

# *Walter Benjamin: aproximações à ideia de aura musical*

Walter Benjamin: approaches to the idea of musical aura

Liliana Natália Aparício<sup>1</sup>

**RESUMO:** O filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) debruçou-se sobre a temática da Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, em 1936. Com base nestas reflexões do autor será feito o paralelismo entre os conceitos que ele apresenta para as novas formas de arte, a Fotografia e o Cinema, com a Música, área que pouco abordou nos seus trabalhos, mas que faz todo o sentido comparar, pois muitos dos seus conceitos podem ser aplicados à arte musical. Este artigo divide-se em 3 pequenos capítulos. No primeiro, faz-se uma breve abordagem ao autor e à sua contextualização filosófica, referindo notas biográficas relevantes e algumas reflexões sobre influências determinantes no autor e na sua obra. No segundo, faz-se a contextualização da obra e no último capítulo aborda-se o conceito benjaminiano de aura na obra de arte musical, referindo os discursos de outros autores e fazendo o paralelismo com a Música através das propostas de Benjamin expostas no seu ensaio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Walter Benjamin. Aura, Música. Reprodutibilidade. Técnica.

**ABSTRACT:** The German philosopher Walter Benjamin (1892-1940) leaned on the theme of the Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in 1936. Based on these thoughts, this article will try to make a parallel between the concepts that the author presents in the essay to the new forms of Art (Photography and Cinema) with the Music. The musical area was less addressed in Benjamin's work, but it makes sense to compare, because many of the concepts suggested by Benjamin can be applied to the musical art. This article is divided into three chapters. The first one, is a short approach to the author and his philosophical context, referring relevant biographical notes and some thoughts on determining influences on the author and his work. In the second, is made a context of his essay, being necessary to realize the general Benjamin's ideas to be able to understand the remaining work. The final chapter addresses the Benjamin's concept of aura in the musical art, referring to the ideas of other authors and making a parallel with the Music through Benjamin proposals outlined in his essay.

**KEY-WORDS:** Walter Benjamin. Aura. Music. Reproductibility. Technique.

## **Walter Benjamin: o autor e a sua contextualização filosófica<sup>1</sup>**

Justifica-se, antes de mais, fazer um enquadramento teórico sobre a relevância filosófica de Walter Benjamin e de saber, ainda que em esboço, quais os autores que influenciaram os seus escritos e quais foram, sobretudo, os seus pensamentos e reflexões filosóficas.

Nascido em Julho de 1892, em Berlim, no seio de uma família burguesa de origem judaica, Walter Benjamin estudou Filosofia e trabalhou como ensaísta, sociólogo, crítico e

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Contemporâneos, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS 20), Universidade de Coimbra (UC). lilianaparicio1@gmail.com.

tradutor, integrando a Escola de Frankfurt, desenvolvendo textos e tecendo afinidades à Teoria Crítica e às Filosofias da Modernidade (Martins, 2013). Segundo Sousa (2006:15), “a Escola de Frankfurt procurou demonstrar que os produtos culturais contribuem para criar, reproduzir e manter não apenas a ideologia dominante numa sociedade, mas também, e por consequência, a própria estrutura da sociedade”. Algumas influências de Benjamin são detectáveis, mormente, nas obras dos seus colegas Horkheimer, Adorno e Marcuse, oriundos igualmente da Escola de Frankfurt (Martins, 2013), para além das doutrinas como o materialismo marxista, o idealismo de Hegel e a mística judaica de Gershom Scholem. Para além destes, Benjamin apreciava as obras de Baudelaire e Proust, refletindo sobre a ideia de cidade e civilização urbana, caracterizando o artista como um boémio e um personagem diferente dos outros (Martins, 2013). Pertenceu ao Movimento da Juventude Livre Alemã e esteve ligado à corrente do pensamento Socialista (Wittle, 1997).

