



## ARTE, REPRODUÇÃO E GLOBALIZAÇÃO DESLOCADA

Christian Muleka Mwewa<sup>1</sup>

### 1. Introdução

Em suma, pretende-se traçar, a partir Th. W. Adorno como guia, as principais linhas que compõem os textos “‘Pequena História da Fotografia (PHF)’ e ‘A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (ART)’”. Claro que se fosse outra pessoa a apresentar os textos, quiçás, elegeria um outro caminho. Porém, esperamos concordar, ao menos, na problemática central que transpassa os dois textos, a saber: mostrar os processos de (re)produção da arte, fotografia e cinema, por exemplo, e as suas implicações na configuração social do final do século XIX e início do século XX. Em outras palavras, Walter Benjamin apresenta: o lugar social da arte, não mais mitológica, a partir da possibilidade de sua multiplicação a-temporal na configuração política fascista. Outra temática cara ao texto, a qual nos debruçaremos dentro dos nossos limites, é indicada na correspondência do dia 18/03/1936, depois de ler o material sobre a Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, Adorno diz à Benjamin:

J'accorde mon adhésion passionnée et ma complète approbation à ce qui dans ce travail me semble être un accomplissement de vos intentions originelles – la construction dialectique du rapport du mythe et de l'histoire – dans les sphères de pensée de la dialectique matérialiste : l'autodissolution dialectique du mythe qui est visée ici comme désacralisation de l'art. (ADORNO, 1999, p. 166-167).

O texto, também, anuncia a problemática da perda da aura na arte (única e distante no tempo). Dito de outra forma, o *aqui e agora* contrastado ao *muito e recente* que a contemporaneidade impõe. Em resumo, hoje em dia possuímos *muitos* exemplares de uma arte (coisa) *recente*. Diz Benjamin, “em suma, o que é Aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (ART, p. 101 e 170).

A necessidade e a aceitação da reprodutibilidade colocada às culturas que, por vezes, se denominam puras, tradicionais e com radical étnico definido, traz o *constrangimento* e o embaraço. Pois, mesmo multiplicando-se indiscriminadamente, elas ainda se reivindicam como tradicionais e únicas. Como por exemplo, as culturas consideradas marginalizadas ou populares, Samba de umbigada, Boi-de-Mamão, a maioria das religiões afro-brasileiras, Maculelê e Capoeira. Pois, elas

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciências da Educação (UFSC/Paris 1). Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Sul de Santa Catarina.



se remetem a uma ancestralidade (distante no tempo) para legitimar o seu lugar social de forma mitológica, porém não abrem mão de se propagarem “a serviço do valor de venda de suas criações”.

## *2. Aspectos da reprodução da Arte: o que faz a arte ser reproduzível*

Passemos agora a evidenciar, nos dois textos, os elementos que fazem com que a arte seja reproduzível. É evidente que a técnica da fotografia explicita nas relações humanas o caráter do clientelismo na medida em que “...cada cliente via no fotógrafo, antes de tudo, um técnico da nova escola, e em que cada fotógrafo via no cliente o membro de uma classe ascendente...” (BENJAMIN, 1994, p. 99). Porém, junto com essa relação, do clientelismo, também as relações macroestruturais se remodelam diante do novo aparato. Através da nova técnica o fotógrafo pode atender um número maior e mais rápido de clientes que outrora solicitavam os serviços do pintor. Aquele, por sua vez, não está comprometido com o tempo que uma arte aurática demanda para ser produzida. Pois, “...fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas [unicidade], em cada situação [distanciamento], através da sua reprodução.” (BENJAMIN, 1994, p. 101). No entanto, continua Benjamin (idem, p. 104), “...a importância da reprodução fotográfica de obras de arte para função artística é muito maior que a construção mais ou menos artística de uma fotografia, que transforma a vivência em objeto a ser apropriado pela câmara.” Aqui Benjamin destaca no processo de retratar (copiar) a imagem de um modelo (ou retrato) a importância das relações sociais presentes no ato de apreensão da pintura. Por um lado, é essa diferenciação que faz com que “os fotógrafos que passaram das artes plásticas à fotografia (...) constituem hoje a vanguarda dos especialistas contemporâneos, porque de algum modo estão imunizados por esse itinerário contra o maior perigo da fotografia contemporânea, a comercialização.” (BENJAMIN, 1994, p. 105). Por outro lado, diz Benjamin, na fotografia,

...ser criador é uma forma de ceder à moda. Sua divisa é: ‘o mundo é belo’. Nela se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens com uma luta de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento. (...) a fotografia visa a experimentação e o aprendizado. (p. 105 e 106).

