

**NOTAS SOBRE MAGIA E TÉCNICA, ARTE E POLÍTICA NA PERSPECTIVA
DO ENSAIO *A OBRA DE ARTE NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE*
TÉCNICA DE WALTER BENJAMIN**

Cleidson de Jesus Rocha¹

Tiago Alves de Souza²

Kellen Cristine Moreno de Andrade³

RESUMO

Este trabalho se propõe tratar do declínio da aura e da autenticidade da obra de arte, relativizados a partir da exposição sistemática operada pelos avanços técnicos, nos diversos campos da existência humana. As reflexões de Walter Benjamin presentes do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* sustentam que a reprodutibilidade técnica é instrumento pelo qual se desintegra a aura das obras de arte, na medida em que destrói a unicidade, singularidade e autenticidade dos objetos. Com esse valor alterado, as obras de arte passam a cumprir o valor de exposição para as massas, embora agora sem sua condição intrínseca de ser uma obra artística. A recepção dos objetos culturais destituídos da aura, estimulada por uma exibibilidade extenuante, chega às massas como produtos descartáveis, pelos quais não se desenvolve afeto, nem culto, nem ritual que os consagre duradouros. Essa metamorfose do modo de exposição é transposta também para a esfera política, onde as personagens são expostas diante do aparelho, sendo ouvidas e vistas por um número ilimitado de indivíduos. Dessa exposição emerge a vitória na esfera política. O artigo percorre, com Walter Benjamin, a trajetória histórica dos processos de reprodução das obras de arte, relacionando o momento atual da produção artística com a fragmentação da realidade, cujas partes, captadas pelas câmaras e aparelhos de gravação, produz visibilidade e existência, deixando outros tantos sem ser notados. É como se a realidade só existisse a partir da exposição mecânica. O método hermenêutico foi o caminho percorrido para a construção deste trabalho.

Palavras-chave: Reprodutibilidade técnica, arte e política, magia e técnica, Walter Benjamin.

¹ Pós-Doutor em Filosofia Contemporânea pela FFLCH-USP. Doutor em Filosofia pela UGF-RJ. Professor Associado na Universidade Federal do Acre, Cruzeiro do Sul, Acre, Brasil. Líder do Grupo de Estudos Sócio-Históricos e Filosóficos da Educação – GESHFE-CNPq-Ufac. E-mail: cleidson.ufac@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1245-0434>.

² Especialista em Educação Especial. Licenciando em Letras Português pela Universidade Federal do Acre; Graduado em Gestão em Saúde, Unopar. Cruzeiro do Sul, Acre. E-mail: souza.tiago@sou.ufac.br

³ Mestra em Letras: Linguagem e Identidade. Licenciada em Letras Português. Servidora pública na Ufac, Cruzeiro do Sul, Acre, Brasil. E-mail: kellemorenczs@hotmail.com.

**NOTES ON MAGIC AND TECHNIQUE, ART AND POLITICS FROM THE
PERSPECTIVE OF *THE ESSAY THE WORK OF ART IN THE ERA OF ITS
TECHNICAL REPRODUCIBILITY* BY WALTER BENJAMIN**

ABSTRACT

This work aims to address the decline of the aura and authenticity of the work of art, relativized from the systematic exposure operated by technical advances, in the various fields of human existence. Walter Benjamin's reflections in the essay *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility* argue that technical reproducibility is an instrument through which the aura of works of art is disintegrated, as it destroys the uniqueness, singularity and authenticity of objects. With this changed value, works of art begin to fulfill the value of exhibition for the masses, although now without their intrinsic condition of being an artistic work. The reception of cultural objects devoid of aura, stimulated by an exhausting flexibility, reaches the masses as disposable products, for which no affection, cult or ritual develops that consecrate them as lasting. This metamorphosis of the mode of exposure is also transposed to the political sphere, where the characters are exposed in front of the device, being heard and seen by an unlimited number of individuals. From this exposure emerges victory in the political sphere. The article explores, with Walter Benjamin, the historical trajectory of the processes of reproduction of works of art, relating the current moment of artistic production to the fragmentation of reality, whose parts, captured by cameras and recording devices, produce visibility and existence, leaving so many others without being noticed. It's as if reality only existed through mechanical exposure. The hermeneutic method was the path taken to construct this work.

Keywords: Technical reproducibility, art and politics, magic and technique, Walter Benjamin.