Com a ascensão do nazismo e consequentemente com o desencadear dos factores (belicismo, imperialismo, racismo) que iriam conduzir à II Guerra Mundial, Benjamin, em 1933, devido à sua ideologia política e religiosa, pois era judeu, teve de sair da Alemanha seguindo até ao Sul da Europa para não ser morto nos campos de concentração nazis, não deixando de escrever os seus ensaios e artigos científicos para os jornais literários e filosóficos (Martins, 2013). Contudo, foi preso em 1940 pela polícia política quando, na fronteira entre França e Espanha, se dirigia para Portugal para embarcar para a América, pondo então fim à sua vida.

Apesar de Benjamin ter desaparecido em meados do século passado, é importante referir que as suas obras continuam bastante atuais e relevantes para os investigadores, sendo essenciais para compreender o pensamento estético e filosófico contemporâneo, porquanto Walter Benjamin “entrega-nos uma compreensão ímpar da experiência de ser moderno” (Molder, 1999:139).

Desde assuntos literários, a temas relacionadas com a arte e as suas técnicas, ou a análise da estrutura social, os textos de Benjamin assentam em temáticas diversas, estando a sua ideologia política e religiosa neles bem presentes, por vezes de forma desenvolvida. Estes estão ligados ao problema da linguagem e à questão da comunicação: a crítica da história e os seus prolongamentos políticos; e a temática da arte e a sua relação com a técnica. Para Benjamin, abordar a Filosofia num contexto literário envolve muito mais do que uma mera narração de acontecimentos e ocorrências, pois envolve uma reflexão crítica e uma crítica filosófica. Não admira que ele seja considerado um dos mais revolucionários críticos da própria Filosofia, pois mesmo ao lembrar o passado com nostalgia, está à frente, dir-se-ia, do seu tempo, sempre com o seu pensamento prospectivo a tentar tatear os presentes filamentos do futuro (Martins, 2013).

### ***A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (1936)***

Como se sabe, no início do século XX, ocorreram transformações fundamentais ao nível económico, político e cultural nas sociedades europeias industrializadas. Essas alterações, iniciadas no século XVIII aprofundar-se-iam no século seguinte, com o triunfo do sistema de produção capitalista e o apogeu do liberalismo, bem como o célere desenvolvimento tecnológico. Neste sentido, a Arte não foi exceção, surgindo novas formas de arte e de expressão e novos meios técnicos que proporcionaram o aparecimento da Fotografia e do Cinema, entre outros.

Precisamente sobre esta temática, Benjamin escreveu, em 1936, o ensaio sobre *A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*<sup>ii</sup>, ensaio que ainda hoje é instante atualidade e relevante para os investigadores, pois apresenta e expõe reflexões sobre um conceito de estética enquanto *ciência da percepção sensível*, mas na perspetiva de uma revisão crítica da estética filosófica que designa por tradicional. Benjamin patenteia assim traços positivos e negativos

relativamente à arte e aos seus processos de reprodução em massa (Paludo, 2010), tendo como objetivo conhecer as opções materiais da obra de arte, que tornam decadentes os conceitos tradicionais, até então considerados inalteráveis, devido ao aparecimento da Fotografia e do Cinema.

Este texto de Benjamin está dividido em duas partes importantes, a primeira incidindo sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, na qual o autor esboça o desenvolvimento histórico das técnicas de reprodução e mostra o modo como elas afetam os conceitos tradicionais da arte. Numa segunda parte, apresenta o cerne essencial das características, parâmetros e valores estéticos que nascem e vêm substituir os conceitos tradicionais de arte, através das novas formas de arte como o Cinema e a Fotografia que, através da difusão e poder massificador dos novos meios de produção, afetam a percepção e conseqüentemente a teoria da arte utilizada até ao momento histórico.

