão temporal. Aliás, também no caso da fotografia de uma catedral, cabe perguntar pela dimensão humana, ou, mais exatamente, pelos motivos que levam a pessoa a ter uma tal reprodução em sua casa. O motivo “narcisista” de guardar a lembrança de um lugar visitado é diferente do interesse em conhecer uma determinada obra e em saber das suas propriedades. Como no caso das pessoas já falecidas, o primeiro motivo pode resultar numa certa “beleza melancólica”, uma vez que aponta para o caráter passageiro da própria vida — como também a “saudade” pelas pessoas falecidas é imbuída de narcisismo.

Essa melancolia dificilmente surgirá em fotos para fins científicos, como na medicina, por exemplo, mesmo porque os objetos reproduzidos não têm um caráter singular, mas são, eles mesmos, produto de uma “reprodutibilidade natural” — as fotos de células de um determinado tecido, por exemplo, são reproduções de objetos reproduzidos pela própria natureza. Para as ciências naturais, marcadas pelo “desencantamento”¹⁶ racional, a identidade “horizontal” de todos os objetos de estudo é *conditio sine qua non* da cientificidade do trabalho do pesquisador. Qualquer fenômeno singular que surgir no trabalho científico é tratado como exceção, que ou é descartado como irrelevante ou é neutralizado através de uma explicação nos termos da causalidade — ou ainda leva ao questionamento do saber estabelecido. Não é o caso das ciências *humanas* que, ao contrário das naturais, partem de casos (humanos) particulares ou singulares.¹⁷

Os dois pólos da singularidade e da massificação, que norteiam as reflexões benjaminianas neste ensaio, inserem-se, portanto, na divisão tradicional do conhecimento humano, uma vez que a “reprodutibilidade natural”, ponto de partida das ciências naturais (biológicas), opõe-se às tendências individualizantes das ciências humanas. Essa inserção torna-se mais clara quando se trabalha com os dois tipos de identidade que fazem parte daquela polarização: enquanto a singularidade significa que o objeto em questão é “sempre igual e idêntico a si mesmo”,¹⁸ a reprodutibilidade — técnica ou natural — implica a identidade de um objeto com outros. Em analogia aos dois tipos de reprodução haveria, portanto, dois tipos de identidade: a identidade “horizontal” ou espacial com outros objetos (tanto na natureza quanto na técnica) e a identidade “vertical” ou temporal (na história cultural, por definição humana) do mesmo objeto consigo mesmo.

À primeira vista, apenas a identidade horizontal é resultado de um procedimento comparativo, pois é a partir da comparação de no mínimo dois objetos que se pode falar

¹⁶ WEBER. *Soziologie – Universalgeschichtliche Analysen – Politik*, p.317. A comparação entre o “desencantamento” weberiano e a destruição da aura merece um estudo próprio.

¹⁷ Um motivo pela substituição paulatina da expressão “Ciências Humanas” (*Humanities*) por “Estudos Culturais” ou “Ciências Culturais” é, certamente, a singularização exacerbada do indivíduo daquelas e a concomitante valorização de coletividades “anônimas” destes, configurando uma perda da aura no âmbito acadêmico.

¹⁸ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.167.

em “identidade”. Cabe ressaltar, no entanto, que também o outro tipo de identidade, ao qual corresponderia a obra de arte tradicional, feita de “*um só bloco*”,¹⁹ tem um fundamento relacional. A obra de arte, aparentemente *monolítica*, só pode ser “igual a si mesma” quando comparada em momentos diferentes — daí esse tipo de identidade ter um caráter temporal. A singularidade como tal não é um critério suficiente para ganhar identidade, uma vez que qualquer objeto é singular; ele só ganha identidade “qualificada” quando comparado em momentos diferentes.

Se essa diferenciação parece um tanto abstrata, ela pode ao mesmo tempo contribuir para esclarecer a idéia principal do ensaio, que, em outros termos, seria a seguinte: a identidade da reprodução técnica “horizontal”, ou melhor, a possibilidade de se reproduzir, tecnicamente, um número infinito de cópias idênticas abala a identidade auto-suficiente e autoritária da obra singular, protegida por um invólucro chamado “aura”.²⁰ A “nova identidade” faz parte de uma massificação generalizada que marca tanto a própria industrialização — toda produção industrial é reprodução “horizontal”,²¹ “clonagem” da mercadoria — quanto as mudanças sociais que a acompanham.