Porém, esta chamada de atenção contrasta com a afirmação presente no texto, ART, quando Benjamin diz que “em sua essência a obra de arte sempre foi reproduzível” (p. 166). Tal contraste coloca a nossa discussão sobre a arte num outro patamar: pois se a arte sempre foi reproduzível como atuam nela os dispositivos sociais ao longo da história? Em cada época existem na arte algo que a torna acessível, portanto como figuram nela os elementos que são a sua base? Não seriam



estas diferentes formas de “figurar” (existir) dos elementos uma pista para a compreensão da subjetivação que ela, a arte, empreende em cada época? Essas questões serão retomadas no final.

Por exemplo, segundo Benjamin (1994, p. 166), “com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível... Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova.” Em uma outra passagem diz o autor (idem), “...esse procedimento, (...) permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas.” Por isso a reproduzibilidade deve ser entendida como um processo que data de muito longe aperfeiçoado com o passar dos tempos. E, para Benjamin, ela tem no cinema o seu exemplo mais eloquente do emprego das suas técnicas (de reprodução). Pois, o cinema se caracteriza como uma obra de arte criada para ser reproduzida. Sob vários aspectos, principalmente, os econômicos a estrutura do cinema justifica tal necessidade. Mas, como vimos até agora, Benjamin atribui ao cinema, também, um espaço no qual as mazelas humanas infringidas pelo espírito objetivo podem ser vingadas, em certa medida, e o ser humano pode exercer a sua liberdade. Esta, liberdade, pode ser caracterizada no fato de que, no cinema, por exemplo, o ser humano coloca a máquina a seu serviço na vitória representada pela intérprete que consegue sobrepor a sua voz frente ao microfone (BENJAMIN, 1994). O cinema também nos possibilita estabelecer uma outra relação com o objeto que é captado na sua nudez mínima pela lente em planos que podem ser ampliados e colocados ao sabor da grande massa na tela grande. Mas antes, esta nudez não escapa do crivo da equipe técnica que extrapola o grupo de profissionais. Em nossos tempos todos somos, através do *photoshop*, por exemplo, corretores (no duplo sentido, o de corrigir e pôr à venda) da desgraça alheia ou da própria em nome da autopromoção. Porém, este processo não se dá sem perdas, pois “o que se atrofia na era da reproduzibilidade técnica da obra de arte é sua aura” (BENJAMIN, 1994, p. 168). Em relação ao ser humano diríamos que privilegiamos com esse processo um sujeito que prefere ver a sua história cada vez mais anulada em prol da sobre-vivência *sur place*.

Extrapolando um tanto o limite dos dois textos podemos afirmar que a arte popular, para Benjamin, seria aquela que utiliza técnicas primitivas e materiais grosseiros que vem a ser uma imitação daquela que utiliza técnicas refinadas e materiais preciosos (BENJAMIN, 1994, p. 251). Este processo pode ser identificado na produção dos brinquedos, como vimos no seminário passado. Aos desavisados, cheios de intenções valorativas, esta diferenciação só serve como argumento para reivindicar direitos outrora negados às manifestações humanas localizadas no tempo e no espaço



social. Como o faz o próprio Benjamin quando submete o refinamento da técnica à reprodução material.

O folclore mais recente já abandonou a ideia de que as formas mais primitivas são necessariamente as mais antigas. Muitas vezes, a chamada arte popular nada mais é que um bem cultural vulgarizado, procedente das classes dominantes, e que se renova ao ser acolhido numa coletividade mais ampla. (BENJAMIN, 1994, p. 252).

Porém, as “técnicas refinadas”, quando desprendidas do deus do tempo e do cifrão ‘\$’ que regem o processo de produção, elas podem ser atribuídas a diferentes povos de diversas culturas; quanto aos “materiais preciosos”, estes mais ainda independem do lugar social para serem possuídos. Visto que os materiais mais preciosos são oriundos da Natureza incluindo aí, principalmente, o ser humano.