Quer isto dizer que Benjamin, através de uma conceptualização dialética, tenta entender qual a rutura que as novas artes introduziram naquilo que, em rigor, se pensava ser a definição de obra de arte, sintetizando os conceitos estéticos historicamente construídos, tais como a noção de beleza, autenticidade, eternidade, originalidade, autonomia, criatividade, intencionalidade, virtuosismo técnico, a aura, a experiência contemplativa e a semelhança com o real. Exemplificando, para o autor, a experiência contemplativa deixa de existir, passando a ser uma experiência ativa; em vez de se pretender à «eternidade da obra de arte», privilegia-se a perfectibilidade; a autenticidade e a autonomia da obra não têm necessariamente que existir ou, melhor, subsistir; a nossa percepção em relação à obra de arte modifica-se passando a ser ativa e não passiva; percepção ótica *versus* percepção tátil; para Benjamin a bela aparência é designada sempre como *o objeto no seu invólucro*; o valor de culto passa a ser valor de exposição e existe ainda nas suas reflexões a correlação entre aparência e jogo. Ele explica estes dois últimos conceitos denominando-os de 1ª técnica (a da aparência, em que é a técnica que domina

a Natureza, associada ao culto e à necessidade do homem dominar a Natureza) e 2ª técnica (o jogo, que é a harmonia entre o Homem e a Natureza) (Palhares, 2006).

Outro conceito muito importante e que domina o texto de Benjamin é o conceito de *aura*, que apareceu primeiramente sugerido pelo autor no ensaio denominado *Pequena história da fotografia*, de 1931. Neste ensaio, Benjamin tenta explicar porque é que a seus olhos os primeiros retratos fotográficos têm *aura* e as fotografias da geração seguinte a perderam, sendo que a *aura* estava ligada às condições técnicas de uma fraca sensibilidade à luz e às condições humanas da ausência de exteriorização da pose (Coetzze, 2004). Contudo, no ensaio estudado neste trabalho esta *aura* adquire um sentido mais geral (Rochlitz, 2003), sendo “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única e distante por mais perto que esteja.” (Benjamin, 1992: 81). Assim, se *aura* está relacionada com a autenticidade, ela é relevante da unicidade e da tradição de uma obra. A primeira relaciona-se com a parte física da obra, ou seja, o *invólucro* que envolve a essência da obra e contém os seus elementos temporais e espaciais, o “aqui e agora”, que é peculiar por ser único e indissociável da essência da obra de arte, registrando as transformações físicas e a história das relações de propriedade da obra. A unicidade fundamenta-se teologicamente e/ou no ritual, estando associado a um valor de culto. A autenticidade e a unicidade da obra de arte aurática é, para o filósofo, única e não pode ser reproduzida, pois em vez de ser criada para o ritual, a obra de arte passa a ter um autónomo *fundamento material*, ligado à existência real do ser humano e à *praxis* política do indivíduo que a cria (Benjamin, 1992; Palhares, 2006).

Muitos são os autores que definem esta *aura*, a partir das ideias e reflexões de Benjamin, nomeadamente: Molder (1999:55-56) considera a *aura* como “algo indecifrável presente em todas as coisas e que acaba com a banalidade das mesmas”, sendo “o enigmático brilho de cada coisa”, designa “uma experiência de sedimentação, de concentração de energias de um projeto de percepção”, contudo “a aura também diz respeito ao não se cansarem os olhos de ver uma coisa ou um ser” e que “é arrancada às profundezas do tempo e o momento do seu

reconhecimento é único e irrepitível”; Adorno (1988) (colega e amigo de Benjamin na Escola de Frankfurt) reafirma que a *aura* pertence ao sentido da obra de arte, da aparência estética, é o ser daquilo em que se converteu, na magia do primitivo, do novo e do terrível: a manifestação do todo no particular. É algo espiritual, em suma.