Apesar de algumas considerações de caráter histórico — como o exemplo da estátua de Vênus, citado inicialmente —, Benjamin vê a perda da aura principalmente como um processo “espacial”: a própria multiplicação tanto por parte dos objetos quanto por parte dos sujeitos, causada pela crescente participação coletiva dos receptores, não admitiria mais que se cultivasse uma obra nos moldes da tradição. Ao invés de considerar a aura como resultado de uma acumulação histórica, em que cada época reforça o invólucro aurático acrescentando sua “casca” em volta de um objeto sempre “idêntico a si mesmo”, o nosso autor prefere ver a causa do problema numa questão quantitativa, isto é, na singularidade, e a solução do problema, conseqüentemente, na reprodução em massa da obra de arte:

*Retirar²² o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição.*²³

Embora o autor apresente as mudanças na percepção como resultado de um processo histórico, as poucas considerações nessa perspectiva limitam-se às primeiras páginas do ensaio. Cabe assinalar que o autor fala apenas dos “*grandes períodos históricos*”,²⁴ da Antigüidade, da época da migração dos povos,²⁵ da Idade Média, etc, e acaba

¹⁹ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.176.

²⁰ A temática do invólucro como elemento estético foi desenvolvida por Benjamin em seu ensaio sobre as *Afinidades eletivas*, de Goethe. Cf. BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Gesammelte Schriften*, v.I, p.194-6.

²¹ A dimensão temporal da produção industrial limita-se à seqüencialidade da linha de montagem.

²² Literalmente: “descascar” (*Entschälung*).

²³ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.170.

²⁴ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.169.

²⁵ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.169. Sergio Paulo Rouanet preferiu a tradução “latinocêntrica” de *Völkerwanderung*: “invasão dos bárbaros”.

comparando o homem moderno ao pré-histórico.²⁶ Ao invés de seguir o ideário proposto no primeiro capítulo, ou seja, o materialismo histórico de proveniência marxista, e ao invés de inserir as questões tratadas numa problemática sócioeconômica, Benjamin concentra suas reflexões numa perspectiva antropológica. As “convulsões sociais”²⁷ referem-se exclusivamente às mudanças na produção e na recepção das obras de arte, à passagem do individualismo à coletividade, e não à luta de classes.

A abordagem antropológica torna-se evidente desde o início do ensaio, onde o autor associa as mudanças tecnológicas às condições físicas do ser humano:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.²⁸

A aceleração generalizada, que, de certo modo, é o correlato temporal da massificação no espaço, é apenas um aspecto dessa troca da “mão” pelo “olho”.²⁹ O outro aspecto, não diretamente estabelecido por Benjamin nesse contexto, porém dedutível dele, é o da autenticidade. Mesmo se os “vestígios” mencionados no capítulo posterior são apenas as “transformações que ela [a obra tradicional] sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física”,³⁰ e não a mão do artista (em analogia à “mão do oleiro na argila do vaso”),³¹ não há dúvida de que a questão da autenticidade é diretamente associada ao caráter manual da obra tradicional. E quando Benjamin fala das análises químicas e físicas das perícias, capazes de comprovar ou desmentir a autenticidade de uma obra de arte, ele se omite de outro critério de análise, que é a identificação pela “mão” do artista. Da mesma maneira que a assinatura de uma pessoa identifica um documento como sendo da própria mão (ou do “próprio punho”), identificação esta que ainda pode ser “autenticada”, as obras de arte tradicionais também são *manifestações* da mão.³² O hábito de assinar uma pintura era um ato redundante, uma vez que a própria pintura identificava o artista.³³

O elemento humano, portanto, não é apenas uma instância de identidade na *reprodução* de pessoas, como no caso já mencionado dos retratos fotográficos, mas também,

²⁶ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.173-4.

²⁷ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.170.

²⁸ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.167.

²⁹ VIRILIO.

³⁰ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.167.

³¹ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.205. Sobre o *topos* benjaminiano do vestígio, ver OTTE. Vestígios de um materialismo estético em Walter Benjamin.

³² Já em latim, o adjetivo *manifestus*, literalmente “aquilo que se pode pegar com a mão”, tinha o sentido de “visível”. Cf. também a questão da *manipulação* fotográfica, tratada anteriormente: trata-se de uma intervenção “manual” do fotógrafo no laboratório, capaz de produzir uma marca pessoal e autêntica na fotografia.

