

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRAL DE AULAS DA UEPB
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E ESTUDOS SOCIAIS
LICENCIATURA PLENA EM FILOSOFIA

HERIBERTO MEDEIROS PESSOA

O DECLÍNIO DA AURA E A CRISE DA ARTE, EM WALTER BENJAMIN.

CAMPINA GRANDE

MARÇO, 2014

HERIBERTO MEDEIROS PESSOA

O DECLÍNIO DA AURA E A CRISE DA ARTE, EM WALTER BENJAMIN.

Artigo apresentado ao Dr. e professor Reginaldo Oliveira Silva como condição para o aproveitamento do componente curricular TCC, trabalho de conclusão do curso de filosofia da Universidade Estadual da Paraíba.

CAMPINA GRANDE

MARÇO, 2014.

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

475 Heriberto Medeiros Pessoa

O declínio da aura e a crise da arte, em Walter Benjamin
[manuscrito] / Heriberto Medeiros Pessoa. - 2014.
24 p. : il.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Filosofia) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.

"Orientação: Prof. Dr. Reginaldo de Oliveira Silva,
Departamento de Filosofia e Sociologia".
, Departamento de Filosofia".

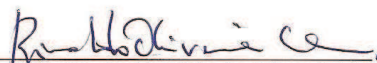
1. Filosofia 2. Filosofia Alemã 3. Arte 4. Aura I. Título.
21. ed. CDD 100

HERIBERTO MEDEIROS PESSOA

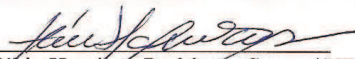
O declínio da aura e a crise da arte, em Walter Benjamin

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Filosofia da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciado em Filosofia.

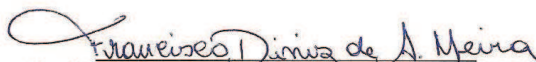
Aprovado em 13/03/2014.



Prof./Dr. Reginaldo Oliveira Silva / UEPB
Orientador



Prof. Ms. Fábio Henrique Rodrigues Sousa / UEPB
Examinador



Prof. Ms. Francisco Diniz de Andrade Meira / UEPB
Examinador

O DECLÍNIO DA AURA E A CRISE DA ARTE, EM WALTER BENJAMIN

Heriberto Medeiros Pessoa*

RESUMO: O presente trabalho aborda a problemática da arte e o declínio da aura, na concepção de Walter Benjamin. No primeiro momento apresentaremos a problemática indicada pelo filósofo quanto às técnicas de reprodução, no século XIX, e o seu efeito sobre as obras de arte. Posteriormente, falaremos sobre o que ocorreu durante a história, para que houvesse o declínio da aura, desenvolvendo a relação da arte com a tradição ritualística e o papel da fotografia na quebra dessa tradição, bem com as transformações na acolhida das obras. Desenvolveremos a relação entre teatro e cinema, problematizando o declínio da aura. Desenvolveremos os conceitos de inconsciente visual e percepção distraída, problematizando as mudanças na representação da realidade e acolhida da arte por meio do cinema. A fotografia e o cinema como técnicas de reprodução de imagens foram os principais responsáveis pela destruição da aura. Como hipótese do trabalho, acreditamos poder defender que a fotografia mostra-se como um grande momento desta revolução que alcança seu apogeu com o advento do cinema, pois esta nova arte, além da imagem, simulava também o movimento do real. Com o cinema inaugura-se um novo conceito de arte, e um novo modo de perceber a realidade transmitida.

Palavra chave: Benjamin, Arte, Aura, Fotografia, Cinema.

O tema central desse estudo encontra-se na análise das causas e consequências da destruição da “aura” que envolve as obras de arte, enquanto objetos individualizados e únicos. Pretendemos esclarecer as questões que ocorreram para que houvesse esse declínio, indicar a direção voltada para essas transformações, conforme problematizadas por Walter Benjamin, relatar o que contribuiu para que a aura e a arte se modificassem até a contemporaneidade. Vamos encaminhar nossas investigações no sentido de trazer os conceitos de aura e de arte que Benjamin apresenta no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Publicado no Brasil, em 1985, no conjunto de ensaios do filósofo sob o título *Obras Escolhidas I: magia técnica e política*. Como hipótese do trabalho, acreditamos poder defender que a fotografia mostra-se como um grande momento desta revolução que alcança seu apogeu com o advento do cinema, pois esta nova arte, além da imagem, simulava também o movimento do real. Com o cinema inaugura-se um novo conceito de arte, e um novo modo de perceber a realidade transmitida.

*Acadêmico do Curso de Licenciatura Plena em Filosofia da UEPB

Walter Benjamin foi um filósofo alemão muito conhecido, mas não famoso, pela sua colaboração em revistas e secções literárias de diversos jornais ao longo de um período inferior a dez anos, antes da tomada de poder por Hitler e da sua própria emigração. Como afirma Arendt (1991, p. 197), a 26 de Setembro de 1940, Walter Benjamin, que se preparava para emigrar para a América, suicidou-se na fronteira franco-espanhola. Quinze anos mais tarde foi publicado na Alemanha uma edição em dois volumes dos seus escritos, grangeando-lhe quase de imediato um *succès d'estime* (Arendt 1991, p.178), que ultrapassou em muito o reconhecimento por parte da maioria que o conheceu em vida. Também Walter Benjamin cedo fora reconhecido, e não apenas por homens cujos nomes ainda então eram desconhecidos, como Gerhard Scholem, o amigo da sua juventude, e Theodor Wiesengrund Adorno, seu primeiro e único discípulo – os dois responsáveis pela edição póstuma das suas obras e da sua correspondência. Benjamin considerou-se como um crítico literário, e se alguma posição aspirou na vida, como diz seu amigo Scholem, terá sido a de um “único verdadeiro crítico da literatura alemã”. Formara-se na Suíça durante a guerra e não era discípulo de ninguém - ou a habitual suspeição académica em relação a tudo quanto não seja garantidamente medíocre. Na Alemanha desse tempo havia outro caminho para a universidade, e foi precisamente o ensaio de Benjamin sobre Goethe que destruiu sua única hipótese de fazer carreira académica. Mais tarde Benjamin explica que tinha pouco a ver com a instituição universitária.