Keywords: Technical reproducibility. Work of art. Walter Benjamin

1 INTRODUÇÃO

Benjamin inicia seu famoso artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955) lembrando que “quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, esse sistema de produção ainda estava em seus primórdios”. Dessa forma, a análise de Marx aponta, apenas, um prognóstico sombrio em relação ao sistema de exploração do proletariado, indicando, outrossim, que este sistema criaria as condições para a sua superação.

Os avanços da técnica, atrelados ao esclarecimento, foi se modificando lentamente desde que Marx produziu seu diagnóstico do sistema capitalista, nos idos do século XIX. Os auspícios do desenvolvimento científico imprimiram, como atesta Benjamin,

“mudanças [...] nas condições de produção” (1987, p. 165), projetando-se sobre os diversos setores da cultura, que passam a sofrer as interveniências dos avanços técnicos tanto na produção, como na distribuição e recepção das obras de arte.

Este esquema trará implicações não só para o plano cultural, mas também para a economia, colocando em questão conceitos tradicionais como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo – cuja essência garantiu, desde sempre o tratamento das obras de arte como portadoras de uma certa aura constituidora da unicidade das criações. A alteração do tratamento desses conceitos, transforma, para o drama da arte e para o sucesso econômico dos grupos, a lógica da produção artística, que passa a equiparar-se às mercadorias produzidas nas fábricas. Estamos falando de uma das questões centrais do artigo de Benjamin: a questão da reprodutibilidade técnica das obras de arte, que perde o seu caráter aurático, a sua característica de singularidade, o seu caráter de unicidade, pois este é eliminado pelas tecnologias de reprodução em massa dos objetos culturais.

Este trabalho tem como objetivo refletir o tema da *magia e técnica, arte e política* nas reflexões de Walter Benjamin presentes do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Para o autor frankfurtiano, a realidade técnico-científica é condição instrumental para a desintegração da aura do objeto artístico, na medida em que destrói a unicidade, que é singular e autêntica nas obras de arte. A reprodução mecânica institui condições para uma maior exposição às massas, sem a original condição de objeto estético, mas como objeto de consumo. A recepção dos objetos culturais destituídos da aura, estimulada por uma exibibilidade extenuante, chega às massas como produtos descartáveis, pelos quais não se desenvolve afeto, nem culto, nem ritual que os consagre duradouros. Essa metamorfose do modo de exposição é transposta também para a esfera política, onde os atores desta cena são expostos diante do aparelho, sendo ouvidos e vistos por um número ilimitado de indivíduos.

A exposição que segue, percorre, com Walter Benjamin, a trajetória histórica dos processos de reprodução das obras, até alcançar sua versão mais elaborada, que é a captação dos objetos pelas câmaras e aparelhos de gravação. Este fato, produz visibilidade daquilo que é captado pela máquina. Essa visibilidade, no limite, institui identidade tanto aos objetos artísticos, quanto às massas, que ganham feição a partir da exposição

mecânica, podendo realizar-se enquanto existente. Valendo-nos do método hermenêutico enquanto análise da estrutura e sentidos do artigo *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, construímos este trabalho em duas seções assim apresentadas: 1) o declínio da aura e da autenticidade da obra de arte; 2) valor de culto e valor de exposição;

2. DISCUSSÕES

2.1 O DECLÍNIO DA AURA E A DA AUTENTICIDADE DA OBRA DE ARTE

Benjamin percorre em seu artigo, a trajetória histórica dos processos de reprodução das obras de arte, em suas diferentes fases, iniciando com a invenção da xilogravura - que imprimiu meios de reprodução do desenho e mais tarde, serviu à impressão da palavra escrita; passando pela litografia – que permite às artes gráficas ilustrar a vida cotidiana, colocando no mercado suas produções em massa e chegando à invenção da fotografia, sobre a qual Benjamin atesta que “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (Benjamin, 1987, p. 167). A fotografia se realiza, como se sabe, não como produto da mão, mas da máquina. Dessa maneira, o processo de reprodução das imagens experimenta uma aceleração jamais vista, posicionando-se no mesmo patamar da palavra oral.

Esse percurso de inovações técnicas, sequestra a autenticidade da obra de arte, subtraindo o *aqui e agora* e sua existência única, cujas marcas de sua constituição como algo que vem a ser, é perpassada pela técnica de sua criação, portanto, de sua própria história. Uma obra de arte pode contar, com os auspícios de sua existência material, plástica, as transformações que sofreu, tanto do ponto de visto químico, quanto no que diz respeito à sua inscrição em uma dada tradição artística. Para Benjamin (1987, p. 167) “o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo”.