³³ Seria interessante acompanhar a discussão jurídica em torno da validade da assinatura tecnicamente reproduzida (por fax ou por computador). A questão jurídica ganhou importância, também, no caso dos direitos autorais (ou do plágio) de uma fotografia, uma vez que a “mão” do fotógrafo tornou-se quase irrelevante — o que não impede que se fale, metaforicamente, da “mão do fotógrafo”, exatamente no sentido da autenticidade.

e principalmente, na *produção por* pessoas. É a confecção manual da obra que é responsável por conceitos como “criatividade e gênio”,³⁴ associados por Benjamin até mesmo ao fascismo. Se essa associação entre autenticidade e fascismo, à primeira vista, parece ser um tanto exagerada, ela torna-se mais compreensível a partir de uma análise histórica: a “mão” não é apenas uma instância de autenticidade, mas passa a ser o símbolo de um sujeito dominador, cuja idealização remonta ao Iluminismo. A partir dessa perspectiva, a obra passa a ser parte de um mundo subjugado, criação de um sujeito que se julga criador.³⁵

De certo modo, Benjamin inverte a lógica do Iluminismo quando caracteriza o surgimento da obra de arte tecnicamente reproduzível como “emancipação” do produto do seu produtor, atacando o movimento racionalista com suas próprias armas. A técnica, “que o homem inventou mas há muito não controla” e que, aos olhos dos iluministas, era a expressão máxima da emancipação do ser humano diante da natureza, ganhou vida própria quando se “emancipou” da “mão” do homem, tornando-se uma “segunda natureza”, tão estranha ao homem moderno quanto a “primeira” ao homem das cavernas:

Essa sociedade [a sociedade pré-histórica] é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que 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.³⁶

Ao invés de se tornar um instrumento cada vez mais sofisticado na “mão” do homem, a técnica escapa ao seu controle e volta-se contra ele, ganhando um poder “não menos elementar” que a natureza primeva para o homem primitivo. À maneira do aprendiz de magia do poema antológico de Goethe, que consegue chamar os espíritos, mas não consegue se lembrar mais da fórmula para se livrar deles, a técnica, criada pelo homem, transformou-se num fantasma que o aniquila em sua forma extrema, que é a guerra.

Não há necessidade, no entanto, de uma condenação politicamente correta da guerra para se entender a problemática de uma técnica autônoma que se voltou contra seu próprio criador. Como procuramos mostrar, a “primeira” e a “segunda” natureza compartilham o mesmo tipo de reproduzibilidade que, além de ser “horizontal”, caracteriza-se pela sua “autopoiese”, no sentido de a reprodução acontecer sem — ou quase sem — a intervenção humana. Talvez o mérito maior do ensaio resida na sensibilidade de Benjamin diante de um dos fenômenos mais marcantes da modernidade, que consiste na autonomia cada vez maior do meio em que o homem vive. A auto-reproduzibilidade é parte dessa autonomia.

Quando compara pré-história e modernidade, ou seja, o confronto do homem, respectivamente, com a “primeira” e a “segunda” naturezas, Benjamin fala, ao mesmo tempo, de dois estados nos quais o poder do sujeito sobre seu mundo é reduzido, sendo

³⁴ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica, p.166.

³⁵ É interessante observar como a crítica ao Iluminismo, que teve seu auge na publicação da *Dialética do Esclarecimento* [= *Iluminismo*] de Horkheimer e Adorno, compartilha com o cristianismo a crítica à “soberba” de um sujeito que reclama para si poderes de um criador, isto é, do Criador, em termos cristãos.

³⁶ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica, p.174. Esta parte falta na segunda versão.

que a reprodutibilidade ao seu redor parte de uma sensação que lhe diz não apenas que as coisas estão acontecendo sem sua intervenção, mas, de acordo com a perspectiva antropológica, que elas tomaram uma feição tão assustadora na modernidade quanto no tempos remotos da pré-história. Se Benjamin, aparentemente, defende a reprodutibilidade como uma conquista com grande potencial político, ele não deixa de vislumbrar, também, mesmo que em escala menor, as ameaças que partem dela.

