

O que é reprodução mecânica?

Robert Hullot-Kentor

Uma rede de dormir geológica arquetonicamente amarrada, de um lado, ao seu próprio *shopping center* – os metros quadrados mais lucrativos do Oeste Americano – e, do outro, à Hoover Tower, seu próprio *think tank* de direita, a Stanford University está pendurada à última cordilheira desse lado da costa do Pacífico; seus vales estreitos e trilhas cravejadas de palmeiras são cruzados por fluxos de estudantes pedalando com seus moletos vermelhos, alguns vestindo gorros também vermelhos, todos eles cravados com um “S” maiúsculo branco de ar primitivo e contornos angulares. Isso precisa de uma teoria, pensei, logo na primeira vez em que os vi, esses preciosos jovens montados nas bicicletas: por que necessitam vestir o nome do lugar onde estão? Seria uma tragédia: uma clínica reparadora onde o prestígio protege piedosamente essas jovens vítimas de Alzheimer, acompanhantes precoces desses transeuntes inadvertidos? Eles andam e andam até o cair da noite, quando, arqueados e exauridos, são reconhecidos por seus gorros e blusas e recolhidos por caminhões da Hewlett Packard e da Xerox, ou mesmo por pessoas comuns, e aninhados em conjunto com suas bicicletas, seus pés nos pedais, ainda em movimento. Guardas checam a pressão de seus pneus e no dia seguinte os colocam de volta em suas trilhas, contemplando seus “S”s de contornos angulares, como se não soubessem nem mesmo o caminho da escola.

Essa é uma boa teoria, e muito fala em seu favor. Ela pode mesmo fazer com que compreendamos com compadecimento e benevolência renovadas aquelas crianças de Palo Alto em seus andadores, prolepticamente vestidas com suas miniaturas vermelhas com o “S” gravado, com frequência combinando com suas mães identicamente uniformizadas, que caminham desocupadamente atrás delas. Porém, mesmo nessas cenas a teoria fornecida aqui não torna todos os detalhes igualmente transparentes. Esta nem chega a dar conta do *shopping center* do campus, ou da Hoover Tower, ou de explicar por que uma dúzia e meia de salas de prática de piano estão sempre vagas, assim como a elaboradamente nomeada oficina de litografia; também não explica por que o Jardim de Esculturas de Rodin, situado no meio do campus, aglomera oito obras importantes em uma laje de concreto, assemelhando-se mais a um Estacionamento Rodin. E como poderia essa teoria explicar o fato de a universidade ter sua própria *pont japonais* – claramente baseada na de Monet, mas implantada apertadamente entre três edifícios da administração e aparentemente importada de um campo de golfe em miniatura, ou de um desenho do Fred Flinstone, mas definitivamente não de Giverny? Portanto, a despeito do quão amplamente explanatória seja, ao ser confrontada com a multidão de detalhes que não cessam de importunar, uma teoria que explique menos pode acabar por explicar mais.¹

Nessa linha, poucas teorias da reprodução em massa são mais adequadas a serem abordadas do que “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”², de Walter Benjamin. Pois este ensaio, virtualmente homônimo de Benjamin, é um entrelaçado de *non sequitur* e inverdade. Isso deveria ser óbvio a partir de qualquer

exame de seus princípios centrais tão citados: por exemplo, a afirmação de Benjamin de que a fotografia foi o primeiro meio de reprodução revolucionário teria surpreendido Tom Paine e seus panfletos. O argumento de Benjamin de que, através dos jornais cinematográficos e revistas mecanicamente reproduzidas, as massas seriam capazes de retirar as imagens de sua proteção aurática inflexível e aprender a trazer todas as coisas mais para perto, de um ponto de vista tanto espacial quanto humano, ao reconhecer a transitoriedade destas, se desvia dubiamente, por exemplo, do fato de que as reproduções onipresentes de Hitler em filmes e revistas dificilmente ajudaram as massas alemãs da época do próprio Benjamin – pessoas que até hoje, assim como seus filhos e netos, vivem sob a quarentena de sua imagem e de sua parafernália – a afastar as cabeças de seu domínio. E é claro que esse não é um problema unicamente alemão. Ao redor do mundo, mãos pescam fervorosamente de bolsas e carteiras, e fuçam em sacolas penduradas em andadores para destas extraírem borrões espectrais de emulsão, instantâneos de quem quer que seja que possam prover a visão de uma individualidade radiante *hic et nunc*, totalmente avessa à aproximação. Tome-lhe a foto e rasgue-a, apenas para demonstrar a tese de Benjamin do poder da reprodução em massa sobre o fetiche, e, ao invés de desencantamento, lágrimas seriam o resultado. Ou considere-se a tese de Benjamin de que os filmes são uma experiência coletiva simultânea. Se assim fosse, então por que nos cinemas dois cotovelos convergem com uma afronta enérgica em um único apoio de braço? E o que por sua vez explica – quando finalmente o celulóide termina de girar – aquela demonstração de especial destreza quando todos saem bem sucedidos de se empilhar intocados até o caminho estreito das portas duplas que se abrem?

Mas se essas diversas objeções ao ensaio de Benjamin beiram o auto-evidente, por que têm sido tão raramente ressaltadas? O próprio ensaio deve se valer de uma bondosa intocabilidade. Ele foi capaz de se esquivar de uma crítica minuciosa, em qualquer grau de proximidade; alojada em suas articulações, há uma força que vai além de cada afirmação particular e assegura que o falso soe como verdadeiro a despeito de qualquer coisa que o ameace. O ensaio, em outras palavras, é ele mesmo aurático. E – o que demonstra tanto o seu poder quanto a inverdade de suas teses – sua própria intocabilidade não tem sido de forma alguma reduzida por sua existência tão republicada e reproduzida. Claramente, o ensaio é bem protegido em várias frentes: seu enfático “Vá ao cinema, tire instantâneos, veja a verdade” coroa calorosamente a ascensão da cultura de massa com uma racionalização ética. E – como apoio ao ataque feito pelo ensaio à arte como arte – tais racionalizações combinam perfeitamente com a tendência antiartística do próprio modernismo, que pode acabar sendo seu único legado perdurável. A revista literária *Granta*, por exemplo, celebra sua própria prosa desafiadora afirmando que “*Granta*, a revista literária que mais vende no Reino Unido, é editada por pessoas que não gostam de literatura”. Mas esses recursos ao ideológico, que frequentemente se emparelham, não bastam para explicar a aura do ensaio. Ainda assim, seus mecanismos internos – bem como os daquele “S” maiúsculo de contornos angulares – podem ser discernidos: essa aura tem uma forma.