No que diz respeito a reprodução manual, os componentes de autenticidade são preservados, conservando a autoridade da condição aurática da obra original, enquanto a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. “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” (Benjamin, 1987, p. 168). Ou seja, Benjamin denuncia uma total alteração da ótica natural, alterada pelos recursos das máquinas de fazer arte, corrompendo a autenticidade da coisa. Assim, diz Benjamin: “podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial”. Com esses meios, a reprodução passa a vir ao encontro do espectador, atualizando o objeto e multiplicando-o infinitas vezes, conforme a ganância dos consumidores, mobilizados pelas estratégias mercadológicas.

Dessa maneira, instala-se uma dramática alteração nos modos de organização da percepção humana, que é definida historicamente, conforme os acontecimentos. A época, as técnicas em vigor de cada período e a força das tradições desenham, na obra de arte, sua constituição aurática. A aura, é, assim, a singularidade definida pelo tempo e pelo espaço, que desenha características únicas em uma dada obra. Essa unicidade é pautada pelo tempo que se arrasta, lentamente, com seus acontecimentos que vão moldando impressões sobre as coisas, que aparecem perto, mas a noção sobre o que elas sejam, vem de longe. Assim, a aura é a aparição única de uma coisa distante, que embora estando perto, só é enxergada plenamente se também se vê o que ela traz de longe. Benjamin exemplifica assim o conceito de aura: “observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (Benjamin, 1987, p. 170).

O declínio atual da aura vincula-se à acelerada intensidade da formação das massas e da sua crescente necessidade de fazer as coisas ficarem mais próximas. O mundo, as paisagens, os produtos culturais, são reivindicados para o espaço onde reinam as massas. A geografia é anulada e o mundo entra, sem cerimônia, pelos aparelhos de difusão e de comunicação. Por outro lado, reina, no campo do movimento de massa, a necessidade de superar o caráter único dos objetos, por meio da sua reprodução técnica. A superexposição dos objetos por meio da difusão tecnológica, cria necessidades só satisfeitas pela posse dos objetos de desejo. Para Benjamin, “retirar 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” (Benjamin, 1987, p. 170).

A reprodutibilidade técnica é instrumento pelo qual se desintegra a constituição aurática das obras de arte, na medida em que destrói a unicidade dos objetos. Pensar no *aqui* e no *agora* dos objetos é intuir que a sua unicidade se inscreve no contexto da tradição, que é dinâmica e por isso se modifica conforme mudam os esquemas de percepção das pessoas. Um objeto pode ser entendido, num certo tempo/espaço, como objeto de culto e em outro, como ídolo malfazejo. Apesar da múltipla interpretação, ambas as tradições enxergam, no mesmo objeto, a unicidade da obra, ou, como quer Benjamin, sua aura. As obras de arte, tradicionalmente, ganham fôlego e visibilidade a partir de sua inscrição na tradição, que lhe confere o desejável culto. Aliás, como diz Benjamin, “as mais antigas obras de arte [...] surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso”. Isso quer dizer que a obra de arte carrega, em função de sua aura, uma convocação ao ritual, ou seja, ela tem sempre um fundamento teológico, ainda que em formas profanas de culto do Belo.

Por ocasião do nascimento da fotografia como primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária, a arte escapou, pela primeira vez, da sua função ritual, emancipando-se de sua existência como integrante de uma tradição, e passou a ser representada apenas como arte. A teologia é abandonada, pois os objetos fotografados passam a proliferar, agora sem aura, sem a unicidade de um produto singular, que explode a noção de arte ritual e abraça-se com o sentido de uma arte *pura*, rejeitando toda função social. Esse quadro aponta, como diz Benjamin (1987, p. 171), a descoberta primordial: “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida”. Explode a variedade de cópias, desterrando a questão da autenticidade, que deixa de ser reivindicada à produção artística, transformando a função social da arte, que deixa de fundar-se no ritual, passando a apoiar-se na política.