Para Benjamin, a reprodução da obra de arte representa assim, no palco das culturas em vias de massificação, um papel revolucionário, destruindo a tradição e dando uma nova fisionomia ao objeto capaz de destruir / destituir uma série de *significados* e de melhorar a experiência que colhemos dessas obras. Por vezes, a parte meramente artística da obra de arte torna-se obsoleta, pois as novas obras de arte podem ter e estimular novas funções. Para o autor, o Cinema e a Fotografia vieram não só modificar o mundo das imagens, como também confrontá-lo com o conceito de percepção, que se modifica diacronicamente devido ao aparato técnico (as máquinas utilizadas para se produzir a Fotografia ou o Cinema), pelo que os artistas dão-nos novas visões dos objetos que já conhecemos, através da possibilidade de experimentação de um mundo que nos era desconhecido por não termos uma completa ou sequer incompleta consciência dele.

Contudo, Benjamin fala também da decadência / perda da *aura*. O móbil de aproximar as *coisas* espacial e humanamente é atualmente um desejo das massas com a sua tendência para a superação do carácter único de qualquer realidade, através do registo da sua reprodução (Benjamin, 1992). Devido à facilidade de acesso que a reprodução técnica permite, os indivíduos necessitam de se *apoderarem* das obras de arte, pois os meios de reprodução técnica tornam a realidade próxima e as imagens mais acessíveis, apesar de conseqüentemente (e paradoxalmente) se transformarem em imagens banais (Martins, 2013). A obra de arte possui uma singularidade e uma essência e, por isso, não deve desligar-se da sua função de ritual, isto é, o valor de culto da obra no espaço e no tempo. Contudo, de acordo com Benjamin, o fim da *aura* será mais do que compensado pelas capacidades emancipatórias das novas tecnologias de reprodução (Coetzze, 2004).

## O conceito de *aura* na Música

O ensaio de Walter Benjamin apresenta reflexões novas sobre as *novas* artes que surgiram no século XX, nomeadamente a Fotografia e o Cinema, como se referiu. Com o desenvolvimento tecnológico, aquilo que se entendia como sendo a definição de obra de arte torna-se decadente, trazendo novos parâmetros e valores para a arte, como de igual modo se viu: as transformações radicais ao longo do século operaram-se em todas as estruturas da sociedade e a arte não foi inocente exceção.

Utilizando o conceito originário de *aura* proposto pelo autor relativamente à Fotografia e ao Cinema, tente-se perceber como este se aplica à Música, refletindo sobre as consequências da evolução da técnica ao longo do século XX para a realização e audição da obra musical. Contudo, é difícil justificar uma discussão sobre a arte musical que se baseie *exclusivamente* na filosofia de um autor que não aborda a temática da aura musical, sendo, por isso, necessário recorrer a outros autores e às suas reflexões para perceber o papel da música nas sociedades pós-industriais e como é que esta questão da *aura* que Benjamin refere se relaciona com a Música.

A Música é uma arte que se diferencia da Pintura ou da Escultura por não ser uma arte palpável, não existe fisicamente, pois é uma arte que se cria e se dissipa no tempo e no espaço. Ao longo do tempo, a forma de se fazer música evoluiu. Inicialmente, a sua transmissão era feita oralmente e eram poucos aqueles que tinham conhecimento musical e o sabiam escrever. Só mais tarde com o aparecimento da imprensa é que foi possível a massificação daquilo a que chamamos partitura. “A notação musical (partitura) pode ser encarada como o primeiro suporte genuíno eficiente com alto grau de precisão utilizado como memória auxiliar e veículo de divulgação” (Paludo, 2010:2)

Quando Walter Benjamin escreveu o seu ensaio sobre a *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, em 1936, o mercado do disco estava ainda no início. Foi com Thomas Edison em 1877, conseguindo gravar a sua voz e, posteriormente, com Emil Berliner com a

invenção do gramofone, em 1887, que foi possível, depois no século XX a possibilidade de gravar fontes sonoras (Reis, 2014). Com o aparecimento dos meios técnicos de captação e reprodução de som, a música torna-se independente das salas aristocráticas de concerto, onde a única forma de registo era a partitura. A música deixou de ser um privilégio da aristocracia e a música popular passou a alcançar um número maior de pessoas (Vianna e Salomão, 2006).