Segundo Seligmann (2010, p. 23), em 1916, Benjamin escreveu o esboço de seu primeiro livro ‘*Origem do drama trágico alemão*’, como também compôs seu longo ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. Este ensaio se desenvolve tanto como filosofia da linguagem como aborda a tarefa do tradutor. Em 17 de abril de 1917, começa seu trabalho de tradução de poemas de Baudelaire e estuda intensivamente as obras de Friedrich Schlegel e Novalis. Os anos de 1921 e 1922, também foram marcados pela intensa amizade com Florens Christian Rang que ele conheceu em 1920. Rang, um profundo conhecedor de literatura, de teologia protestante e de direito, foi de grande importância para o trabalho que Benjamin viria a escrever sobre *Origem do drama barroco alemão*. Em 1926, Benjamin volta-se para a cultura francesa, e conclui seu livro *Rua de mão única*, uma obra que fala sobre “imagens de pensamento”. Trata-se de um documento original que falava do que se passava nas vanguardas.

Benjamin publicou, ainda, entre 1926 e 1929, uma média de trinta artigos por ano, entre os textos mais importantes está “Para uma imagem de Proust” e “História cultural do

brinquedo”. Em 1931, surge “Pequena História da Fotografia”, que serviria como uma parte de seu trabalho sobre passagens. Logo em seguida, em 1935, escreve seu principal texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”; nesse mesmo ano ele escreve seu ensaio “Paris a capital do século XIX”, parte do ensaio sobre passagens. Benjamin continua trabalhando sobre seu ensaio sobre Baudelaire, que faz parte do ensaio de passagens, também conclui o texto “Sobre alguns temas de Baudelaire”, de 1939. Em 1940, escreve “Sobre o conceito de História”. Uma reflexão crítica sobre a história e a política do século XX.

Benjamin vai nos mostrar através de seus escritos que o seu principal objetivo foi mostrar que a vida moderna provocou o declínio da “aura” e consequentemente uma crise na “arte”. Logo no início do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o filósofo afirma que as obras de arte, por princípio, sempre foram suscetíveis de reprodução, tanto pelos mestres quanto pelos discípulos. Porém, os mestres a reproduziam a fim de garantir a sua difusão ou para que os falsários não a imitassem com o fim de extrair o proveito material. É importante notar que as técnicas de reprodução nasceram e se desenvolveram no curso da história, mediante saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido. Como se vê, os gregos conheciam dois processos técnicos de reprodução, a saber: a fundição e a cunhagem. Com a gravura, pela primeira vez, a reprodução de um desenho, antes da imprensa multiplicar a escrita. A Idade Média conheceu a gravura, à madeira, os bronzes e a água-forte e, no início do século XIX, com a litografia, as técnicas de reprodução marcaram um progresso decisivo.

Assim, permite-se pela primeira vez às artes gráficas não apenas entregar-se ao comércio das reproduções em série, e sim produzir diariamente as novas obras. Contudo, o desenho ilustra a atualidade cotidiana e, por isso, tornou-se o último colaborador da imprensa. Porém, em algumas décadas após essa descoberta, a fotografia viria a suplantá-lo em tal papel. Com a fotografia, pela primeira vez, no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva, pois o olho capta mais rápido do que a mão ao desenhar, a reprodução das imagens pode se concretizar num ritmo tão acelerado que chegou a seguir a própria cadência das palavras. Nota-se claramente que o fotógrafo, graças aos aparelhos rotativos, fixa as imagens no estúdio de modo veloz com o que o ator enuncia as palavras.

Com a chegada do século XX, as técnicas de reprodução atingiram um nível tão alto a ponto delas, não apenas se dedicarem a reproduzir toda obra de arte e, muito mais que isso, delas próprias se imporem como formas originais de arte. Entretanto, na mais perfeita obra de

arte fica faltando o *'hic et nunc'*, o aqui e agora da obra artística. Isto quer dizer que é a esta presença, única no entanto, e somente a ela que se acha vinculada a obra de arte em toda a sua história. Argumentando-se da história, nota-se também as alterações materiais que as obras de arte podem sofrer de acordo com a sucessão de seus possuidores. Cabe ressaltar que o vestígio das alterações materiais somente fica desvelado em virtude das análises físico-químicas, impossíveis de serem feitas numa reprodução com o fim de determinar as mãos pelas quais passou a obra, porém deve-se guiar toda tradição, a partir do próprio local onde foi criada. É importante notar que o *hic et nunc* do original constitui aquilo que se chama de sua autenticidade. Para estabelecer a autenticidade de um bronze é às vezes necessário recorrer a análises químicas e para demonstrar a autenticidade de um manuscrito medieval é preciso determinar a sua real proveniência de um depósito de arquivos do século XV. É evidente que a própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução. A reprodução feita pela mão do homem é considerada como uma falsificação, enquanto que o original mantém a plena autoridade, mas não ocorre o mesmo no que concerne a reprodução técnica, e sim ocorre por dois motivos, sendo que de um lado, a reprodução técnica está mais independente do original.

A aura da obra artística constituiu-se naquilo que denominamos de sua autenticidade. Pois aquilo que caracteriza a autenticidade de uma obra de arte é toda característica, desde sua duração material até o seu poder de testemunho histórico. Resumindo, todas essas falhas no processo de reprodutibilidade técnica das obras artísticas dizíamos, aquilo que fica em relevância, é o declínio da aura da obra artística no sentido de que multiplicando as cópias essas transformam o *'hic et nunc'* da obra de arte num fenômeno de massa. O filósofo formula nesse momento a sua tese histórica central: “o que desaparece na época da reprodução técnica da obra de arte é a sua aura”.

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (BENJAMIN, 1985a, p. 170).