No lastro dos efeitos revolucionários da fotografia, o cinema implode, com a própria lógica de sua produção, os valores rituais e teológicos da obra cinematográfica, pois não há lugar para contemplação solitária e particular do filme, visto que não se trata

de uma obra estática, mas sim dinâmica, cujas imagens se movimentam, ao tempo em que o olho busca captar o sentido da sequência da narrativa. Além disso, um filme é feito para ser difundido, obrigatoriamente, para a massa, pois o preço de sua produção é tão alto, que um consumidor, “que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme” (Benjamin, 1987, p. 172). Ou seja, a reprodutibilidade técnica não é a única condição para a sua difusão maciça, pois outra necessidade se apresenta como mobilizadora da propagação entre as massas, que é questão da rentabilidade, razão pela qual um filme precisa atingir um público amplo. Nessa perspectiva, o cinema mudo comunicava de forma mais eficiente que o cinema falado, pois extrapolava as fronteiras linguísticas. Essas possibilidades foram, politicamente, vislumbradas pelo fascismo, que pretendeu apossar-se de suas possibilidades comunicativas em nome dos interesses nacionais.

A proliferação do cinema mudo como alternativa de comunicação com as massas e de afirmação de plataformas políticas, foi remediado com a iniciativa do capital de preparar o caminho para o cinema falado. Com ele restaurou-se a lógica da ambientação, com as massas voltando a frequentar as salas de projeção. Do ponto de vista pedagógico, o fascismo perdeu um aliado em seu sistema de comunicação com as massas, que se fez circunscrita a horizontes culturais específicos. Essa especificidade do cinema falado, mais tarde vai ser resolvido tecnicamente com a sincronização, legendação e/ou dublagem. Ou seja, o capitalismo tardio atualiza, constantemente, formas de atender às demandas das massas, produzindo equipagem técnica para a produção de objetos culturais acessíveis às massas. Dessa maneira, para Benjamin, o sistema produz uma certa democratização do acesso as obras de arte que seria dada por formas mecânicas e de baixo custo, na distribuição dos objetos culturais. Isso abria uma possibilidade de emancipação política. A arte teria sido deslocada do âmbito do ritual para o âmbito da política, sendo, possível, assim, falar-se em democratização do acesso aos bens culturais.

2.2. VALOR DE CULTO E VALOR DE EXPOSIÇÃO

Existem dois polos pelos quais é possível reconstruir a história da arte: seu valor de culto e seu valor de exposição. As obras de arte surgiram com o intuito de atender elementos da magia, devendo, para tanto, serem vistas, admiradas, contempladas e, assim,

cultuadas. O valor de culto, assim, reivindica anonimato, manter secreta a obra de arte para o cultivo espiritual de alguns eleitos, mantendo-se invisível para o observador comum. Contudo, segundo Benjamin, “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (Benjamim 1987, p. 173). Trata-se do caráter de exposição, que cresceu tanto com os vários métodos da reprodutibilidade técnica, que solapou até mesmo a condição intrínseca de ser uma obra “artística”. Esse é o outro polo da história da arte, inaugurado com os auspícios da ciência e da técnica próprios do capitalismo tardio, avançado, impregnado de meios técnicos, capazes de fazer explodir os valores de culto, que são substituídos pela lógica da exibição. Produz-se uma refuncionalização da arte, que perde o seu valor ritual, contemplativo, sereno e mágico para o conjunto dos interesses imediatos da economia e da política.

Benjamim enxerga, nesse novo quadro da história da arte, possibilidades emancipatórias como jamais se viu. No entanto, ao tempo em que os acréscimos da técnica se apresentam, trazem consigo não um campo de harmonia interior, mas as inervações de um tempo que de tanto ver, forma sobre todas as coisas, opiniões. Elas são uma segunda natureza, tão elementar como aquela da sociedade primitiva, que enxergava as obras com a finalidade contemplativa, zelando pelas narrativas da tradição, que atribuía sentidos às produções. Esses sentidos pautavam o culto e o ritual, dando as obras um valor de eternidade.