E, apesar de ser manifestada ponto a ponto no ensaio de Benjamin, ela é acessível de maneira mais convincente por meio da ideia de Benjamin de “reprodução mecânica”.

Os leitores franceses e americanos do ensaio serão especialmente levados a questionar os conteúdos desse conceito se decidirem checar o original, pois, caso notem, Benjamin não usa a palavra *mecânica* em nenhum momento, nem mesmo em seu renomado título, que em uma tradução literal seria “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (*technische Reproduzierbarkeit*). Através de todo o ensaio, cada ocorrência de *mecânica* pode ser substituída por *técnica*. Isso não quer dizer que o tradutor para o inglês tenha errado.³ Os dois conceitos – mecânica e técnica – se sobrepõem amplamente; o ensaio de Benjamin realmente aborda um contexto de dispositivos mecânicos; e, ao sugerir o antagonismo corrente entre o alheamento do mecanismo e a presença da mente, “reprodução mecânica” invoca um lugar-comum que certamente foi uma das fontes do ensaio. E, evocativamente, como tradução das muitas variações do original sobre a frase *technische Reproduktion*, a auto-evidência de “reprodução mecânica” – o que quer que isso de fato signifique – se torna mais favorável do que a literal “reprodução técnica”, cujo conteúdo semântico fraco se dissolve de forma pouco convincente. O francês coloca praticamente os mesmos problemas de tradução, e se pode assumir que Benjamin não hesitou em aprovar a tradução de Pierre Klossowski de seu ensaio como *L'ouvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* para sua publicação original nos *Zeitschrift fuer Sozialforschung* (1936).

Não obstante, Benjamin pode ter se decepcionado com a solução dada nessas traduções. Não é apenas pelo fato de um filme ser o trabalho de engenheiros químicos, e não apenas de engenheiros mecânicos, e não poder ser caracterizado precisamente como reprodução mecânica. Mais importante, do título ao epílogo, as variadas aglomerações de *técnica*, incluindo *reprodução técnica*, trilham um Leninismo insistentemente declarado através de um ensaio composto como um coroamento estético à doutrina de Lenin sobre a identidade do socialismo e da potência industrial. Benjamin descreve, por exemplo, a ascensão da reprodução técnica da xilogravura à litografia, seguindo os passos da ascensão do socialismo como uma variação sobre a tese de Lenin de que “eletricidade mais Sovietes igual a socialismo”; a oposição do ensaio ao personalizado e ao artesanato em favor da padronização, da automação e da univocidade da solução científica são todas ideias que o próprio Lenin adotou do taylorismo que desastrosamente importou da ciência administrativa americana, e endossou como o único modo legítimo de ser do Comunismo. Benjamin exalta a inelutabilidade da linha de montagem, e em última instância uma economia planificada, ao elogiar a implacável ausência de intervalos do filme, que desaloja o olhar contemplativo e as associações particulares do indivíduo defronte à tela; é a precisão científica que ele celebra no instrumental cirúrgico da câmera, com seu poder de dissecar a vida em contraste com a magia presa à superfície da tela pelo ofício do pintor (BENJAMIN, 1975, p.26), e é nessa “técnica” per se que Benjamin procura uma liderança ao lamentar o fato de que a sociedade não está “suficientemente madura para fazer, da técnica, o seu órgão” e de que “a técnica, por seu turno, não estava suficientemente evoluída a fim de dominar as forças sociais elementares” (BENJAMIN, 1975, p.34).

De forma semelhante, é ao produtivismo leninista que o ensaio deve uma aporia chave. Pois da mesma forma que a insistência na técnica como um bem absoluto não permitiu ao Leninismo compreender por que as forças de produção, a despeito de seu desenvolvimento, não impulsionaram a sociedade a dar o próximo passo necessário em direção a um mundo melhor, o Leninismo deixou Benjamin desamparado quando suas teses ficaram face a face com a realidade dos filmes de sua própria época, que ele descreve como “representações ilusórias e espetáculos equívocos” carregando um “encanto corrompido” (BENJAMIN, 1975, p.24-25). O problema que surge desse confronto é óbvio: se a técnica automaticamente dissipa a aura, por que um “encanto corrompido” prevalece no filme na forma como ele existe? Com efeito, Benjamin soluciona essa aporia de forma programática, ao situar o encanto corrompido externamente a qualquer investigação sobre a questão da técnica. Ele pode também culpar forças estrangeiras ao condenar o “capitalismo [que] conduz o jogo” por produzir esse encanto “artificialmente, fora do estúdio, [com] a ‘personalidade do ator’” (BENJAMIN, 1975, p.24).