Certamente, Benjamin causou muito constrangimento em seus amigos marxistas quando apresentou as ameaças ao homem moderno como provenientes de uma “segunda natureza”, de um poder anônimo, e não como obra de uma classe opressora. Sua postura anti-subjetivista, que relativiza em muito os próprios pressupostos marxistas invocados no início do ensaio, não se evidencia apenas pela falta de uma “perspectiva revolucionária”, mas também pela ausência de uma acusação do opressor nos moldes da luta de classe. Com exceção de um breve comentário sobre o “capital cinematográfico”,³⁷ a preocupação principal do autor não é voltada para os alvos tradicionais do marxismo, mas para questões antropológicas ou existenciais, como mostra também a continuação da nossa última citação:

Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse *aprendizado*. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. 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. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas — é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.³⁸

O paralelo entre o homem moderno e o pré-histórico consistiria, basicamente, no fato de a arte passar por uma “refuncionalização”³⁹ a serviço da mediação entre o homem e seu meio. Para Benjamin, o cinema chega até a desempenhar um papel didático quando simula situações cotidianas da modernidade, principalmente do mundo de trabalho. O “gigantesco aparelho técnico” tem que perder seu aspecto de gigante ameaçador para fazer parte das “inervações humanas”, ou seja, o cinema tem que contribuir para superar o abismo que separa o homem do seu meio e familiarizar-se com ele.

O dilema é que essa familiarização com o mundo técnico também opera-se por meios técnicos. Se Benjamin preza, inicialmente, as vantagens da câmera lenta e da ampliação como recursos capazes de proporcionar a aproximação do homem com o seu meio, ele não tem como negar que a própria produção cinematográfica não tem um aspecto menos ameaçador que as máquinas nas fábricas. A saída — mais que questionável — do dilema é a criação, por parte de Benjamin, de um novo tipo de herói de cinema que, ao invés de vencer seus rivais, vence o gigante técnico, dando uma lição de como

conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente

³⁷ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.180.

³⁸ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.174. Grifo nosso.

³⁹ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.173.

afirma diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.⁴⁰

Se, por um lado, há bons motivos para se duvidar dessa suposta motivação dos freqüentadores de cinema, cabe ressaltar, por outro lado, o aspecto antropológico desse heroísmo. O herói, neste caso, não é um indivíduo extraordinário, um *Tarzan* do mundo industrializado, mas um representante do homem moderno que exhibe sua familiaridade com a técnica. É também essa função representativa também que impede conclusões precipitadas no sentido de Benjamin estar ressuscitando uma visão humanista. Ao contrário do humanismo histórico (renascentista), a “humanidade” (“caráter humano” seria uma tradução mais próxima de *Menschlichkeit*) defendida por ele não desemboca na apoteose do indivíduo (ocidental), mas na tentativa de projetar uma reaproximação coletiva entre o homem moderno e seu meio. O humanismo aurático tradicional, que procurou sua auto-afirmação através de um “renascimento” das origens e de um cultivo excessivo da história, é substituído por uma antropologia adaptada às condições tecnológicas da modernidade.

O elemento humano, portanto, é mais uma ambigüidade que merece ser desenredada, pois, por um lado, a mão e o rosto humanos estão na base da identidade ou da autenticidade das obras de arte e, conseqüentemente, da formação da aura, e, por outro, Benjamin mostra-se preocupado com a evolução tecnológica que ameaça dividir o indivíduo ou transformá-lo num objeto anônimo sem nenhuma garantia de ter sua integridade preservada. Benjamin procura ilustrar sua preocupação estabelecendo um paralelo entre a prática médica e a artística:

Em suma, diferentemente do mágico (do qual restam alguns traços no prático), o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de *homem a homem* e em vez disso intervém nele, pela operação. O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. (...) A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis.⁴¹

Evidentemente, a comparação ganha um efeito peculiar pelo fato de a “realidade” penetrada pelo cirurgião ser o próprio corpo humano, que, na medicina moderna, perdeu sua aura e passou a ficar exposto⁴² às intervenções cirúrgicas. No fundo, todo o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte pode ser lido como uma “apologia da proximidade” que culmina na penetração das “vísceras” da realidade, passando por cima das antigas barreiras espirituais, erguidas em torno do corpo humano e sua representação

⁴⁰ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.179. Grifo no original alemão.

⁴¹ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.187. Grifo nosso.

⁴² Adotando um procedimento genuinamente benjaminiano para a língua portuguesa, vale chamar a atenção para o parentesco entre “exposto” e “(valor de) exposição”, uma vez que os dois apontam para a desaturação tanto do corpo humano quanto da obra de arte. De maneira inversa, cabe aplicar o “valor de culto” também ao corpo humano, uma vez que, no pensamento mágico, o trabalho do xamã consiste justamente num “culto” em torno do corpo humano, protegido por uma aura espiritual, garantida pela presença de espíritos.

artística. A câmara-bisturi, ao contrário do procedimento hollywoodiano de enaltecer o indivíduo na forma de estrela de cinema, divide-o em “inúmeros fragmentos”, privando-o, assim, de sua singularidade: a fragmentação é a multiplicação às avessas. Se a postura mágica ainda era marcada pelo temor diante dos maus espíritos, o cineasta-cirurgião, destemido como o novo herói de cinema quando se confronta com os aparelhos, familiariza seu público com uma “segunda natureza”, até então desconhecida e hostil.