No caso do Cinema, Benjamin contrapõe o valor de eternidade da obra de arte clássica com a perfectibilidade da obra de arte na era da reprodutibilidade. A evolução do suporte valoriza a obra de arte. Na época Clássica, os gregos procuravam produzir obras eternas, contudo o cineasta, segundo Benjamin, busca alcançar a perfeição a partir das possibilidades criadas pelos recursos técnicos. No caso da Música, é difícil falar em perfectibilidade na produção fonográfica no início do século XX, pois as gravações eram de má qualidade devido aos aparelhos ainda serem rudimentares (Vianna e Salomão, 2006). Neste caminho surge-nos uma Estética da Perfeição, pois a gravação transformou a natureza da arte da Música, reconfigurando a oposição entre a estética da perfeição e da imperfeição. Assim, os *imperfeccionistas* aproximam-se da gravação purista da procura e de uma concepção da integridade diacrónica e sincrónica da performance, enquanto os perfeccionistas acreditam que a gravação se *subverte criativamente* através da mistura e da edição (Hamilton, 2003). Neste sentido, Benjamin (1992:77) refere que “mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a existência única no lugar em que se encontra. [...] o aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade”. O malogro do padrão de autenticidade na reprodução da obra de arte é correlato das modificações do padrão social da arte, pois, em vez de assentar no ritual originário, assenta na política (Martins, 2013).

Ora, a obra de arte, para Benjamin, relembre-se, assenta em três conceitos importantes, a unicidade, a singularidade e a originalidade e a sua *aura* é destruída quando há multiplicação ou reprodução dessa mesma obra (=coisa). Benjamin, apesar de ressaltar o desaparecimento da *aura*, acreditava nas novas formas de percepção da arte ao permitir a exposição para um número



maior de pessoas, sendo “o valor de culto” suplantado pelo “valor de exposição” da obra criada para ser reproduzida. A técnica altera e reconfigura a realização da arte, mas ao mesmo tempo, estabelece novas formas e possibilidades para a sua percepção (Vianna e Salomão, 2006). Evidência do declínio da *aura* musical é a *audição regressiva* da obra musical que, de acordo com Adorno, é encorajada pela gravação. Contudo, Benjamin prefere o termo mais neutro de *audição distraída*, ligada a uma percepção reflexiva da estética tradicional e que está ligada ao conceito de *hábito*, sendo uma forma de perceber o mundo e a obra de arte sem estar exatamente concentrado nele (Hamilton, 2003 e Palhares, 2006).

Assim, a perda da *aura* não advém da reprodução mecânica, mas é a performance ao vivo e o modo de ouvir a obra musical que perde a *aura*. A própria gravação também adquire uma *aura*. Este conceito situou-se no centro de um conflito hermenêutico, pois a falha da sua clarificação pelos autores que o utilizaram, mormente Benjamin, exigirá uma definição clara (Hamilton, 2003). Alguns teóricos debatem esta temática, nomeadamente Eisenberg (1995), ao referir que a *aura* da obra musical é engrandecida pela gravação. Já Taruskin acredita que a gravação sacraliza e serve para comercializar a música, fazendo decair a performance. Ainda no sentido da estética da perfeição, o compositor A. Schönberg, enquadrando-se na estética perfeccionista (teoria que suporta a concepção aurática da arte) enfatiza a autonomia do génio-compositor na criação dos seus trabalhos e a subserviência do intérprete. Segundo ele, a gravação oferece novas aplicações e novas possibilidades para além de que o objetivo da gravação é melhorar a qualidade e acabar com as imperfeições da performance ao vivo. Por outro lado, Busoni (que se enquadra na teoria imperfeccionista – que privilegia a improvisação e que questiona a concepção aurática da arte) refere que a gravação tem um estatuto de documentário, estando a performance privilegiada, pelo que a gravação retira liberdade e espontaneidade (Hamilton, 2003). Neste seguimento, pode-se afirmar que Benjamin assume uma estética imperfeccionista: se a gravação alterou a hegemonia musical, o filme modificou a hegemonia da arte dramática, o teatro.