A explosão tecnológica que imprimiu a revolução da exibibilidade de todos os objetos em formas múltiplas, as esvaziou de sua aura e agora comparecem destituídas de valor. Nessa condição, a recepção das obras não implica na captação de algo com caráter eterno e benfazejo. Dessa maneira, alerta Benjamin: “diante dessa segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla, somos obrigados a aprender [...] Mais uma vez a arte põe-se a serviço desse aprendizado” (1987, p. 175). Benjamin aposta nas possibilidades dos avanços técnicos por meio dos quais se produz a cultura atual como elemento de autonomia humana. Assim diz o autor:

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” (Benjamin, 1987, p. 174)

A arte, especialmente o cinema, comparece, assim, como um instrumento a serviço da inquietação dos espíritos, da formação da mentalidade crítica e da causa revolucionária. Benjamin classifica como interioridade burguesa toda arte que não esteja em sintonia com os interesses dos oprimidos. A substituição do valor de culto, reservado à interioridade do sujeito, pelo valor de exibição, seria uma forma de exposição de questões inerentes à formação da consciência crítica, da formação política, da consciência de classe. Interessa a Benjamin a forma como a audiência consome a arte de massa, defendendo não uma estetização da política, como ocorria, por exemplo, com o fascismo, com o nazismo, mas justamente uma politização da arte, cuja função seria a distração aliada a uma preparação para vida nas cidades, para vida moderna, para vida contemporânea.

A arte cinematográfica, destinada a exposição às massas, reivindica um atributo decisivo de encantamento, que é a perfectibilidade. O filme que se vê projetado nas telas “não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha [...]” (Benjamin, 1987, p. 175). A perfectibilidade inerente a obra cinematográfica produz o declínio dos valores eternos diante da arte montável, que se compõe dos diversos fragmentos representativos dos acontecimentos que, justapostos tecnicamente, compõem a narrativa na sequência montada das imagens de um filme.

Para Benjamin o cinema, embora tenha pretensões artísticas, é composto por elementos não artísticos, entre eles, a própria atividade do ator, que não representa diante de um público a cena a ser exibida, mas sim em frente a um conjunto de especialistas (produtor, diretor, operador, engenheiro de som ou de iluminação etc.) – que podem intervir a qualquer momento. Essas intervenções ajustam a interpretação e determinam a produção, visto que o intérprete de um filme representa diante de um aparelho, que após a captação orientada pelos especialistas, vai ser montada conforme a lógica da indústria da cultura. Esse exercício diante da máquina e dos especialistas faz do intérprete cinematográfico uma réplica de um atleta sendo instruído para a sua atuação esportiva. Os técnicos e supervisores orientam seu fazer, a movimentação de seu corpo, as táticas e estratégias para vencer o adversário. O ator de cinema representa a si próprio diante da

máquina, pois ele sente-se expulso de seu próprio corpo, exilado de sua realidade, de sua vida, de sua voz. Para Benjamin

representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator 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 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. (Benjamin, 1987, p. 179)

A representação do homem pelo aparelho gera uma imagem especular que se destaca e se transporta para um lugar onde ela possa ser vista pela massa. O ator de cinema, que se exila do palco e da sua própria vida, encontra restauro nos braços da massa, que vai controlá-lo conforme as regras do capitalismo avançado. Esse controle diz respeito à audiência que um filme é capaz de alcançar. O sucesso de bilheteria carrega de prestígio o ator e o faz triunfar diante do mercado, do qual colhe a glória e o poder de compor novos elencos, de nobres e novas produções. Benjamin reivindica a conversão do cinema à libertação da exploração capitalista para que ele cumpra suas oportunidades revolucionárias imanentes ao seu potencial de formação crítica. Assim será quando o capital cinematográfico deixar de estimular o culto do estrelado, que na melhor das hipóteses, reduz o artista à mercadoria, assim como o fruto do seu trabalho, estimulando a consciência limitada e corrupta das massas, conforme interessa politicamente ao fascismo.

A reprodutibilidade técnica, é, segundo Benjamin, o que torna a arte contemporânea mais eficaz. No entanto, o conjunto de suas possibilidades não são acessíveis e nem previsíveis, seja pelos seus produtores e ou pelos consumidores. Um ator de cinema não “pode reivindicar o direito de perceber o contexto total no qual se insere sua própria ação” (Benjamin, 1987, p. 181). A recepção dos produtos culturais, destituída da aura, estimulada por uma exibição extenuante, chega à massa como produto descartável, pelo qual não se desenvolve afeto, nem culto, nem ritual que o consagre duradouro. Essa metamorfose do modo de exposição é transposta também para a esfera política, onde o político é exposto diante do aparelho, sendo ouvido e visto por um número ilimitado de indivíduos. O político tradicional, como se sabe, era exposto de modo

imediatamente, em pessoa, posicionando-se diante de um público real. Com os recursos da técnica de reprodução, os parlamentos se atrofiam, assim como acontece com a esfera do teatro. Esta situação determina um novo processo de escolha, que passa a ser feita mediante o peso do aparelho, do qual emerge, como vencedor, o campeão.