Isso representa o valor de culto da obra de arte de acordo com as categorias de percepção, de espaço e tempo. Porque o que está essencialmente longe é inatingível, esse declínio é consequência dos movimentos de massa surgidos no capitalismo. As massas têm obsessão pela reprodução dos fatos e dos objetos. Nada resiste a esse desejo de retirar do objeto o seu invólucro e destruir a sua aura. Aquilo que tange o declínio da aura das obras de

arte, duas modalidades de reprodutibilidade técnica das obras de arte, segundo Benjamin tiveram experiência marcante. Quando se trata da obra de arte, tal desvalorização atinge-a no ponto mais sensível, onde ela é fraca como não o são os objetos naturais através de sua autenticidade, ou melhor, o que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. De fato, Benjamin afirma.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivado homem através da reprodução, também o testemunho se perde (BENJAMIN, 1985a, p. 168)

Significa dizer que aquilo que caracteriza a autenticidade de uma obra de arte é toda característica, desde sua duração material até o seu poder de testemunho histórico. O valor de testemunho se perde, pois depende da materialidade da obra. Pois não há mais um original a que ela esteja ligada de modo inseparável, todas as cópias se equivalem. Podemos perceber que o próprio testemunho baseia-se naquela duração, na hipótese da reprodução, onde o primeiro elemento escapa aos homens, o segundo é o testemunho histórico da coisa que fica identicamente abalado pela própria autoridade da coisa. Sinteticamente, todas essas falhas, recorre-se à noção de aura, e dizer que foi na época das técnicas de reprodução que a aura é atingida na obra de arte. Esse processo tem valor de sintoma, sua significação vai além do terreno da arte. De modo geral, as técnicas de reprodução separaram o objeto reproduzido do âmbito da tradição. Todavia, esses dois processos conduzem a um abalo considerável da realidade transmitida, ou seja, um abalo da tradição, que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e a sua renovação estão em estreita correlação com os movimentos de massa hoje produzidos.

Outro ponto importante que devemos perceber é que no decorrer dos grandes períodos históricos, com relação ao meio de vida das comunidades humanas, via-se modificar-se o seu modo de sentir e de perceber, as transformações sociais, das quais essas mudanças do modo de percepção não eram mais do que a expressão. E, se é verdade que as modificações a que assistimos no meio onde opera a percepção podem se exprimir como um declínio da *aura*, permanecemos em condições de indicar as causas sociais que conduziram a tal declínio. Enquanto que os objetos históricos aplicariam essa noção de aura mais complexa, porém, seria necessário considerar a *aura* de um objeto natural.

É importante lembrar que a reprodução técnica do objeto fornece ao jornal ilustrado e a revista semanal, uma diversidade de imagens. Sendo assim, a imagem associa de modo bem restrito as duas feições da obra de arte, a saber, que são a unidade e a duração. Em seguida a imagem da foto da atualidade, contém duas feições opostas. Confirmando assim um fenômeno análogo àquele que é representado pela importância crescente da estatística, mas o alinhamento da realidade conexa pelas massas constitui um processo de alcance indefinido, tanto para o pensamento como para a intuição. 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 antiga estatueta 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 (BENJAMIN, 1985a, p. 171).

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, pode ser incluída na tradição e reconhecida como autêntica. Uma estatueta de Vênus, deusa do amor, na tradição grega, essa mesma estatueta, no período medieval, apresentam nessas tradições aquilo que era comum, a saber, a sua unicidade, o seu *hic et nunc* da obra artística. É nesse ponto que restava entre essas duas perspectivas opostas, em um elemento comum, a saber, sendo que os gregos e medievais tomavam em conta essa Vênus pelo que ela encerrava de único, sentiam a sua *aura*. No início, era o valor de culto que exprimia a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais. Além disto, as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um valor ritual, primeiro mágico e depois o religioso. Percebe-se por essa leitura que trata-se de um fato importante e decisivo sobre a perda de sua aura. Na obra de arte, não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística. Em outras palavras, o valor de unicidade, típica da obra de arte autêntica, começa a perder esse ritual, com o surgimento da fotografia.

Para Benjamin, é na descoberta do Daguerreótipo (O francês Louis Daguerre foi quem primeiro produziu uma imagem fixa pela ação direta da luz). É na análise sobre história da fotografia que ele introduz pela primeira vez o significado de “aura” para estabelecer uma distinção entre a reprodução tradicional da obra de arte e sua reprodução técnica. Ele faz uma diferença entre reprodução manual e reprodução técnica, por causa da técnica que tem maior liberdade em relação ao original. É necessário analisar os momentos ou etapas de evolução da

fotografia. Segundo Palhares (2006, p. 26-40), no ensaio “Pequena Historia da Fotografia”, do livro ‘*Obras Escolhidas-I*’, Benjamin identifica três momentos essenciais na historia da fotografia: o período de florescimento; o período de prosperidade da arte fotográfica, considerado como progresso quantitativo, de massificação e de decadência; e, por último, o período de purificação, que é a qualidade da imagem. Assim, há uma espécie de Pré-história, isto é uma emancipação da fotografia nas primeiras décadas do século XX.

O autor está interessado em produzir uma constelação de fatos capaz de revelar oposições histórico-filosóficas fundamentais que irão conceder à fotografia uma aura autêntica em seus primórdios, já que é no sentido de sua história que Benjamin constatará pela primeira vez o declínio da aura. Se é mesmo verdade que Benjamin distingue três períodos da historia da fotografia, essa distinção pode ser compreendida por meio da relação que cada um deles estabelece com a aura. É de grande utilidade saber o que o autor fala das fotografias antigas. No texto fica claro que há um envolvimento de contato com o retrato fotográfico de uma vendedora de peixes, realizado por David Octavius Hill. O filósofo o compara a pinturas.