### 3. *Constrangimentos: culturas, artes populares e globalizadas*

Defendemos a tese de que o constrangimento nas culturas populares se dá na medida em que para se propagarem elas abrem mão daquilo que sempre reivindicaram: a tradição. Em termos benjaminianos o *distanciamento*. Um dos pilares que estrutura essas culturas é o fato de nelas existir a necessidade da figura de um ancestral (mestre) que orienta a prática ritualística; a mesma deve ocorrer sempre da mesma maneira em lugares específicos considerados “mágicos”. Segundo Hall (2006, p. 72) “o ‘lugar’ é específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas”. Pode-se dizer que, o ancestral, a pessoa, figura como aquele que possui os ‘segredos’ oriundos de um tempo imemorial (distanciamento) cujo modelo único é repetido infinitamente para dar os mesmos resultados de outrora; o local em que tal prática deve ser exercida detém influências míticas que convergem para a boa execução e desenvolvimento da mesma, por exemplo, os terreiros das religiões afro-descendentes (unicidade). Ao discutir a questão da ‘compreensão do espaço-tempo e identidade’, Stuart Hall (2006, p. 69-73), refere-se a Giddens (1990) naquilo que este sociólogo “chama de separação entre espaço e lugar” imposto pela modernidade. Pode-se dizer que, a globalização como um fenômeno que encontrou o seu ápice na modernidade, com alguma reserva, impõe a mesma “separação” que Giddens anuncia às culturas em geral. Para Hall “os lugares permanecem fixos; é neles que temos ‘raízes’. Entretanto, o espaço pode ser ‘cruzado’ num piscar de olhos – por avião a jato, por fax [por e-mail, por vídeo conferencia] ou por satélite” (2006, p. 72-73). Ora, como sustentar tais pressupostos diante da necessidade de propagação no espaço e no tempo que a globalização e a interculturalidade impõem



sem perder aquilo que caracteriza a aura (*unicidade e distanciamento*) reivindicada pelas culturas ditas populares? Por exemplo, sabemos que em Paris existe um dos maiores CTG's (centro de cultura gaúcha) da Europa. Mas, também, sabemos que a cidade luz não goza dos pampas (área verde muito extensa) tampouco da abundância de carne bovina, em especial, a ser carneada semanalmente, enfim, uma pessoa usando a vestimenta típica que caracteriza "o gaúcho" andando na Boulevard Haussmann ou na Champ Elisé, por exemplo, pode ser facilmente confundida com um escocês ou com um dos três Mosqueteiros (personagens fílmicos). Como já dissemos em outras ocasiões, a partir de Stuart Hall e Garcia Canclini, na era da globalização podemos comer uma típica feijoada em Nova York com o tempero *made in Brasil* feito por um japonês.

Ao reivindicar um lugar diferenciado no âmbito das relações humanas, a cultura dita popular se coloca numa camisa de força. Primeiro por se autodefinir como "popular" num processo de enfrentamento com um rival imaginado e que a todo momento muda. Como a cultura popular, também, se atribui um radical étnico e espacial, acarreta com isso o segundo problema: a busca do reconhecimento pelas camadas sociais que ela rechaça a partir desta definição. Ou seja, o que é popular muitas vezes é relacionado ao que não é dominante sem uma criteriosa revisão interna. Ora, se o que caracteriza tal cultura, segundo os seus promotores é a espontaneidade do seu surgimento a partir das massas, porque então exigir o reconhecimento valorativo de outras camadas? Porque buscar o reconhecimento no outro, tomado como vilão e não em si mesmo quando se autoclassifica como autêntica?

Segundo um dos seus estudiosos mais eloqüentes, S. Hall, no interior da cultura popular se localiza o "duplo movimento de conter e resistir" (2003, p. 248 e 249), que privilegia, "o trabalho ativo sobre as tradições e atividades existentes e sua reconfiguração, para que estas possam sair diferentes." Essa reconfiguração, no entanto, abre mão da tradição das suas manifestações quando consideradas artísticas. Pois, no ato da sua reconfiguração cria-se o novo que se diferencia do sempre igual. Apesar de serem elaboradas a partir de outras bases. Pois, é na junção das tradições longamente cultivadas e os dispositivos culturais da época em que abordamos uma dada cultura, dita popular, por exemplo, que se pode pensar tal reconfiguração. Ou seja, a reconfiguração do popular é o resultado da junção do antigo (atemporal) com o atual (constantemente modificado e multiplicado) que é privilegiado. Distanciando-se da máxima Benjaminiana no que diz respeito à aura que paira sobre toda a obra que não prescindir da unicidade e do distanciamento (tradição). Porém, na cultura dita popular localiza-se, maioritariamente, manifestações ritualísticas de representação coletiva tomadas pelo seu caráter mágico que permite a sua reprodução sempre igual.



Esta, por sua vez, diante da demanda da globalização se dá meramente como reprodução e não como tradição, pois nem sempre está distanciada no tempo. Os rituais se repetem de forma sequencial para que tudo transcorra da mesma maneira na garantia do logro. Pois, ainda são da ordem da magia superada pela reprodutibilidade técnica da arte que não deixa de ser concebida também como ritual, porém manejável (com a montagem, por exemplo).