O encanto corrompido é a aura já removida, um fantasma residual resistente à técnica com sorte tornado irreconhecível como aura quando abrigado por outras sílabas. Essa manobra mantém a pureza da técnica, mas por um preço: proibir qualquer investigação no sentido das técnicas da cultura de massa na forma do filme. Assim, Benjamin podou a si mesmo de *insights* como aqueles contidos em seu estudo anterior sobre a aura, “Pequena história da fotografia”, no qual a distinção feita não é entre aura e encanto corrompido, mas entre verdadeira e falsa aura, entre o olhar concentrado dos retratos fotográficos iniciais e a *gommage* de pseudo-espírito instilada nas faces e pores do sol pelo uso de uma borracha para borrar o negativo de forma embelezadora. Esta crítica técnica da pseudo-aura poderia ter se tornado a fonte de uma estética mais profunda, que não se resumiria ao cinema. Ao invés disso, porém, o próprio Benjamin pratica uma *gommage* conceitual: a exclusão de qualquer investigação técnica sobre o encanto corrompido repercute na aura intocável da técnica. Com efeito, o ensaio se apóia na importação de uma indeterminabilidade excedente para asseverar a auto-evidência do conceito de reprodução técnica. E será notado que no decorrer do texto, não importa o quanto este enalteça a técnica, não há quase nada de análise genuinamente técnica. Uma medida do poder aurático do conceito é o fato de ser possível que este ensaio seja lido por décadas sem que se perceba que de fato não há uma análise técnica da “reprodução técnica” como um processo mais amplo que incluía a fotografia e o filme. O vasto poder da reprodução técnica só é conhecido através de seus efeitos, que Benjamin apresenta em quatro passos: 1. Ela resulta em muitas cópias. 2. Tais cópias não são dependentes do original na mesma medida das reproduções manuais, e portanto podem ressaltar o original, tomá-lo de vários ângulos e ampliar aquilo que de outra forma escaparia aos sentidos. 3. A reprodução técnica transporta o original a lugares onde este não poderia ser trazido de outra maneira, na medida em que, para tomar o exemplo de Benjamin, uma foto torna uma catedral portátil. 4. E, ao produzir cópias desse tipo, a reprodução técnica destrói a

aura. Tais forças são antagônicas com relação à aura pelo fato de a obra de arte aurática trazer em si a autoridade radiante da tradição, que ela acumula ao longo do laço cujo ponto fixo é o momento de sua criação única. Essa singularidade qualifica sua afirmação de autenticidade, que é a evidência de tudo aquilo pelo qual passou. Ao serem fornecidas cópias vazias de singularidade, por contraste, a reprodução técnica liberta a obra de arte desse laço com a tradição e assim priva a obra da autoridade do tempo, que é claramente manifesta na constituição de sua presença intocável *hic et nunc*. Portanto, a cópia da obra de arte a força a desistir de qualquer afirmação de autenticidade, bem como de qualquer resistência ao exame minucioso (BENJAMIN, 1975, p.13-16).

A aura, então, é a aura de autenticidade. E é evidente que um colecionador como Benjamin a tenha concebido com base no modelo de autenticidade que as antiguidades acumulam nas marcas e ranhuras que adquirem ao trocar de mãos ao longo dos séculos. Para esse modelo, pode-se pensar que as obras de arte são despidas de suas auras ao serem copiadas da mesma forma que ocorre com uma imitação de um armário setecentista feita de compensado. Porém, caso Benjamin tivesse investigado a reprodução técnica nas artes de forma mais concreta, a aura se mostraria um objeto mais complexo, e ele teria que conceber sua relação com a reprodução de outra maneira. Pois mesmo um tango, ao ser executado na privacidade do quarto de alguém, ainda que de forma imperfeita, não é necessariamente esvaziado de um certo grau de aura, guardando um aroma da autoridade de que há mais do que está ali, a despeito do fato de esta ser a enésima interpretação e de não ser autorizada por um documento de *habeas corpus* dos primeiros motores móveis. E se um tango soa como algo excessivamente manual em uma discussão sobre a reprodução técnica, tampouco martelos, cordas e mecanismos de escape inevitavelmente esvaziam uma performance no piano da autoridade de sua ressonância histórica *hic et nunc*. De fato, o piano é um instrumento de reprodução técnica que se encaixa em todos os critérios apresentados por Benjamin: em princípio, produz um número ilimitado de cópias; estas são indiferenciáveis do manuscrito factual original; e as performances podem retardar, ampliar, expandir, distorcer, testar, analisar qualquer trecho, e mais do que estar de acordo com o ouvinte. Uma sonata de Beethoven pode mesmo ser executada em locais diferentes e com uma simultaneidade que as sobreponha sem abrir mão de sua singularidade. No entanto, se a presença da ponta dos dedos do pianista mais uma vez ameaça corromper esse evento com um aspecto manual, as gravações musicais da época do próprio Benjamin – e mesmo filmes de dança de sua época, tais como o famoso *Witch Dance* de Mary Wigman – não existiam, nem existem, necessariamente sem a aura de seus originais, e isso não pode ser atribuído simplesmente à influência de um capital estrangeiro.

Talvez seja injusto com Benjamin citar tais exemplos. Em sua correspondência, ele assume um certo desdém por qualquer coisa que o fizesse marcar o ritmo, uma antipatia que também atesta seu interesse limitado na dança. E mesmo debater seus argumentos no domínio da pintura talvez fosse lidar com um terreno não familiar, pois ele jamais

poderia ter defendido a fotografia do modo como o faz se tivesse entrado em contato com a crítica feita pelo modernismo à fotografia, caracterizada como o meio ilusório, do *trompe l'oeil* por excelência. Mas se a música, a dança e a pintura não eram sua *terre natale*, isso não justifica que um crítico literário da maior ordem afirme que “ao nível da história mundial” o surgimento da imprensa impressa é “somente um aspecto isolado do fenômeno geral, (...) qualquer que seja sua importância excepcional” (BENJAMIN, 1975, p.12). Ainda que se limitasse à modesta perspectiva da história europeia, os impulsos mutuamente compensatórios dessa proposição só podem ser explicados pela necessidade de se dispensar aquilo que é difícil de se tirar do caminho. Benjamin alija qualquer consideração da relação entre a aura das obras literárias e sua reprodução, porque a literatura é de forma por demais óbvia o resultado da reprodução técnica tal qual ele a descreve: ela existe em qualquer número de cópias; mesmo sendo um ato perturbadoramente humano, se esquia de todo debate estreito e faminto de reificação sobre a diferença entre o manual e o técnico; é separada de suas origens, etc. E, todavia, ainda que preenchendo todas as condições da reprodução técnica, a aura de *Absalão*, *Absalão*, por exemplo, não é necessariamente cancelada.