Mas na fotografia surge algo de estranho e novo: 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. (BENJAMIN, 1985b, p. 93)

Nota-se que, em primeiro lugar, e ao contrario da pintura, a câmara, o olho auxiliar do fotógrafo, é capaz de registrar, mesmo a contra gosto, desde a pequena centelha do acaso, do aqui e agora. Neste sentido, a fotografia é vista como uma grande experiência, pois tamanha era a nitidez, destes rostos gravados, dando a impressão de que esses rostos que apareciam na imagem eram capazes de nos ver. O foco dos primeiros fotógrafos eram as faces de seus modelos. Temos como exemplo o surgimento dos álbuns fotográficos que desde essa época já podiam ser encontrados em lugares da casa, e onde se viam os próprios membros da família vestidos de forma grotesca.

Foi nessa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos. Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em *consoles* ou *guêridons*, 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 com 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 (BENJAMIN, 1985b, p. 97-98).

O que se vê são inúmeras tentativas pouco eficazes de se construir a mesma atmosfera mágica das primeiras fotografias, no emprego de artifícios. Essa aura que Benjamin descobre nas fotos antigas se constitui na relação entre vários elementos. Nos primeiros anos da fotografia a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação no período de declínio. Com os aperfeiçoamentos que permitem a reprodução cada vez mais rápida da fotografia e, conseqüentemente, sua banalização, massificação; diminuição do tempo de exposição, até a conquista dos instantâneos, que modificam totalmente a relação com o tempo; a simplificação e o barateamento tanto do aparelho quanto da foto. Ocorre a substituição da geração de artistas-fotógrafos pela dos homens de negócio. Inicia-se uma fase de decadência, e alguns fotógrafos não aceitam essas mudanças e tentam reconstruir uma falsa aura. Para Benjamin, essa falsa aura aparece como tentativa de reconstrução de um mistério perdido, da unicidade do indivíduo que foi engolido pela massa.

A história da fotografia poderia ser dividida em: fase aurática, em que a aura é entendida como uma qualidade estética, fruto da adequação exata entre o objeto e a técnica; o período de declínio da aura e, como conseqüência, de produção da falsa aura, como se deu na fotografia; e, por fim, o de sua destruição. A partir do momento em que a aura vai desaparecendo da fotografia, os fotógrafos, como reação, constroem essa falsa aura, que, por sua vez, é destruída num terceiro momento. Os fotógrafos do período posterior fracassaram na tentativa de recuperação dessa aura por meio de artifícios como o retoque.

Para Benjamin, é na análise acerca da história da fotografia que em um primeiromomento se formula a pergunta sobre a aura. Pois, nas primeiras fotografias há a aparição da aura, entendida como o mistério das imagens, “fruto do cruzamento de determinações técnicas” que “não diz respeito apenas a uma característica físico-química da imagem” (PALHARES, 2006, p. 35). Esta época significa um encontro do homem com a técnica. Podemos observar também que nesta mesma época a aura entra em declínio e logo em seguida é destruída. A aura das antigas fotografias são elementos resultantes da convergência entre o objeto e a técnica: “O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar pousava” (BENJAMIN, 1985b, p. 95). O declínio da aura na história da fotografia é resultado do próprio desenvolvimento técnico apontado pelo autor e diz respeito à dissolução desta convergência. Com o declínio da aura mediante a reprodutibilidade, nota-se a intenção

de recuperar as antigas fotografias, por parte de alguns fotógrafos. O resultado desta tentativa é a criação de uma aura falsa, que atesta a transformação da fotografia em acontecimento banal, procedimento estimulado por intenções estereis de retorno à época de junção entre magia e técnica.

Segundo Schottker (2012, p. 102), “para Benjamin, uma obra de arte tem “valor de culto” quando é parte de um ritual religioso e “valor de exposição” quando apresenta mobilidade graças à reprodução mecânica ou técnica (gesso, impressão, fotografia)”. Benjamin afirma sua tese de que o “valor de exposição” supera o “valor de culto” quando a obra de arte se separa do seu contexto religioso. Ele faz também uma diferença sobre o conceito de “valor de exposição” de acordo com as diferentes formas de obras de arte. Benjamin também estabelece gradações no conceito de “valor de culto” quando indica que a própria fotografia possui um valor de culto que se manifesta particularmente nos antigos retratos que preservam o “culto da saudade” de familiares distantes ou falecidos. Segundo o filósofo o “valor de exposição” vai se evidenciar quando as pessoas desaparecerem das fotografias. Ele dá como exemplo as fotos das ruas vazias de Paris, feitas por Eugène Atget, nas quais o observador precisava “seguir um caminho definido”. O mesmo valeria para as fotos de revistas ilustradas e para a sequência de imagens nos filmes.

De toda forma, pode-se admitir que a própria presença dessas imagens tem mais importância do que o fato de serem vistas. É importante lembrar que na medida em que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, as ocasiões de serem expostas tomam-se mais numerosas. É a partir de certo momento que as diversas técnicas de reprodução reforçaram esse aspecto em tais proporções que, mediante um fenômeno análogo ao produzido nas origens, o deslocamento quantitativo entre as duas formas de valor, típicas da obra de arte, transformou-se numa modificação qualitativa, que afeta a sua própria natureza da arte. A originalidade e a preponderância absoluta do valor de culto fez um instrumento mágico da obra de arte.

Com o surgimento da fotografia e da arte cinematográfica as obras de arte autênticas perdem os seus valores ritualísticos e as oportunidades de exposição de suas réplicas tornando-se mais comum. O autor fala a respeito da aura e das fotografias antigas sobre o ponto de vista de culto/exposição e elabora a seguinte explicação para o que agora julga ser sua última aparição.

Com a fotografia o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência.

Sua ultima trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refugio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagradas aos amores Ausentes ou defuntos. A aura acena pela ultima vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. (...) porém quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. (BENJAMIN, 1985a , p. 174)

No inicio da citação acima, o autor argumenta que com a reprodutibilidade técnica o valor de exposição supera o de culto porque destrói a qualidade de único inacessível daquilo que mostra, aproximando-o do expectador através da multiplicação. Nesse aspecto, da obra de arte artística, enquanto culto da imagem, essa encontra seu ultimo refúgio na expressão facial. Contudo em última instancia, a fotografia gerou a perda do *'hic et nunc'* da obra artística, e o valor de exibição se sobrepõe ao valor de culto. Portanto, esses retratos fotográficos respondem perfeitamente ao núcleo misterioso da definição de aura. Em verdade segundo Benjamin, esse conteúdo apresentado esclarece tanto a origem quanto a perda da aura. O valor aurático da singularidade e autenticidade depende do processo de dessacralização. Segue-se que, para Benjamin, o declínio da função de culto abrirá o caminho para uma forma politica da arte. A produção e a reprodução devido às técnicas já teriam começado desde a época de Baudeilare.