Talvez caiba, também, nesta relação da perda da unicidade por um lado, manutenção do distanciamento por outro, as representações artísticas (obras) manufaturadas, as estátuas em barro, madeira ou pedra, por exemplo. Pode-se dizer, com Benjamin, que “...retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único” reivindicado pelas culturas marginalizadas. (BENJAMIN, 1994, p. 101).

A reconfiguração não livra a cultura dita popular da exposição dos rastros do seu passado. Ainda sugere uma permissividade da sua reprodução, na medida em que cada reconfiguração não resulta exatamente num terceiro elemento idêntico em todas as suas manifestações. Portanto, as manifestações artísticas atribuídas a essas culturas devem se acostumar com a máxima de que “quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a serem vistos, venhamos de onde viemos.” (BENJAMIN, 1994, p. 103). Máxima esta que alarga a linha limítrofe entre “conter e resistir”. Uma vez que “conter” pode significar se fechar às influências externas contendo (parar) a sua entrada; e “resistir” reforça a manutenção do sempre igual frente às mudanças frenéticas impostas pela demanda da reprodutibilidade que gera o novo, porém pré-programado.

Como se posicionar diante de tal paradoxo, por exemplo, quando a problemática se inverte, ou seja, quando os considerados detentores ou atores da cultura dita popular tem como lema: “abrir e aceitar”. É o que se passa em uma pequena cidade Mexicana, Tijuana, em que “ao lado do cartaz que recomenda o clube-discoteca e a rádio em que se escuta ‘*rock en tu idioma*’ outro anuncia um licor mexicano em inglês [*enjoy the other choice*]. [...] Em várias esquinas da avenida Revolución há zebras. Na realidade, são burros pintados.” (CANCLINI, 2008, p. 321). Neste contexto a reprodutibilidade técnica se coloca como uma necessidade para a sobre-vivência. Ela figura mais como algo quisto do que uma consequência de um processo histórico resultado de lutas e não de aceitação. Abre-se mão da unicidade e do distanciamento na mesma proporção que se abdica do exercício de liberdade ou humanidade acarretado pelas novas técnicas. De acordo com Benjamin, quando ele afirma que com o cinema, por exemplo, temos a possibilidade de sermos livres e com a fotografia libertou-se as mãos em privilégio do olho. Para certos segmentos sociais diríamos que



libertou-se as mãos para mendigar em privilégio do olho que enxerga em cores vivas os privilégios alheios e a própria miséria. Em relação a colocação do Stuart Hall, Benjamin diria a este respeito que “ no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.” (BENJAMIN, 1994, p. 169).

No contexto mexicano, o ‘resistir’, anteriormente referido por S. Hall significaria, deixar de ganhar o dinheiro que os turistas norte-americanos deixam quando são “fotografados [em cima dos burros ‘zebras’] com uma paisagem de fundo, na qual se aglomeram imagens de várias regiões do México: vulcões, figuras astecas, cactos, a águia com a serpente”, complementar Garcia Canclini. Imagem esta que em seu conjunto, o modelo e o fundo, em nada lembram os elementos dos quais são herdeiros na pura celebração da derrota humana diante da ‘objetiva’. Pois, o que é *tirado* não é apenas a foto de uma pessoa com o fundo artificialmente criado, mas sim, é *tirada*, a esperança de um povo acostumado a esperar as migalhas na sombra do outro. Neste quadro, talvez Benjamin analisaria a sombra projetada por aqueles que esperam por esmolas de “mãos livres” e estendidas num gesto de reivindicação da humanidade *tirada*. Sobre esta fotografia que força mostrar, como “o mundo é belo”, cabe a argumentação de Benjamin, referida anteriormente de que “nela [também] se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens com uma luta de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações.” (p. 106). Mas, no contexto de Tijuana este é o valor que pode reconfigurar a realidade.