Ao contrário, a aura da obra literária depende da reprodução técnica. Caso Benjamin tivesse perseguido esse fio argumentativo, ele poderia ter percebido que sua própria conclusão – de que o valor de exibição é necessário à arte – implica no fato de a reprodução não ser algo que a ela se soma, mas que lhe é inerente (cf. ADORNO, 1997). Isso fica claro pelo fato de que, mesmo antes de as catedrais se tornarem portáteis sob a forma de fotografias, as multidões de visitantes podiam se recordar daquilo que haviam visto; e o inerente da reprodução à arte torna-se novamente aparente na necessidade sentida de se retornar pela memória a uma estrofe para balbuciar suas sílabas, ou de resmungar uma música enquanto a incapacidade da própria garganta leva o som a outro lugar. Cada obra de arte afirma, “Seja como eu”, sem que necessariamente abra mão de sua singularidade. Portanto, a tese-chave de Benjamin, de que “à mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra” (BENJAMIN, 1975, p.13) é mobilizadora apenas pelo potencial de sua negação; mesmo a reprodução mais imperfeita de uma obra de arte não é necessariamente desprovida da presença da autoridade.

Benjamin demanda que essa implicação seja perseguida ao escrever que a reprodução técnica “[possibilita] a cópia do original” (BENJAMIN, 1975, p.13). Ao invocar o conceito de cópia, ele próprio é obrigado a admitir implicitamente que não há reprodução verdadeira sem que haja um original: toda cópia é uma cópia do original. Mas se o tecido e os pigmentos de uma pintura em última instância constituíam o original, Kandinsky, por exemplo – ao descobrir que seu novo conhecido Schoenberg não era apenas um compositor, mas também um pintor – não lhe teria pedido fotos de suas obras: “Na verdade, posso lidar mesmo com a ausência de cores. Uma foto assim é algo como uma redução ao piano” (HAHL-KOCH, 1984, p.26). E se uma composição musical fosse em

última instância o evento acústico material, músicos – que com certa frequência desprezam o estúdio de gravação livre de distorção – não se deixariam ouvir dizendo, de forma provocadora, que não estão “realmente interessados em como vai soar”. Historicamente, e especialmente nos tempos modernos, para o horror dos negociantes de arte e a incredulidade desconcertada do público, artistas como Giacometti e Francis Bacon destruíram mais obras de arte do que salvaram, tomando efetivamente o lado daquilo que acontece em cada obra de arte. Cada obra de arte rejeita sua concretude, por ser aquilo que é, por sua forma, que é o processo pelo qual ela consome sua aparência e revela o que vai além dessa aparência. É a realidade revelada nesse processo – a despeito da dificuldade em se dizer o que é essa realidade –, e não os materiais de que é feita, que é o seu original. E é pelo fato de a realidade de uma obra de arte ser externa a ela própria que, mesmo ao tê-la diante dos olhos, temos dificuldade de localizá-la de forma precisa. Assim, as obras de arte mais importantes, pela força e às vezes pela violência com as quais vertem suas aparências, podem fazer com que elas mesmas pareçam irrelevantes, como se estivessem prostradas de forma supérflua no caminho de seus conteúdos e não mais necessitassem de ser vistas, ouvidas, ou lidas. A decisão de nunca mais tocar ou escutar música pode ser um tipo de devoção a ela.

Se o original não é, em última instância, a obra palpável, então a cópia não é necessariamente desprovida da aura de autoridade e autenticidade da obra. É importante notar, contudo, que ainda que essa crítica vá ao cerne do argumento de Benjamin, ela vem do próprio Benjamin. Em seu estudo *A origem do drama trágico alemão*, ele escreve que “a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda a obra significativa” (BENJAMIN, 2004, p.198). A “origem” da obra de arte é assim concebida como aquilo que se liberta à força do momento histórico pela força de sua forma, não no sentido de se tornar atemporal, mas como uma sedimentação de tempo que busca se realizar em um processo que consome sua própria aparência e em última instância transcende a obra. A “origem”, então – para citar a máxima de Karl Kraus favorita de Benjamin –, não é o início histórico de uma obra de arte, mas sua meta; e o que há de original na obra vai além desta.

Essas várias ideias dos escritos do próprio Benjamin fornecem recursos mais do que adequados para enfraquecer o argumento de seu ensaio sobre a reprodução. Benjamin poderia ter pensado o contrário de cada uma de suas teses no ensaio, linha por linha. Porém, sendo esse o caso, seu ensaio corre o risco de se tornar substancialmente suspeito. E, se ele não deve ser abandonado como tal, deve ser estudado por ser tão suspeito. De fato, o ensaio pede para ser estudado dessa forma, pois ele instrui a descrença em si mesmo. O texto como um todo é um *credo quia absurdum est*, mas sem deixar claro aquilo em que se deve acreditar. De um lado, o ensaio afirma que o filme impulsiona a transformação revolucionária das massas, adaptando o mundo proletarizado à experiência crítica e coletiva e assim por diante. Porém, de outro lado, reconhece em vários momentos que essa não é de forma alguma a realidade do filme. Em certo ponto, Benjamin chega a

afirmar que “o único serviço que se deve esperar do cinema em favor da revolução é o fato de ele permitir uma crítica revolucionária das concepções antigas de arte” (BENJAMIN, 1975, p.24). Contextualizada, essa invalidação é uma crítica aos filmes da Europa ocidental. Tal crítica, contudo, deve ter um alcance muito maior, pois ao estoque de acetatos do Ocidente não são contrapostos filmes de nenhum outro ponto cardeal. Com efeito, seu elogio aos filmes nem mesmo discute ou faz referência a um único filme e, de forma contrária ao gênero citatório dos pretensos *film studies*, mal chega a mencionar um único filme pelo nome.