Desde o início da gravação, que perfeccionistas ou produtores musicais objetivam criar um envolvimento na gravação, ou seja, confrontando o ouvinte com a gravação musical como se este conseguisse transportar-se mentalmente, através dela, para o *sítio*, o próprio contexto, performativo. Assim, os técnicos, engenheiros de som, produtores, ao tentaram captar o som com reverberação, colocando o microfone em determinadas posições, etc., a passagem da gravação *mono* para a *stereo*, também contribuiriam para este processo da experiência performativa, ao captarem na gravação o momento mesmo e o ambiente da sua originária audição (Hamilton, 2003). Neste sentido, o músico estava sujeito ao aparato técnico, tal como o ator de cinema, executando a obra {guião / partitura} para uma plateia invisível. Foi através da busca da perfeição que surgiram então estas novas técnicas da gravação. A evolução dos suportes musicais também escorou este desenvolvimento, na mediação e difusão massiva através do CD e / ou da Rádio.

Ora, a evolução da tecnologia analógica para a digital é a última fase do processo de desmaterialização dos suportes (Vianna e Salomão, 2006). Assim, numa dialética estética, perfeccionismo *versus* imperfeccionismo, subsumem-se todos os aspetos que, no processo de gravação, se tornem as suas ferramentas criativas (Hamilton, 2003). Para os puristas (imperfeccionistas), no processo de gravação, nomeadamente as posteriores técnicas de produção (equalização, mistura, etc.) não existem *antequem* na performance musical, pelo que não deveriam ser utilizadas. Já o compositor Pierre Boulez, recentemente falecido, refere que as técnicas de gravação se afastaram do seu objetivo, ou seja, aquilo que deveria ser a gravação fidedigna, “More and more the so-called techniques of reproduction are acquiring an irrepressible tendency to become autonomous and impress their own image of existing music, and less and less concerned to reproduce as faithfully as possible the conditions of direct audition” (Hamilton, 2003: 350). Boulez acreditava que o objetivo da gravação deveria ser o de transmitir a realidade daquilo que *é gravado* sem outra interpretação através das técnicas de produção musical. Isto leva-nos a outra tese, a da Transparência, que aliada à gravação musical

traduz para os imperfeccionistas puristas a *aura*, pois os ouvintes deveriam ouvir exatamente a gravação como ela seria na realidade, pelo que o processo de gravação e produção da obra musical deveria ser tal e qual como a performance é originalmente, é a ilusão e a criação da imagem mental no ouvinte através da gravação. Também para o conceito de *re-produção* esta observação faria sentido.

Ao contrário da época de Mozart – no qual, como Amadeus, o criador dominava ou pelo menos tentava dominar todo o processo de execução e registo da obra, função que naturalmente da jurisdição do músico no período que antecedeu a era da reprodutibilidade técnica – o processo de produção musical é agora dividido entre vários especialistas, técnicos, engenheiros, produtores. Se para a música prática bastava ao artista o conhecimento musical para garantir o mínimo de controlo da realização, já na música gravada, dominada pela lógica da exposição e distribuição massiva, este conhecimento musical não é suficiente. E se antes dos processos modernos de instituição e desenvolvimento de mediação técnica o artista produzia uma obra única e reservada, o realizador da obra artística dos nossos dias produz uma obra com o objetivo de a reproduzir e expor para o maior número de pessoas possível, pois é por meio do acesso à sua obra que o artista garante o seu reconhecimento – cujos critérios exatamente não são da ordem da sua jurisdição “artística” (Vianna e Salomão, 2006).