No texto sobre Baudelaire o sentido de auraparece bem diferente do sentido atribuído à mesma palavra em outros momentos, naqueles em que Benjamin trata objetivamente da reprodutibilidade técnica, ainda que conserve o fundo comum da ideia de perda. 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 por parte dos habitantes das grandes cidades, afetado em sua percepção e com o compromisso de conservar traços mais duradouros, em vista da aceleração das metrópoles. Benjamin afirma que a experiência aurática na obra de arte é uma experiência onde a aura aparece emum instante de “retribuição do olhar” com o sujeito observador. No ato de contemplação da aura, há uma espécie de troca de olhares, de reconhecimento de semelhanças ecorrespondências entre o sujeito e a obra contemplada.

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 está sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investir do poder de revidar o olhar (BENJAMIN, 1989c, p. 139-140).

Para Benjamin, a experiência aurática dá-se sob a forma dessa troca de olhares, e só pode ocorrer com o revide do olhar por parte daquele que é visto, e, por isso, depende da mutualidade dessa relação. A dissolução da aura através da experiência do choque é, sem dúvida, alguma coisa externa, ornamental e desnecessária, o “choque” a que se refere Baudelaire seria aquele experimentado por quem se defronta com uma multidão. A literatura não deixou de entrar nas cogitações de Benjamin sobre a perda da aura na modernidade. Podemos concluir que a aura depende de uma mutualidade da relação que aparece em vista de sua dissolução 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 está relacionado à faculdade de reconhecer e reproduzir semelhanças, o indivíduo moderno tem sua percepção alterada e a experiência aurática torna-se incompatível com tal percepção.

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 (BENJAMIN, 1989c, p.132).

Benjamin procura delimitar a questão da aura no interior da experiência literária de Baudelaire. Para isso, distingue duas acepções do belo, uma histórica e outra natural. Ambas referem-se, cada uma à sua maneira, ao tema da distância. A primeira, histórica, procura determinar a aura e a relação da tradição através da noção de culto; e a segunda, o belo natural, procura esclarecer o que pode-se chamar de a longitude do objeto que é integrado na experiência da aura. No texto sobre Baudelaire, a questão da aura está intimamente relacionada ao declínio de uma experiência que é representada na obra, enquanto que no ensaio sobre “A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o declínio da aura está vinculado à existência material da própria obra.

Walter Benjamin discute a questão em curso do séc. XIX, entre pintores e fotógrafos no que diz respeito aos valores respectivos das suas obras de arte, também no cinema e no teatro. O cinema mantém uma relação indissolúvel com a realidade. Através do aparelho, a câmera, o cinema penetra no âmago da realidade: o cinema tem como função social das mais importantes promover o equilíbrio entre o homem e o aparelho. A arte e a vida social encontram a sua perfeita tradução no cinema. Nele, a análise sobre o que é original e o que é cópia, do ensaio “A Obra de Arte na era da sua Reprodutibilidade Técnica”, muda de figura. No cinema, arte industrial por excelência não há propriamente uma criação original da qual se

retiram cópias, por isso, toda cópia pode ser considerada original. Obviamente, um produtor pode ter para exibição uma única cópia, assim como pode contar com uma centena delas, a depender das suas circunstâncias materiais.

O declínio da aura está na forma com a qual o ator cinematográfico representa seu papel, com relação ao teatro e ao cinema. Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante do público, mas diante de um grupo de especialistas, a saber, produtores, diretores, operador, engenheiro de som que a todo momento tem o direito de intervir na representação do intérprete. 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 para o ator de cinema são diferentes da 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 (BENJAMIN, 1985a, p.182)

Podemos compreender a afirmação de Benjamin de que o desempenho do ator de cinema é mais comprometido do que o ator de teatro. Segundo Schottker (2012, p. 74-75), Benjamin faz algumas diferenças entre cinema e teatro para mostrar mudanças nas concepções sobre a imagem e a arte na modernidade. No teatro, é o ator em pessoa que se apresenta diante do público, entra na cena e apresenta o seu aqui e agora do momento artístico. O ator de teatro tem a possibilidade de adaptar sua atuação, seu momento artístico, frente às relações com o público. Essa possibilidade é negada ao intérprete de cinema. Ele se refere ao romance de Luigi Pirandello, no qual o autor mostra o forte efeito da técnica de filmagem na representação. Benjamin concorda com essa visão e enfatiza que o artista de cinema, ao contrário do ator de teatro, não mais representa diante de um público, mas sim diante de um aparato técnico impassível. Benjamin trata da imagem do ator cinematográfico. Estare de reflexões acerca da arte, que vão auxiliar na compreensão do cinema e nas novas relações que ele traz para aqueles que estão envolvidos tanto na sua produção quanto em sua recepção.

Walter Benjamin argumentou que o cinema é menos importante o intérprete apresentar ao público um outro personagem do que apresentar-se a si próprio. Ele argumenta que Pirandello foi um dos primeiros a sentir essa modificação que se impõe ao ator através da

experiência do teste. Benjamin frisa que existe neste contexto uma situação passível de ser caracterizada pela decorrência da obra do cinema. O homem deve agir com toda a sua personalidade viva, mas privado da aura. Pois sua aura depende de seu *hic et nunc*, ou seja, o aqui e agora. No teatro, a aura de Macbeth não é separável da aurado ator que desempenha esse papel tal como a sente o público vivo. Essa tomada no estúdio tem a capacidade peculiar de substituir o público pelo aparelho. Logo, a aurados intérpretes desaparece necessariamente e as personagens que eles representam. Jamais deve ficar surpreso que através de sua análise do cinema, atinja de modo involuntário aquilo que é básico na crise atual do teatro.