Porém, se fica óbvio que o ensaio de Benjamin deve ser muito mais crítico com relação aos filmes do que o próprio texto parece declarar, onde está alojada essa consideração crítica? Um exemplo daquilo que ocorre por todo o texto é dado pela visão de Benjamin do público dos cinemas, que atrai atenção por sua agitação incômoda. Pois o que Benjamin afirmava ver nos cinemas com seus próprios olhos não é o que as massas desta ou daquela época viram ou estariam dispostas a ver. A identidade desse público é de fato enigmática, pois o cinéfilo fascinado que sai do cinema sentindo o sobretudo de Bogart roçando em seus calcanhares não pode ser reconhecido na figura traçada por Benjamin do especialista distraído prostrado a meia distância, que presumidamente sai do cinema com um calmo autocontrole. Contudo, essa capacidade de contemplação que paradoxalmente vê as linhas gerais – ainda que de forma erudita –, pertencente ao espectador-modelo dos filmes, para Benjamin, é familiar como uma encarnação da imagem feita por ele do *flâneur* Baudelairiano, o ideal de si do próprio Benjamin. É este o espectador que se distancia dos acontecimentos a ponto de se identificar não com os atores, mas com a câmera; treinado por obras do mais alto nível de tensão e densidade estética, ele nada percebe do aprisionamento dos que estão ao seu lado; mesmo a quarentena oportunista do encanto corrompido externo ao filme provavelmente gira em torno de uma falta de reconhecimento instruída e completa das reivindicações auráticas feitas pelas estrelas que o encaram de cima. O olho que traduziu Proust e se habituou à arcana *Trauerspiel* não precisaria de muito esforço para ver através da mágica da filmolândia e penetrar a concretude nua da tela; seu ascetismo atravessa a cornucópia pornográfica sem nem senti-la, e admira em seu lugar o meio em si por sua obscuridade potencial.

Com os olhos críticos de Benjamin alojados em rostos apesar disso variados, seu público é uma população híbrida exótica. Não existiu em sua época, nem anteriormente ou desde então. Ainda assim, é exclusivamente esse público inexistente que Benjamin estima como fato inescapável e resultado automático dos próprios filmes. Mas o quão pouco Benjamin poderia ter acreditado na materialidade desse público revolucionário fica implícito no fato de que ele exalta o filme somente por aquilo que o ensaio sabe reconhecer perfeitamente que ele não era: o meio protocômunista para a transformação cognitiva das massas. É por isso que qualquer um pode notar os aplausos de Benjamin sobre esse tema ecoando estranhamente pelo decorrer do ensaio. É a forma na qual a consideração crítica está sedimentada: o filme, em todos os seus aspectos, incluindo-se o público, é exaltado exclusivamente por aquilo que ele não é. E o olhar que derrama admiração somente onde não encontra nada para admirar está totalmente em conflito com aquilo que vê. Isso não quer dizer, contudo, que “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica” seja uma crítica *à clef* da cultura popular. O ensaio não poderia ter uma retórica subreptícia planejada para atizar a crítica sob a máscara da admiração,

porque o olhar crítico de Benjamin é por demais incorpóreo, por demais fixado inconscientemente em admiração, para ser a obra de um convidado acuado em um jantar que furtivamente escarnece a “noite perfeita”.

Mas se o público no ensaio de Benjamin é um olhar crítico de elite disfarçado nas massas que se divertem em uma visão eviscerada de aura, pode ser necessário que a cultura popular reveja a forma como acolhe Benjamin. Ele não é um homem do povo, mas um elitista que nesse ensaio buscou, sem que notasse – ao invés de posicionar seu olhar crítico em oposição consciente ao status quo –, alojar nas massas o seu próprio olhar de elite que lhes é contrário. Quando isso é entendido, o ensaio se torna mais compreensível em sua complexidade, e seu contexto histórico mais amplo vem à superfície. Benjamin fez seu caminho intelectualmente até o cinema em resposta às mesmas forças que deram forma a uma longa tradição de elites culturais alemãs, traçada a partir de Lessing e Schiller e indo até Brecht. Estes – contrariamente à imagem americana da vida intelectual alemã – estiveram muito mais isolados e sitiados culturalmente do que seus pares do lado de cá do Atlântico. Em busca de um sentido luterano de utilidade da arte, ansiaram por superar esse isolamento através da satisfação de metas culturais por meio de uma práxis estética. Seus programas variados – por exemplo – para transformar alemães em gregos de 400 a.C. ao exortá-los à peça estética foram ingênuos e míopes. Se alcançaram algo ao exagerar constantemente a ideia da arte como práxis social, foi fazer de si mesmos os teóricos involuntários, e às vezes participantes incansáveis – como quando Benjamin insiste que o fascismo realizou as metas de *l'art pour l'art* (BENJAMIN, 1975, p.34) – na destruição de uma esfera cultural duramente conseguida. Ao menos, as noções de Benjamin sobre o cinema são compostas em um retrato tão improvável de sua realidade que chegam a esvaziar o ensaio de qualquer evidência de que ele tenha visto muitos filmes, ou de que estivesse interessado naqueles que viu. Ele torna isso claro ao asseverar que o único mérito que pode ser atribuído aos filmes existentes é promover “uma crítica revolucionária das concepções antigas de arte” (BENJAMIN, 1975, p.24). Em outras palavras, no cinema, esse *flaneur* conseguia ficar parado apenas ao fechar seu juízo em devaneios estéticos.