Em relação ao *aparato* técnico, a representação do ator de cinema está submetida a alguns corolários, no primeiro dos quais a representação do ator é reproduzida pelo equipamento; e no segundo o ator de cinema não representa para um público e não pode adaptar a sua representação durante a atuação em relação à reação desse mesmo público (Benjamin, 1992). O mesmo acontece com a Música: o músico em performance poderá ser analogicamente visto como um ator de teatro, mas um músico ao gravar só pode ser comparado com o ator de cinema proposto por Benjamin e a música gravada pode ainda ser comparada com o aparato técnico da fotografia, através da máquina fotográfica com os microfones e demais aparelhos de gravação (Hamilton, 2003 e Paludo, 2010). O músico grava para um microfone e,

como observara Benjamin, o artista não atua na sua totalidade, pois não atua para um público. “No caso de um álbum musical, a sequência de faixas musicais pode ser comparável à sequência de cenas no Cinema; a figura do técnico de montagem é similar, aqui, à do produtor musical ou do engenheiro de som; existem testes sonoros na música e também existem testes óticos no Cinema” (Paludo, 2010:5). Contudo, apesar de Benjamin referir que isto rompe com a *aura*, segundo Paludo (2007:56), “o processo de reprodução técnica não corrompe este conceito, pois um artista profissional é aquele que vive da sua arte. A essência deve ser orgânica e natural e um artista genuíno é aquele que vive a sua arte verdadeira e não simulada”. Melhor, recuperando agora não o conceito de *aura*, mas a categoria benjaminiana de *autenticidade*, na reprodutibilidade técnica, testifica-se e testemunha-se, esse ser da autenticidade que o artista é.

Ora, Benjamin (1992:1) iniciara o seu ensaio afirmando que “por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens tinham feito sempre pode ser imitado por outros homens”. Para o filósofo judeu, a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual (Benjamin, 1992). Segundo Paludo (2010:3) esta reflexão é contraditória, pois “existe a liberdade em função da libertação do ritual, mas o autor afirma que o ritual deve estar presente”.

No passado, arte e religião instituíram elos suficientemente fortes e determinantes. Se a arte era financiada pela Igreja ou por mecenas, daí que a questão da *aura* e do valor de culto estivessem bem presentes naquilo que se considerava ser a definição de obra de arte. A obra de arte integrava-se num contexto tradicional, sendo que as obras mais antigas surgiram ao serviço de um ritual. Assim, é importante que a forma de existência desta *aura*, na obra de arte, nunca se desligue completamente da sua função de ritual. Ou seja, o valor singular da obra de arte autêntica tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro (Benjamin, 1992). Tal como nas performances musicais, a audição de um fonograma (uma faixa musical, por exemplo) isolado ou num álbum completo é “possível identificar traços de ritual, se a sua audição é do tipo contemplativo, ou seja, aquela na qual o ouvinte se encontra

absolutamente concentrado e em estado de devoção ao ídolo musical” (Paludo, 2010:4). Segundo Molder (1999:56-57), “a experiência da aura não é, por consequência, uma experiência imediata [...] diz respeito antes a uma demorada aprendizagem, que supõe a paciência de seguir um caminho que indica a irradiação da própria coisa”. Analisando historicamente, a obra de arte nasce para ser cultuada. A percepção sensorial está ligada a questões históricas e contextuais e inclusive às possibilidades e capacidades do público de acordo com o seu repertório pessoal e visão do mundo. Isto é, “as percepções sobre uma obra podem sofrer alterações com o passar do tempo” (Paludo, 2010:4). Segundo Benjamin (1992), as possibilidades de interpretação são tão variáveis (sociológica ou historicamente) que seria impossível fixar, demarcar ou generalizar uma interpretação padronizada.