Outra circunstância liga-se a esta de modo mais estreito, ou seja, se o ator teatral entra na pele da personagem representada por ele, é muito raro que o intérprete do filme possa tomar idêntica atitude. Ele não desempenha o papel ininterrupto, e sim uma série de sequências isoladas, ou seja, independente das circunstâncias acidentais localizadas no estúdio, afazeres dos atores, que somente estão disponíveis a determinadas horas, problemas de cenografia. As necessidades elementares da técnica de operar dissociam o desempenho do ator numa rapsódia de episódios a partir da qual deve-se realizar a montagem. Pensamos sobretudo na iluminação cujas instalações obrigam o produtor a dividir as tomadas, algumas vezes, podem durar longas horas. Isso, sem falar de determinadas montagens cujo caso é mais agudo. Se o ator deve saltar por uma janela, faz-se com que ele salte no estúdio, graças às construções artificiais, mas a fuga que sucede a esse salto talvez só seja rodada, muitas semanas após. O diretor aproveitará da presença ocasional do mesmo ator no palco de filmagem e, sem preveni-lo, mandará que deem um tiro às suas costas. É neste sentido que haverá a câmara registrada em sua reação de susto, somente nos resta introduzir, na montagem do filme, a imagem obtida de surpresa. Jamais demonstrará melhor que a arte abandonou o terreno da bela aparência, fora do qual acreditou-se muito tempo que ela ficaria destinada a definhar.

Segundo Pirandello, “os atores de cinema sentem-se como se estivessem no exílio, exilados, não só da cena, mas deles mesmos.” Isso quer dizer que a autoridade que este público tem com o ator, mesmo esse ator dentro de um estúdio, suarelação está voltada diretamente com a massa. O homem age com toda sua personalidade vital, mas está privado do seu ‘*hic et nunc*’, o qual é sua aura, o seu aqui e agora. Portanto, no estúdio cinematográfico, na substituição do público pela aparelhagem, a aura dos interpretes cinematográficos desaparece. 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 *médium*

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. Ele analisa a questão sobre o comportamento 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 distancia que nela se instala entre a fruição e a crítica, e o fato de que a pintura, pode ser um modo de apresentação da aura, e não é propícia a uma recepção coletiva, e sim um modo de contemplação da aura. Assim, o comportamento retrógrado corresponde ao comportamento do especialista, que acaba por validar a distância que separa a crítica da fruição: As reproduções técnicas abalaram toda a concepção tradicional de arte até então, e um longo desenvolvimento do espírito humano sobre as concepções artísticas foi abalado em seus alicerces por essa nova técnica de reprodutibilidade. Não obstante, a percepção das massas também muda, valores que antes eram inseparáveis da arte, como sua “aura”, ou mesmo sua “autenticidade”, foram deixados de lado por essas novas formas de manifestações. Temos aqui uma superação do conceito de arte tradicional, pois a sua principal característica, que é a aura, vem desaparecendo, como vimos anteriormente. Concluindo, a técnica permitiu a reprodução da arte, que antes era única, original e autêntica, e esses conceitos são ultrapassados quando se coloca o conceito de reprodutibilidade técnica.

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrograda diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indicio social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura (BENJAMIN, 1985a, p. 187).

O caráter de um comportamento progressista cinge-se a que o prazer do espectador e a correspondente experiência vivida ligam-se, de maneira direta e íntima, à atitude do aficionado. Essa ligação tem uma determinada importância social. Na medida em que diminui a significação social de uma arte, assiste-se a um divórcio crescente entre o espírito crítico e o sentimento de fruição. Desfruta-se do que é convencional, sem criticá-lo. O que é verdadeiro, novo, critica-se a contragosto. No cinema, o público não separa a crítica da fruição. Mais do que em qualquer outra parte, o elemento decisivo nesse momento é que as reações individuais, cujo conjunto constitui a reação maciça do público, ficam determinadas desde o

começo pela virtualidade imediata de seu caráter coletivo. Ao mesmo tempo que se manifestam, essas reações se controlam mutuamente.

Ainda discorrendo sobre o cinema, Walter Benjamin coloca o contraste com a pintura, e é bem significativo. Outra característica peculiar do cinema, é a velocidade com que passam as imagens na tela de projeção, diferente da pintura, em que se podiam contemplar as imagens. No cinema as tomadas de cena dificilmente duram mais que três segundos. Assim, quando mal se fixa uma imagem, ela já desvanece. Desta forma, o olho não consegue fixar realmente as imagens. No que diz respeito à recepção dos quadros, nunca pretenderam ser contemplados por mais de um espectador. O fato de que, a partir do século XIX, tiveram a permissão de serem mostrados a um público considerável corresponde a um primeiro sintoma dessa crise não apenas desfechada pela invenção da fotografia, mas, de modo relativamente independente de tal descoberta, pela intenção da obra de arte de se endereçar às massas.

Isto significa dizer que é exatamente contrário à própria essência da pintura que ela se possa oferecer a uma receptividade coletiva, como sempre foi o caso da arquitetura e da poesia épica, e como é o caso atual do cinema. Ainda que não se possa extrair qualquer conclusão no tocante ao papel social da pintura, é certo que no momento fica no alto um sério inconveniente pelo qual a pintura, em virtude de circunstâncias especiais, e de modo que contradiz a sua natureza até certo ponto, fica diretamente confrontada com as massas. Com isto, nas igrejas e claustros da Idade Média até por volta dos fins do século XVIII, a acolhida feita nas pinturas não tinha nada de semelhante. Elas somente se transmitiam através de um grande número de intermediários hierarquizados. Essa mudança que interveio, com relação a pintura ela traduz o conflito peculiar, dentro do qual a pintura se encontra engajada, devido às técnicas de reprodução aplicadas à imagem. Poder-se tentar e apresentá-la às massas nos museus e nas exposições, porém as massas não poderiam, nem organizar, nem controlar a sua própria acolhida. É por isso, que o mesmo público em presença de um filme burlesco reage de maneira progressista, mas viria a acolher o surrealismo com espírito reacionário.