Benjamin almejou se tornar o crítico literário proeminente da Alemanha. Todavia, no ensaio sobre a reprodução ele dispensa a literatura como algo relativamente trivial em comparação com o filme. Ele era reconhecido como um colecionador, uma figura à qual atribuía um status messiânico, e gostava de dar aos seus amigos mais próximos primeiras edições raras. Porém, no ensaio sobre a reprodução, um conceito de autenticidade estética de antiquário é desenvolvido apenas para que a reprodução técnica possa ser admirada por sua aniquilação da autenticidade. Em “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade

técnica”, Benjamin rejeita a magia da linguagem, em torno da qual sua obra inicial fora organizada, em favor dos poderes cirúrgicos do cineasta. Como erudito, ele adquiriu uma educação de elite e mergulhou tão profundamente em doutrinas religiosas herméticas e em seu próprio secretismo que o seu projeto de vida, o *Passagenwerk*, permanece largamente insondável. Todavia, no ensaio sobre a reprodução, o filme é elogiado por neutralizar qualquer distância que um objeto possa ter de seu observador e expô-lo ao exame em massa. Apesar de ser fisicamente tão avesso que seus conhecidos mais próximos jamais teriam ameaçado seu ombro com o toque das mãos, no ensaio sobre a reprodução ele celebra o filme por sua proximidade de ombro a ombro.

Concluir que Benjamin traiu a si mesmo com um trabalho apócrifo e politicamente oportunista parece um eufemismo. Mas há ainda outra coisa envolvida nesse ensaio que não a autotraição, e fazer uso dessa ótica moral obscurece o fato de que nessas páginas a continuidade de seu pensamento é perseguida de forma tão rigorosa que a ideia de “reprodução técnica” traz uma compreensão incomparável de sua obra inteira. Isso se torna especialmente claro nas sessões IX e X do ensaio, onde Benjamin discute brevemente a técnica do filme. A importância dessas passagens deve ser enfatizada porque, na medida em que o ensaio busca estabelecer o filme como a forma de arte para acabar com toda a arte, nesse ponto é efetivamente proporcionada uma explicação crucial – ainda que deficiente – de como a reprodução técnica destrói a aura, o que, como já dito, fica ausente no resto do texto. De acordo com Benjamin, o evento técnico chave é o seguinte: a câmera secciona os atores que aparecem diante dela de suas próprias imagens. Estes entram na frente da câmera somente para renunciar sua imagem, e em última instância sua unidade, à mesa de edição. Desse modo, Benjamin assevera, “o intérprete do filme sente-se estranho frente à sua própria imagem que lhe apresenta a câmara”, porque essa imagem “separa-se do indivíduo e torna-se transportável” (BENJAMIN, 1975, p.23). Tendo deixado para trás a presença do ator, a aura – isto é, a presença – desaparece da imagem.

Aqui Benjamin ofereceu uma afirmação sobre a forma da reprodução técnica: ela produz uma imagem que não é um reflexo do eu. Essa imagem foi o objeto de interesse de Benjamin por toda a sua vida, e em um nível mais do que intelectual. Com efeito, no ensaio sobre a reprodução ele dá evidências de que o fascínio que essa imagem exercia sobre ele tinha origens preconcebidas. Pois, ao elucidar a experiência de estranhamento do ator defronte à câmera, ele busca torná-la crível ao falar de sua própria experiência: o estranhamento do ator, escreve, “se parece com o de todas as pessoas, quando se olham no espelho” (BENJAMIN, 1975, p.23). Apesar de a experiência do eu separado de sua aparência e a visão dessa aparência como externa ser para a maioria das pessoas uma experiência em potencial, mas de tipo raro e reservado às madrugadas, Benjamin assevera tal despersonalização como normativa. Ele insiste que é essa a condição constante do reflexo no espelho e, através desse exagero, implica que a experiência de despersonalização era sua própria normalidade. Essa afirmação implícita, contudo, não pode ser tomada como prova. Apesar de ser possível assumir, a partir de sua suposta aversão ao contato físico, que conhecia bem essa experiência de despersonalização, ele era por demais produtivo, e sua vida emocional por demais complexa, para que tivesse vivido constantemente nesse estado. Seria melhor assumir que esse exagero não passa disso mesmo e, como tal, indica um esforço de cultivar uma experiência que era para ele um

potencial espontâneo. Benjamin, em outras palavras, ansiava por produzir uma imagem de si que estivesse seccionada dele mesmo. A “reprodução técnica” era para ele um ideal. Isso não precisa ser deduzido a partir de um comentário exagerado sobre sua experiência no espelho. Ao contrário, isso está repetidamente evidente como o ideal que dá forma ao ensaio como um todo. A cada momento em que Benjamin afirma teses que são tão obviamente opostas a ele mesmo que os que têm familiaridade com sua obra precisam esfregar seus olhos descrentes, duvidando se o que estão lendo é realmente o pensamento de Benjamin, ele não está traíndo a si mesmo, mas demonstrando a “reprodução técnica”.

Em outras palavras, o gosto de Benjamin era por uma imagem de si para a qual ele não estivesse presente. Esse era seu *parti pris* para os mortos, e lhe garantia uma capacidade inigualável de imergir a si mesmo no antiquário. Benjamin era reverenciado por esse poder. Dolf Sternberger, o autor de *Panorama do Século Dezenove*, declarou uma admiração geralmente reconhecida ao agradecer Benjamin por afiar “meus olhos para os aspectos mortos e distantes” dos documentos históricos (1994, p.595). A afinidade de Benjamin com o sepulcro tornou possível a ele que esquadrinhasse os documentos incrivelmente inertes do drama barroco alemão e redescobrisse e decifrasse a alegoria em sua diferença relativa ao símbolo. Essa distinção é complexa, mas é inicialmente abordável aqui como a diferença entre, de um lado, uma imagem na qual a subjetividade se esvaneca na forma fragmentária de uma ruína, ou uma cabeça humana, na experiência do tempo como perduração dolorosa; e, de outro, uma imagem radiante na qual o sentido é realizado no instante místico da presença do espírito (BENJAMIN, 2004, p.201-205). Benjamin desenvolveu essa distinção em seu estudo sobre a *Trauerspiel* a fim de dar forma a uma crítica teológica da reflexão subjetiva na forma alegórica.