A essa prerrogativa da exposição ilimitada para as massas, que, canalizada por especialista, produz astros/vencedores, soma-se também o fato de que os espectadores são semiespecialistas em tudo o que veem, do esporte a política, da arte à moral. A semi-formação generalizada instaura uma recepção desavisada, na maioria das vezes superficial. Na esfera política, a superficialidade que escolhe, deturpa a democracia, pois o seu principal instrumento, que é a exposição dialógica, negociada, clara e pública, perde lugar para a força da imagem, da técnica, do controle estético dos gestos, da voz, do corpo.

Consideremos que os produtos culturais, objetos, paisagens e pessoas captados e transformados pelas máquinas de cultura, passam a fazer parte de um espetáculo para o qual convergem meios como iluminação, efeitos sonoros, visuais e recursos tecnológicos, produzindo o que o cinema tem de mais eficiente: seu efeito ilusionístico, o que amplia a sua eficácia na oferta de bens culturais a serem consumidos como mercadoria. No que se refere ao campo político, o distante que se faz próximo pelos recursos da técnica, como o espetacular, anula a prática democrática da escolha qualitativa, vigorando a lógica do esplêndido, como pretende ser qualquer produção artística realizada com os recursos das máquinas.

A reprodutibilidade técnica, no entanto, segundo Benjamin, instituiu outro tipo de relação da massa com a arte, derivada, além do prazer de se ver e sentir, também da atitude do especialista a que cada indivíduo se auto institui. Na medida em que se diminui a significação social de uma arte, mais aumenta o fosso no público entre a atitude de fruição e a capacidade crítica, como diz Benjamin: “desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo” (Benjamin, 1987, p. 188). O cinema, entre as demais artes, é a única que escapa desse processo, pois a sua natureza é pública, buscando os coletivos, de onde vêm as reações relativas a cada filme. Essas reações desenham as funções sociais do cinema, cuja marca mais desafiadora é apontar um equilíbrio entre o homem e a máquina. Para Benjamin

o cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem representa o mundo [...]. 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 alagados, nossas estações e nossas fábricas apreciam aprisionar-nos inapelavelmente [...] (Benjamin, 1987, p. 189).

Vemos, assim, que os procedimentos da câmara afetam, fortemente, a vida cotidiana, instituindo sonhos, delírios, psicoses, alucinações, contribuindo para a formação da percepção coletiva do público, que tanto pode assumir o caráter psicótico, a partir das tensões que a tecnicização pode instituir, quanto pode criar imunizações contra tal estado de espírito, pela produção de certos filmes capazes de impedir o perigo da hilariedade coletiva. Contudo, esse percurso de produzir efeitos positivos ou negativos no público, nem sempre é um compromisso das artes em geral. Algumas experiências artísticas perfazem o caminho contrário a este, desconsiderando demandas do público e instituindo a desconstrução da arte por ela mesma, atingindo o espectador pela agressão, como um tiro. Benjamin traz o exemplo dos dadaístas, que

estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torna-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são ‘saladas de palavras’, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações [...] (Benjamin, 1987, p. 191).

Essa provocação cumpriu o papel de recuperar a qualidade tátil, o desejo da percepção onírica, pois uma vez diante do escândalo das obras dos dadaístas, as massas foram atingidas por uma nuvem de demandas pelo belo e pelo afeito ao agrado da contemplação e do sonho. Essa postura, acabou ultrapassando os próprios objetivos dos dadaístas, pois favoreceu a demanda pelo cinema, este destinado à distração. Comparando-se a tela do cinema com um quadro, verifica-se que na primeira, a imagem se movimenta, enquanto na segunda, não. O quadro convoca o espectador à contemplação, a abandonar-se às associações e leituras possíveis. Frente a um filme, isso não é possível, pois a parada reflexiva ou contemplativa, leva o espectador a perder a próxima cena. A imagem não se fixa na tela, mas, ao contrário, é dinâmica, o que subtrai

a associação de ideais do espectador, interrompendo a reflexão no afã de acompanhar o desenrolar do filme. Para Benjamim,

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 tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (Benjamin, 1987, p. 192).