Evidentemente, Benjamin acaba monopolizando uma visão documentarista do cinema. Negando ao ator de cinema qualquer papel no sentido teatral da palavra, por se tratar de mais um “invólucro” aurático, e postulando que ele apenas representa a si mesmo, ou seja, que ele não representa, o cinema ficcional fica simplesmente descartado ou reduzido às produções de Hollywood. Prevalece cada vez mais no ensaio a idéia de a obra de arte servir como instrumento de reconciliação com a “segunda natureza”, idéia que se evidencia, ainda, em dois momentos do ensaio: por um lado, no cinema “grotesco” de Charlie Chaplin e nos filmes de Disney, que “produzem uma explosão terapêutica do inconsciente”,⁴³ por outro lado, no cinema responde à “tarefa” de acostumar o espectador a uma nova percepção, uma percepção “tátil”, marcada pela “distração” e pelo “choque”.⁴⁴

De acordo com sua função reconciliadora, o cinema idealizado por Benjamin é como uma grande janela para o mundo, ou seja, o mundo não é representado no cinema, mas está presente. Em última instância, o cinema benjaminiano é o lugar da não-reprodução, uma vez que qualquer distanciamento ocasionado pela reprodução e suas técnicas seria contra o ideal da proximidade e da presença, impedindo que o indivíduo se sinta “em casa” na segunda natureza da modernidade. Segundo Benjamin, o espectador tem o “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”.⁴⁵

O paradoxo da técnica — é graças à técnica que conseguimos a visão de um mundo sem técnica — faz parte de uma aporia que Benjamin não procura destrinchar. Reconhecendo, por um lado, que essa “realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial”,⁴⁶ e rejeitando, por outro lado, tudo o que é artificial, ficcional e ilusionístico como aurático, ele não explica em que consistiria, afinal, a conquista alcançada pela obra de arte tecnicamente reproduzível — na “flor azul no jardim da técnica”⁴⁷ ou numa arte sem aura?

Ao contrário do título programático do ensaio, poderíamos dizer que a questão da obra de arte representa apenas uma parte das reflexões nele contidas. A questão maior são as barreiras que separam o indivíduo tanto da obra de arte quanto da sua própria realidade. A obra de arte tecnicamente reproduzível não substitui a obra tradicional, mas, de acordo com o conceito benjaminiano da *refuncionalização*, ela derruba os

⁴³ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.190.

⁴⁴ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.192-4.

⁴⁵ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.187. O termo *manipulação* foi introduzido pelo tradutor; literalmente, Benjamin fala em “aspecto livre de aparelhos”.

⁴⁶ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.186.

⁴⁷ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.186. A “flor azul” (“Blaue Blume”) é o símbolo do romantismo alemão, criado por Novalis.

obstáculos que distanciam o ser humano do seu meio. Se a questão inicial do ensaio é a barreira que impede o acesso à obra de arte, a questão maior acaba sendo a refamiliarização do homem com sua “segunda natureza”. Uma vez que a própria obra de arte pode ser um obstáculo nesse processo, uma vez que a reprodução tem que se “esconder” para possibilitar a visão de um mundo familiar e acessível, não se trata mais de destruir a aura, mas a própria obra de arte.



ABSTRACT

The mechanical reproduction of the work of art, one of the most quoted aesthetic concepts of Walter Benjamin, turns out to be ambiguous when submitted to a closer analysis. The following article aims to show that for Benjamin the “mechanical reproduction” of a photograph or a film means two things at the same time: first, the elimination of any aesthetic distance between the object and its representation and, second, the multiplication (“cloning”) of this representation in an infinite number of identical copies. The non-differentiation between the two processes and their fusion in the term of reproduction may result in some misunderstandings.

KEY-WORDS

Walter Benjamin, reproduction, representation, art

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas; Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção “Os Pensadores”).
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Orgs. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1980. v. I-VI.
- OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada*. Belo Horizonte: UFMG, 1994. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- OTTE, Georg. *Vestígios de um materialismo estético em Walter Benjamin. Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- WEBER, Max. *Soziologie – Universalgeschichtliche Analysen – Politik*. Org. Johannes Winckelmann. Stuttgart: Kröner, 1992.