Se essa distinção entre símbolo e alegoria soa familiar, é porque se trata da mesma distinção feita no ensaio sobre a reprodução entre a presença aurática de todo o tempo no momento eterno do *hic et nunc*, no qual o sentido surge como uma totalidade, e a imagem anti-aurática em movimento no filme, na qual a presença radiante do rosto do ator estava sendo constantemente arrancada de sua imagem pela câmera e esvaziada de completude pelas tesouras criadoras de ruínas da mesa de edição, isto é, na experiência de transitoriedade. A crítica teológica da reflexão subjetiva do estudo anterior, feita na forma da imagem alegórica, mais tarde se tornou uma crítica política feita na forma da ideia de reprodução técnica. Há razões para se desconcertar, portanto, quando Benjamin escreve nesse ensaio posterior que “as técnicas de reprodução são (...) um fenômeno novo” (BENJAMIN, 1975, p.11). Como poderia ser isso algo novo se, afinal, foi a pesquisa do próprio Benjamin que datou a forma dessa imagem aproximadamente quatrocentos anos antes e proporcionou sua interpretação seminal? Porém, se ninguém compreendia melhor do que Benjamin sobre sua antiguidade e seus conteúdos, a última coisa que ele faria seria admitir que estava traíndo sua reivindicação ao *insight* anterior sobre o Barroco. Ao invés disso, ele estava reproduzindo o *insight* inicial de forma técnica: afirmando-o em uma forma que lhe fascinava, uma forma esvaziada de auto-reconhecimento.

As forças de Benjamin dependiam da guarda de uma linha fronteira definida pela despersonalização. E essas forças não eram apenas as da reflexão incomparável sobre a alegoria, mas também as forças da distorção e da má compreensão. Pois se um reflexo no espelho existisse com a independência que Benjamin assevera, então, no meio da madrugada, não haveria uma segunda olhadela no espelho para checar se aquele rosto realmente demorou um instante a mais no gesto de se virar de costas. A segunda olhadela é o eu buscando a si mesmo no momento em que este não se permite saber aquilo que está buscando. A despersonalização, portanto, não é a cisão do próprio reflexo, como Benjamin a estiliza, mas é antes a forma pela qual o eu adora a si mesmo enquanto se defende inconscientemente da culpa dessa adoração. É certamente isso o que é desconcertante, para alguns, na imagem constantemente reproduzida do crítico alemão melancólico que segura sua cabeça fatigada; é o efeito James Dean no mesmo tipo de foto, para aqueles que acham convincente essa pose. De forma semelhante, se a câmera cinematográfica simplesmente seccionasse o reflexo do ator de si mesmo, como Benjamin defende, então os atores veriam a corrida aos cinemas com indiferença ou horror mórbido. Mas esses mesmos atores vão às estreias para testemunharem o surgimento de suas famas, articuladas pela exploração da separação entre eu e imagem, e o estabelecimento da primazia desta última a serviço do eu. A “ascensão vertiginosa à fama” é uma descrição que guarda muito em comum com a experiência de despersonalização, e não em pequena medida por descrever aquilo que é buscado como algo involuntário. E, de forma semelhante, qualquer um conhece em algum nível esse ardil. Pois não seria possível entender de outro modo a forma despreocupada com a qual as pessoas em grupo se debruçam sobre fotografias delas mesmas, quando estas jamais se permitiriam ser vistas admirando seus reflexos no espelho com a mesma avidez. O instantâneo, sendo pretensamente involuntário, disponibiliza a defesa da despersonalização: é permitido ao eu encarar a si próprio a partir da ilusão de estar do outro lado de sua busca por si mesmo.

Benjamin não queria saber do conteúdo de seu reflexo. E, embora seus escritos sejam magistrais e insubstituíveis – o ensaio aqui em questão fundou toda a discussão contemporânea sobre a questão da transformação da arte por meio de sua reprodução, e formulou também o conjunto de questões em torno das quais a *Teoria Estética* de Adorno tomou forma – sua obra está a serviço da racionalização. No ensaio sobre a reprodução, ele denuncia o fascismo por iludir as massas ao permiti-las “não certamente fazer valer seus direitos, mas exprimi-los” (BENJAMIN, 1975, p.33), sem se preocupar em distinguir a expressão falsa da verdadeira. De modo semelhante, no estudo sobre o Barroco, ele é atraído pela ausência de expressividade subjetiva na alegoria como forma de expressão a ponto de decifrá-la, mas sem jamais criticar a inércia real do mundo alegórico investigado. Benjamin é rigorosamente antipsicológico em toda sua obra, nesse sentido só fazendo uso da psicanálise quando ela serve para evitar os *insights* psicanalíticos, como ao insistir,