O cinema enriqueceu a nossa atenção através de métodos, os quais, esclarecem a análise freudiana da psicologia da performance ou psicopatologia da vida cotidiana. Antes de Freud descobrir os atos falhos, no tocante às palavras, que, são usados em um discurso, não se prestava atenção, no desenrolar de uma conversa. Isso é, a capacidade real e profunda de um lapso, de um erro involuntário, esse abrir perspectivas profundas de cunho psicológico. O cinema alargou o mundo dos objetos, dos quais tomando conhecimento tanto no sentido auditivo, como no visual. Isso implica dizer que a arte cinematográfica alargou o nosso

“mundo” perceptivo. Diante desse fato é que suas realizações podem ser analisadas de formas mais exatas e com um maior número de perspectivas de que aquelas oferecidas pelo teatro e pela pintura, ou seja, a natureza da lente objetiva da câmara cinematográfica é diferente da natureza dos nossos olhos: na atuação da objetiva da câmara há toda uma tecnologia sistematicamente desenvolvida em que permite a substituição do espaço, onde o homem age conscientemente, por outro, no qual a percepção no tocante a visão é inconsciente. Em outras palavras, a câmara cinematográfica, com seus recursos tecnológicos de imergir e emergir seus cortes e isolamentos, nas experiências do inconsciente visual, assim como a psicanálise, nos delegou a experiência do inconsciente: O filme revela ao seu observador o seu “inconsciente visual”.

Com relação a questão do “inconsciente visual”. Ele compara este suposto inconsciente com o que ele chama “inconsciente pulsional” da psicanálise. O inconsciente, na perspectiva freudiana e na maioria das tendências psicanalíticas, é um conceito ligado aos desejos reprimidos e se refere à totalidade da experiência humana. É possível pensar que o “inconsciente ótico” seria um “sonho coletivo” produzido pela montagem cinematográfica, mas isto seria algo pouco provável, pois a intenção do cineasta e sua montagem não coincidem, na maioria das vezes, com o do público, que realiza a interpretação e a partir de sua cultura e posição social. Neste caso, apesar de tão equivocado como nos outros, o termo “inconsciente visual” nada esclarece, apenas obscurece. Não é uma questão visual, embora acessível pelos olhares do público em relação às imagens do filme. Também não é “inconsciente”, pois é um processo da percepção e não da totalidade da mente humana. Com estas novas imagens da técnica são descobertos movimentos e dimensões da realidade até então desconhecidos, ou seja, não reconhecidos e analisados pela percepção e, por isso, restringidos ao espaço do inconsciente ou, tal como o designou, de um “inconsciente visual”. Mostra um espaço de ações que até então não eram captadas pelo estado consciente.

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 óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional(BENJAMIN, 1985a, P. 94).

Ao caminharmos, o pensamento que passa na nossa mente, no instante que esticarmos o passo lhe seja dado todo o jogo mental, que ocorre quando adiantamos os passos. 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. A história de cada

forma de arte comporia épocas críticas, onde ela tende a produzir efeitos que só podem ser livremente obtidos em decorrência de modificação do nível técnico, mediante uma nova forma de arte. Daí porque as extravagâncias e exageros que manifestam nos períodos de suposta decadência nascem, na verdade, daquilo que constitui, no âmago da arte, o mais rico centro de forças.

Recentemente vimos os dadaístas a se comprazerem com manifestações bárbaras. Somente hoje compreendemos o que visava esse esforço. Segundo Benjamin, “o dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema” (BENJAMIN, 1985a, p.191) Isto quer dizer que em suas obras de arte os dadaístas não pretendiam a recepção contemplativa por parte do espectador. Ao contrário da arte 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 (BENJAMIN, 1985a, p.191-192)

Benjamin argumenta que essas articulações se concretizaram nas suas manifestações, com efeito, produzirão uma divergência muito violenta, fazendo-se da obra de arte um objeto de escândalo: 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 dadá. Em linhas gerais, a massa é a chave de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte. A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço do número de participantes transformou o seu modo de participação. O observador não deve se iludir com o fato de tal participação surgir, a princípio, sob forma depreciada.

Muitos, no entanto, são aqueles que, não havendo ainda ultrapassado esse aspecto superficial das coisas, denunciaram-na vigorosamente. As massas procuram a diversão, mas a arte exige a concentração. Trata-se de um lugar comum. A fim de traduzir a oposição entre diversão e concentração, poder-se-ia dizer isto que aquele que se concentra, diante de uma

obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido dentro da paisagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. Nada de mais significativo com relação a isso do que um edifício. Em todos os tempos, a arquitetura nos demonstrou modelos de obra de arte que somente são acolhidos pela diversão coletiva, porém as leis de tal acolhida são das mais ricas em ensinamentos.

Em termos mais precisos, a acolhida pode ser visual. Desconhece-se totalmente o sentido dessa acolhida, se não se toma em consideração, por exemplo, a atitude concentrada adotada pela maioria dos viajantes, quando visitam monumentos célebres. No âmbito tátil que corresponda ao que é a contemplação no âmbito visual. A acolhida tátil faz-se menos pela atenção do que pelo hábito. No tocante à arquitetura, é esse hábito que determina igualmente a acolhida visual. Esta última consiste muito menos num esforço de atenção do que numa tomada de consciência acessória. Porém, essa espécie de acolhida ganhou força de norma. As tarefas que se impõem aos órgãos receptivos do homem, na ocasião das grandes conjunturas da história, não se consumam de modo algum na esteira visual, em suma, pelo modo de contemplação. A fim de se chegar a termo, pouco a pouco, é preciso recorrer à acolhida tátil, ao hábito.