#### 4. Algumas considerações

As preocupações teóricas em Benjamin tomavam várias formas. Enquanto ensaísta, ele possuía a “...capacidade de contemplar aquilo que é histórico, as manifestações do espírito objetivo, a «cultura», como se de algo natural se tratasse”, afirma Adorno (ADORNO, In: BENJAMIN, 1992, p. 14). Apesar de não se tratar de algo natural dificilmente essas três instâncias (o histórico, manifestações do espírito objetivo e a cultura) podem ser pensadas de forma dissociada. As ‘manifestações do espírito objetivo’, aquelas que nos regulam e nos impulsionam a privilegiar a proteção e a autoconservação, há muito tempo encontram na ‘cultura’ um lugar favorável para o exercício das suas imposições prescritivas. Uma vez que ela, a cultura, necessariamente contempla o ‘processo histórico’ (ou o contrário), visto que nada surge a partir do nada. Por exemplo, não é por acaso que a redução do IPI, no Brasil, (Imposto sobre produtos industrializados), reencaminhou as pessoas ao consumo. Estrategicamente esta redução se dá no momento em que aparentemente se



vive uma crise financeira. E, numa busca bestial as pessoas vão ao consumo daquilo que lhes foi indicado como necessidade igualando-se àquilo que consomem.

Para Adorno, “(...) Benjamin não pretende[ia] reconstruir a totalidade da sociedade burguesa, mas colocá-la sob a lupa como obnublação, natureza, coisa difusa” em permanente configuração. (ADORNO, In: BENJAMIN, 1992, p. 19). Mostrar, na sociedade, os pontos obscuros que embaralham a ação do sujeito que busca a liberdade era a pretensão de Benjamin.

Adorno afirma, ainda, que em Benjamin “...trata-se de que o modo de olhar, toda a óptica, é nova. A técnica de aumentos faz com que se mova o imóvel e se detenha aquilo que está em movimento. (...) O pensamento lança-se sobre a coisa, como se quisesse converter-se em ato, odor, sabor.”( ADORNO, In: BENJAMIN, 1992, p. 24). Tais elementos enunciados por Adorno são perceptíveis no “olhar do menino” que se impõe no contraste do material montado, ou seja, no mosaico explicitado pelo conjunto composto por um jardim de inverno, coqueiros, chapéu grande etc.

Uma vez que a *montage* é a essência do cinema pode-se dizer que a análise do Benjamin sobre o material do cinema, também, está anunciada, por exemplo, no projeto incompleto das *Passagens*. Neste projeto “a intenção de Benjamin [segundo Adorno] era renunciar a toda a interpretação manifesta, fazendo com que as significações se impusessem apenas através da contrastada *montage* do material (*sic!*).” (ADORNO, In: BENJAMIN, 1992, p. 23). Benjamin exemplifica na seguinte cena: diante do insucesso de tentar fazer com que o seu ator interprete um susto de acordo com suas indicações, o diretor pode se valer da técnica da *montage*. “A *opinião pública* com uma duração de 3000 metros, Chaplin filmou 125000 metros”, arremata Benjamin (p. 175).

Portanto, para Adorno “o centro da filosofia Benjaminiana é a idéia da salvação do que está morto como restituição da vida desfigurada através da consumação da sua própria coisificação até se atingir o estado inorgânico.” (ADORNO, In: BENJAMIN, 1992, p. 25). É nos pequenos detalhes, em geral desconsideramos, onde Benjamin busca emergir esta ‘restituição’. Ao valorizar aquilo que deixamos no canto podemos nos lembrar da nossa humanidade (orgânica). Com Benjamin diríamos que é aos mortos que devemos satisfação do estado em que se encontra a sociedade.

### *Referencias*

ADORNO, T. W. Prefácio. In: BENJAMIN, W. **Sobre arte, técnica, linguagem e política.** (Tradução de Maria L. Moita; Maria A. Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de T. W. Adorno). Lisboa. Relógio d’água Editores, 1992.



\_\_\_\_\_. **Sur Walter Benjamin.** Paris: Gallimard, 2001.

ADORNO, T. W. e BENJAMIN, W. **Correspondance 1928-1940.** Paris: Gallimard, 2006.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política.** (Tradução de Sérgio P. Rouanet). 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única.** 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas.** 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

DAMIÃO, C. M. Os modos de recepção estética no ensaio sobre a *obra de arte* de Walter Benjamin. In: DUARTE, R., FIGUEREDO, V. **As luzes da arte.** Belo Horizonte: Opera prima, 1999. p. 521-536.

FERRARI, S. C. Miguel. Mercadoria e moda: o fetiche e seu ritual de adoração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Leituras de Walter Benjamin.** São Paulo: FAPESP : Annablume, 2007. P. 171-183.

GAGNEBIN, J-M. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** (Trad. Tomaz T. da Silva; Guacira L. Louro) 7ª ed. Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Org. Liv Sovik; Tradução Adelaine la Guardia Resende...[et all]. Belo Horizonte: Edição UFMG; Brasília: representações da UNESCO no Brasil, 2003.