## **Conclusão**

Com os atuais suportes digitais existentes, a Música, que, por definição é intocável no sentido físico, algo de não palpável, *intangível* (embora paradoxalmente tenha de se *tocar* em objetos para ser escutada), um conjunto de sons que se propaga no espaço-tempo, pode traduzir-se numa experiência reversível, mimética, repetida; durante a qual o auditório, originalmente integrado num mesmo espectáculo musical, tem agora a possibilidade de repetir a experiência do contacto com a obra tantas vezes quantas quiser. A nova era da reprodutibilidade técnica auspicia também uma nova era mnésica: é possível hoje arquivar e reproduzir inúmeras obras musicais que já estariam perdidas acaso não existisse a reprodução técnica.

Contudo, é importante salientar que existe uma mudança dos diversos paradigmas da percepção que pode ocorrer a cada exposição à obra, seja com os suportes digitais ou com a ida inúmeras vezes a espetáculos musicais de um determinado artista. Com a gravação, potencializa-se uma espécie de *eternização* da obra de arte, no modo como esta passa a estar disponibilizada aos ouvidos de gerações vindouras – embora comporte risco de deteriorações e

«falsificações» inerentes à utilização das tecnologias, ao uso ideológico, propagandístico, mercantil da mercadoria musical. A reprodução técnica permitiu o registo de uma importante expressão da cultura ameaçada pelo desaparecimento de obras musicais apenas existentes na tradição e na memória da oralidade.

A performance musical, haja reprodução técnica ou não, sempre será suprema, independentemente do número de cópias que se tenham produzido, pois nela fulgura a *interacção* importante que o artista propõe na mediação entre o público e a sua obra.

### Referências

- ADORNO, T. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BENJAMIN, W. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- COETZZE, J. As maravilhas de Walter Benjamin. **Novos estudos**: 70, 2004.
- EISENBERG, E. **The Recording Angel**. Oxford: Oxford U.P., 1995. p. 50-54.
- HAMILTON, A. The art of recording and the aesthetics of perfection. **British Journal of Aesthetics**, v.43, n.4, p. 345-62, 2003.
- MARTINS, C. Reprodutibilidade Técnica Vs Experiência aurática: Apontamentos sobre Walter Benjamin. **Revista de Recensões de Comunicação e Cultura**: Universidade da Beira Interior, 2013.
- MOLDER, M. F. **Semear na neve**: estudos sobre Walter Benjamin. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- MOULIN, R. **O Mercado da arte**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2007.
- PALHARES, T. **Aura**: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.
- PALUDO, T. **Ai que saudades do meu vinil**. Rio de Janeiro: HSheldon, 2007.

PALUDO, T. **Walter Benjamin remixado**: a aura musical na era da cibercultura e da arte atual. *Sonora*, v. 3, n. 5, 2010.

REIS, A. Walter Benjamin e a música popular. **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência, v. 7, n. 2, 2014.

ROCHLITZ, R. **O desencantamento da arte**. Brasil: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003.

SOUSA, J.P. **Elementos da Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Média**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2006.

VIANNA, G. e Salomão, M. **Música e Técnica, arte e reprodutibilidade**: 70 anos depois, apontamentos sobre as reflexões de Benjamin sobre a arte técnica. NP Mídia Sonora da Intercom, 2006.

WITTLE, B. **Walter Benjamin na intelectual biography**. Michigan: Wayne State University Press, 1997.

Artigo recebido em 30 de março de 2016. Aprovado em 06 de outubro de 2016.

---

#### Notas

<sup>i</sup> Trabalho realizado no âmbito do Seminário Sociedades e Culturas, coordenado pelo Professor Doutor Paulo Archer de Carvalho, Professor e Investigador integrado no Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX (Ceis 20), da Universidade de Coimbra.

<sup>ii</sup> O texto foi escrito originalmente em 1936, mas foi republicado em 1955. O texto traduzido é designado de primeira versão, mas é considerado, de facto, a segunda versão alemã.