A massa é a formação social da qual emanam os novos comportamentos em relação à arte. O esvaziamento dos padrões de reflexão e de organização do mundo do trabalho, instituiu novas atitudes com relação à participação na construção e na recepção das obras artísticas. As intencionalidades e expectativas das massas com relação à obra de arte circunscrevem-se à distração, que é, para esta, objeto de diversão. Brinca-se com a percepção, que se acostuma a acompanhar e absorver o fluxo das criações. O distraído habitua-se a administrar mundos paralelos, vagando do contexto vivido ao mundo dos sentidos passageiros trazido pelos produtos culturais. Estes também são transitórios, destituídos de valores eternos. A estrutura perceptiva das massas encontra-se transformada profundamente e por isso mesmo, habilitada para o cenário privilegiado do cinema, onde tudo flui, numa sequência de imagens captadas pelas máquinas e mobilizadas pelos interesses da indústria.

A massificação e a crescente proletarização dos grupos no capitalismo tardio são duas faces do mesmo processo. A produção da cultura equivale a produção de mercadorias. A lógica de sua criação obedece às mesmas regras do sistema econômico, estando mesmo vinculada à anuência das corporações e escritórios executivos, que subsidiam ou não a sua produção, conforme as estatísticas de lucro. A produção em massa, corresponde, assim, à reprodução das massas. Esta se rende aos registros realizados pelos aparelhos de filmagem e gravação na tentativa de enxergar sua própria existência em meio à multidão multiforme, pois está convencida de que as máquinas apreendem o real e os movimentos de massa com mais eficiência que o olho humano, além de possuir a possibilidade de ampliá-los. Esses dados captados, alterados pelos aparelhos, reproduz a vida sob a égide de uma estetização do cotidiano. E já que a vida passa a ser composta do agrupamento de fragmentos captados pelas câmaras e aparelhos de gravação, apresenta-se o roteiro e enredo de uma lógica pelas massas, que se mobilizem para lutar em prol de sua própria autonomia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos destacar, então, dois aspectos do trabalho do Benjamin que contribuíram para a reflexão materialista da indústria da cultura do capitalismo tardio: em primeiro lugar, o vínculo entre filosofia e pesquisa social. Esse veículo permitiu a compreensão de uma nova indústria da cultura, no início do século XX. Ele habilitava o reconhecimento do peso da tradição artística e da história social na formação das consciências individuais e, por extensão, da própria filosofia. Para Benjamin o modo em que a percepção sensorial do homem se organiza é condicionado não só naturalmente, como também, historicamente.

O segundo aspecto: Benjamin mostra as limitações do marxismo tradicional na compreensão da cultura, pois na estética marxista *mais* ortodoxa o que prevalecia eram análises que reduziam os fenômenos da cultura e da arte a simples manifestações de modos socioeconômicos específicos de produção. Seriam, portanto, externos a própria configuração da obra de arte. Verifica-se, assim a utilização das categorias do pensamento de Marx, não de maneira externa à obra de arte, mas no interior da própria obra de arte.

Diferentemente de outros autores frankfurtianos, Benjamin manifesta confiança no poder espontâneo do proletariado, no processo histórico, deixando de considerar que o proletariado, no entanto, já é produto da sociedade burguesa. Além disso, pode-se detectar uma recaída do Benjamin num segundo romantismo, principalmente na teoria da distração, na qual o cinema desempenharia um papel de produzir uma certa educação, uma preparação das massas para os diversos choques da vida contemporânea.

Esses dois aspectos do trabalho de Benjamin, acima explicitados, são os fundamentos do trabalho aqui exposto, que cumpre o objetivo de explicitar a posição de Benjamin em relação às modificações do papel da obra, afetadas pelo desenvolvimento técnico-científico. Contudo, ao tempo em que a obra de arte perde seu caráter aurático, ganha notoriedade pelas massas, que, com a reproduzibilidade das obras, alcança conhecer e desfrutar das produções artísticas, embora as limitações do esclarecimento, nem sempre as leve à fruição autêntica. Por outro lado, a condição de exibibilidade das massas, institui

meios de reconhecimento de sua identidade, forjando, assim, alguma possibilidade de existência frente ao múltiplo do mundo.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os Pensadores).

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas - Vol. I - Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

JAY, Martin. *A imaginação dialética*. História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

WIGGERSHAUS. *A Escola de Frankfurt. - História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política*. Rio de Janeiro: Difel, 2002