no ensaio sobre a reprodução, que “[a câmera] nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo” (BENJAMIN, 1975, p.29). Mas essa afirmação só se sustenta se o pré-consciente – aqui tomado como o local de um conjunto de movimentos que podem ser facilmente trazidos à consciência caso a atenção seja voltada a eles – ocupar o lugar do inconsciente, cujos conteúdos só são acessíveis através da interpretação, e sob circunstâncias especiais. Tivesse Benjamin sido capaz de compreender melhor a psicanálise, teria conseguido os meios críticos para evitar o *kitsch* racionalizante do prefácio ao estudo sobre a *Trauerspiel*, onde ele sintetiza a Ideia como sendo o rosto da mãe, que se acende quando a constelação de suas crianças é reunida ao seu redor; ele não teria feito de si o porta-voz de uma amnésia coletiva com sua evocação das crianças como “mensageiros do paraíso”; nem teria conseguido um lugar no ano de 1994 em um calendário *Storyteller* da Costa Oeste como membro de uma casta de bardos *New Age*. De forma semelhante, a psicanálise teria privado Benjamin da fronteira da despersonalização, e assim ele teria sido levado a ver que se ele próprio, ao se olhar no espelho, é capaz de executar o ato da reprodução técnica, então a câmera não é tão austeramente técnica, e nem tão oposta ao trabalho manual. Mais precisamente, a técnica, como “reprodução técnica”, é uma forma de subjetividade na qual ele se apóia para se defender de saber quem é enquanto busca a si mesmo *in absentia*. Não é esse, afinal, o conteúdo de seu argumento no ensaio sobre a reprodução? Se o público se identifica com a câmera – como ele afirma – e se o público pode ser reconhecido como sendo os olhos de Benjamin – então é Benjamin quem está vendo a figura que aparentemente se debate com a perda do auto-reconhecimento no espelho sem reflexo que é a câmera. Esse ato de ver a si mesmo é específico no sentido de ser predicado a partir de um tabu de auto-reconhecimento.

Em ponto algum de “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica” Benjamin investiga a aura da cultura de massa. Ao contrário, ele simplesmente nega que esta possua uma aura e explica o motivo: a reprodução técnica faz com que a presença se desfaça ao produzir imagens que não são um reflexo do eu. Mas nenhuma investigação sobre a cultura de massa é necessária para que se saiba que sua avaliação a respeito dela está errada: ela reluz com a presença de algo além do que está realmente ali. Pois, mesmo que a ideia de Benjamin sobre a reprodução técnica tropece ao entender o que é essa aura, os movimentos urgentemente despercebidos de seu ensaio entregam pistas inadvertidamente: a “reprodução técnica” produz uma aura sob a forma do fascínio, isto é, sob o tabu do auto-reconhecimento. O ensaio vive da mesma aura da cultura de massa, que tem a habilidade de reluzir somente com aquilo por meio do qual o público possa ser aliciado a por à frente sem que reconheça como algo próprio. A tautologia dessa aura – que a cultura de massa é constantemente compelida a experimentar como suas satisfações insatisfatórias – é uma definição de sua falsidade.

É um fato notório que Benjamin aspirava construir um texto composto unicamente de citações. Na medida em que esse projeto de obra vazio de qualquer traço afirmativo de seu autor nunca foi efetuado, o ideal de Benjamin da “reprodução técnica” também permaneceu irrealizado. Porém, isso não quer dizer que o projeto e seu ideal tenham simplesmente desaparecido. Na época do próprio Benjamin, Pound, Eliot, Joyce e Musil trabalharam em obras fortemente aparentadas à dele. E, em um nível muito, muito mais mundano, a autopromoção através da manipulação de várias formas de anonimidade e despersonalização historicamente tem sido a regra, e não a exceção (cf. ADORNO, 1992, p.109-142). É o ideal da corporação, essa sociedade anônima. E isso é expressamente compartilhado pelas muitas pessoas que falam de suas próprias vidas como carreiras. A publicação planejada da tradução em língua inglesa de seu *Passagenwerk* (*A Obra das Passagens*) irá contribuir para esse ideal ao inspirar um professorado maníaco dos EUA a expelir tomos de citações reunidas em um mistério de ausência de si e inchaço de currículo. Isso trará uma contribuição ao encantamento produzido pelas vicissitudes historicamente arbitrárias da episteme de Foucault, e atrair a classe clerical à própria moda do “Não eu!” em busca de si da desconstrução enquanto esta envelhece.

Porém, enquanto alguns professores ainda precisam esperar pela tradução do *Passagenwerk*, os alunos acabam por estar à frente dos esclarecidos. Não precisam estudar Benjamin para descobrir a reprodução técnica como uma forma. Pois que demonstração da ideia de uma obra composta puramente de citações seria mais engenhosamente lacônica do que um “S” maiúsculo branco de ar primitivo estampado em um moletom vermelho? Nesse apelo sutilmente involuntário ao poder anônimo do prestígio, que é possuído por eles apenas na medida em que não o forem, cada um deles vai em frente com as mãos no guidão, desavisadamente, querendo cuidar de suas vidas.

Traduzido por Tauan Fernandes Tinti

Notas

¹ Este ensaio foi originalmente solicitado para a seguinte publicação da Stanford University: GUMBRECHT, Hans Ulrich e MARINEN, Michael (eds.). *Mapping Benjamin: The Work of art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2003. p.293-312.

² [Nota do Trad.] É esse o título da tradução de José Lino Grünnewald que consta na edição da coleção *Os Pensadores* dedicada à Escola de Frankfurt (1975, vol.16, p.10-34). Todas as referências ao texto de Benjamin são retiradas dessa edição.

³ [Nota do Trad.] A primeira tradução do ensaio, de Harry Zohn (1968), trazia “mecânica” ao invés de “técnica”.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. “Odysseus or Myth and Enlightenment” (trad. Robert Hullot-Kentor), retirado de *Dialectic of Enlightenment*. In: *New German Critique* 56, 1992, p.109-142.

- ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory* (ed. Rolf Tiedemann e Gretel Adorno, trad. Robert Hullot-Kentor). Minnesota: University of Minnesota Press, 1997.
- BENJAMIN, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproductions” (trad. Harry Zohn). In: *Illuminations*. Boston: Schocken, 1976.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da sua reprodução técnica” (trad. José Lino Grünnewald). In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, vol.16, p.10-34.
- BENJAMIN, Walter. *The Origin of the German Tragic Drama* (trad. John Osborne). Londres: NLB, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- HAHL-KOCH, Jelena (ed.). *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, Documents* (trad. John C. Crawford). Londres: Thames and Hudson, 1984.
- SCHOLEM, Gershom e ADORNO, Theodor W. (eds.). *The Correspondence of Walter Benjamin* (trad. Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson). Chicago: University of Chicago Press, 1994.