O homem que se diverte pode também assimilar hábitos, e é claro que ele não pode efetuar determinadas atribuições, num estado de percepção distraída, a não ser que elas se lhe tenham tornado habituais. A percepção distraída refere-se à primazia do caráter tátil decorrente da experiência de choque moderna da metrópole, que é compreendida por essa heterogeneidade, quer dizer, por essa singularidade: o cinema, "cujo valor de distração é fundamentalmente da ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador." (BENJAMIN, 1985a, p.192). O filósofo diz que a distração e o recolhimento se contrastam, pois enquanto a obra permite que os pensamentos do espectador se associem livremente de acordo com o conteúdo da obra, como se o espectador mergulhasse e se dissolvesse nela, o espectador distraído tem seus pensamentos condicionados pela obra.

Assim, a distração pode ser encarada como uma forma de transformação da percepção, pois é a forma de apreciação buscada pela massa. Por essa espécie de divertimento, pelo qual ela tem o objetivo de nos instigar, a arte nos confirma tacitamente que o nosso modo de percepção distraída está hoje apto a responder a novas tarefas. E como o indivíduo alimenta a tentação de recusar essas tarefas, a arte se entrega àquelas que são mais difíceis e importantes,

desde que possa mobilizar as massas.

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 sequências de imagens (BENJAMIN, 1985a, p. 194).

Essa forma de acolhida pela seara da diversão, cada vez mais sensível em todos os campos da arte, e que é também sintoma de modificações importantes quanto à maneira de percepção, encontrou, no cinema, o seu melhor terreno de experiência. Esta breve exposição, na visão de Benjamin, explica a sua afirmação a partir de uma perspectiva histórica, e diz que a história do cinema é tão longa do que qualquer outra. Em seguida, passa a análise estética, distinguindo várias formas de recepção. Ele menciona que nota-se numa edificação dois tipos de formas, assim chamadas de forma tátil ou óptica. As percepções tátil e óptica também eram consideradas formas características da recepção do cinema. Ambos os conceitos já eram conhecidos no debate sobre história da arte, mas tinha sido usados de modo diferente. No decorrer do ensaio, ele reforça o processo histórico de dimensão mundial, objeto de suas reflexões entre mudanças na arte e mudanças na percepção, e diz que essas mudanças têm no cinema o seu melhor campo de experimento. O filme corresponde a essa forma de acolhida. Se ele deixa em segundo plano o valor de culto da arte, não é somente porque transforma cada espectador em aficionado, mas porque a atitude desse aficionado não é produto de nenhum esforço de atenção. Logo, o público das salas obscuras é bem um examinador, mas é um examinador que tem uma percepção distraída.

As obras de arte sempre foram reproduzidas, mas foi com as técnicas de reprodução que tudo se tornou prejudicial às obras de arte, segundo Benjamin. A primeira técnica de reprodução foi a fotografia. Com a fotografia deu-se início o “declínio da aura”. Foi com a fotografia que as obras de arte foram perdendo o seu valor de culto, o seu valor ritualístico, e devido às técnicas de reprodução passou a ser vista como valor de exibição. Antes, as obras de arte eram criadas para serem cultuadas e não simplesmente para serem exibidas. É aí que as obras de arte perdem o seu *‘hic et nunc’*, ou seja, o aqui e agora, colocando também em jogo valores de autenticidade e autoridade. Não é mais cultuada, perdendo assim a sua essência. O declínio da aura consiste na impossibilidade de reproduzir o *‘hic et nunc’*, ou seja,

o aqui e agora, afetando valores como unidade, duração, autenticidade, autoridade da obra de arte.

A partir daqui, foi possível perceber o pensamento de Walter Benjamin sobre a aura da obra de arte. No decorrer deste estudo, o pensamento de Benjamin ganhou várias roupagens tais como aura-reprodução, imagem-cópia, valor de culto, valor de exposição, recepção óptica, recepção tátil, contemplação-distração, vivência-experiência. Distância, unicidade, inacessibilidade são os elementos característicos da aura. Essa crise na arte tem causas tanto técnicas quanto social, que no seu caso assume emblemas diversos como a discussão em torno do caráter artístico da fotografia, e a análise sobre o processo de massificação da obra de arte, causado pela reprodução técnica.

Podemos concluir que as novas condições de produção permitiriam que a arte desempenhasse novas funções sociais e se politizasse. A industrialização da cultura submeteu a esfera cultural ao mercado e provocou a perda da autonomia e da dimensão estética da obra de arte. Não houve superação da aura, porque os elementos autenticidade e unicidade não desapareceram, e sim adaptaram-se às novas tecnologias, o que ocorreu em torno da industrialização da cultura. Concluimos também que, foi com o advento do século XX, que as técnicas de reprodução atingiram tal nível que ficaram em condições não somente de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência como formas originais da arte e é por isso que a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica reagiram sobre as formas tradicionais de arte.

Outro aspecto a ser considerado do estudo feito, diz respeito ao fascismo. Segundo Benjamin, o fascismo se apoderou das técnicas de reprodução da arte de maneira atrofiada e procura empregar uma política centrada nas imagens do astro, do campeão, do ditador, onde o culto ao personalismo desvirtua as possibilidades de transformações ocasionadas pela destruição da aura. A estetização da política promovida pelos fascistas faz uma apologia a uma estética da guerra como recurso de expansão do mercado capitalista. Podemos afirmar que ocorre a estetização da política. Todos os esforços são mobilizados para atender o interesse das massas de se verem, de alguma forma, representadas esteticamente nestas imagens, de se sentirem participantes do processo político sem questionar as relações de produção capitalista.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. Tradução Ana Luiza Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica”. In: **Obras Escolhidas-I**. Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

BENJAMIN, Walter. “Pequena História da Fotografia”. In: **Obras Escolhidas-I**. Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire, In: **Obras Escolhidas-III**. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989c.

SEDLMAYER, S; GINZBURG, J. **Rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SCHOTTKER, D. Benjamin e a obra de arte: **técnica, imagem, percepção**. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura**. A Crise da Arte em Walter Benjamin. São Paulo: Barracuda , 2006 .

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.