

Música e técnica, arte e reprodutibilidade
70 anos depois, apontamentos sobre as reflexões de Benjamin sobre arte e
técnica.¹

Graziela Mello Vianna (Centro Universitário Newton Paiva)², Mozahir Salomão(PUC Minas)³

Resumo

A partir do texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade”, de Walter Benjamin, que está completando 70 anos em 2006, este artigo apresenta reflexões sobre o papel do realizador da obra de arte em tempos em que a tecnologia passa a ter papel excessivamente importante no processo de concretização da obra musical e a ampliação do acesso possibilitado pela reprodutibilidade parece torna-se mais importante que a busca anterior de uma unicidade para a mesma. Pretende-se discutir, dessa forma, como, recentemente, vem alterando-se ainda mais o valor de exposição e culto da obra, estabelecendo-se, portanto, novas formas de percepção e de realização da mesma. Trata-se aqui mais especificamente das conseqüências da evolução da técnica ao longo do século XX para a realização e a audição da obra musical.

Palavras-chave

Reprodutibilidade – Técnica - Música

Que será desses fermentos, desses sucos, na medida em que o homem se tornar cada vez mais preso pela prodigiosa aventura técnica que lhe abre não só os horizontes cósmicos, mas as possibilidades de uma transformação interna radical, de uma mutação inaudita? Há demasiadas variáveis emaranhadas, demasiadas incertezas, uma tensão pré-apocalíptica grande demais para que ousemos prever. (MORIN,1997)

Há 70 anos, quando Walter Benjamin começou a escrever suas reflexões sobre as alterações que a mediação técnica estava provocando e poderia ainda provocar no processo de criação e recepção da arte - muita coisa já se desenrolava no campo da produção, distribuição e recepção do mercado fonográfico mundial. A música já se tornara o principal

¹ Trabalho apresentado ao NP Mídia Sonora da Intercom.

² Mestre em Comunicação pela UFMG e doutoranda pela ECA-USP

³ Mestre em Comunicação pela UFRJ e doutorando pela PUC Minas

produto do que viria a ser a indústria cultural, colocando-se, em alguns países, entre os bens e serviços de maior geração de riqueza.

Esse fenômeno já havia se mostrado determinante, inclusive, para os novos rumos que o próprio cinema tomaria a partir das inovações técnicas que promoveram a “revolução do som” a partir do “Jazz Singer”, filme lançado em outubro de 1927. Apostando no cinema falado, com seu sistema Vitaphone, a pequena Warner, em apenas dois anos, entre 1927 e 1929, cresceu 32.000% e o cinema, nos Estados Unidos, conseguia reverter uma crise que ameaçava os filmes desde o início dos anos 1920 e passou a atrair multidões para as bilheterias. Se em 1922 foram vendidos, nos EUA, 40 milhões de ingressos semanais, no primeiro ano do cinema falado, em 1928, esse número subiu para 65 milhões e chegou a 110 milhões de espectadores em 1930 (SABADIN, 2000).

Não apenas nos Estados Unidos, mas como em outros países desenvolvidos e nos chamados semi-periféricos, como o Brasil, a indústria fonográfica, por sua vez, avançava ruidosamente com a venda de milhares de unidades de discos mesmo sendo estes, ainda, resultado de técnicas precárias de registro e reprodução. No Brasil, os dados existentes sobre o volume de vendas de discos nas primeiras décadas são muito poucos e pouco confiáveis. É bom lembrar os dados oficiais sobre o mercado fonográfico brasileiro só surgem a partir de 1965, quando foi criada a Associação Brasileira de Produtores de Discos, que reúne as gravadoras.

Alguns dados, no entanto, merecem atenção. Ainda em fase de industrialização e urbanização incipientes, o Brasil já possuía no início da década de 30 uma movimentada produção fonográfica. Um exemplo é o de Carmen Miranda e de outros cantores de sua época. Em início de carreira, mas com sucesso explosivo, Carmen, em apenas nove meses do ano de 1930, gravou para a Victor 28 músicas, ou seja, catorze discos. Ou seja, um disco a cada dezoito dias. Francisco Alves e Mário Reis gravavam muito mais. Chico Alves, apenas nos anos de 1928 e 29 gravou quase trezentas músicas – ou seja, cerca de 150 discos (CASTRO, 2005). Claro que não se pode falar, naquele momento, em um grande mercado consumidor, até em função da situação sócio-econômico-cultural da população brasileira, mas chama a atenção a força com que a produção fonográfica se instituiu no Brasil. Neste período – fim da década de 20, o rádio também estava se organizando e sequer se constituía enquanto atividade econômica, dado que a publicidade radiofônica só foi regulamentada

pelo governo brasileiro em 1932. Enfim, se não podemos considerar, nesse período, que no Brasil não havia, ainda, consumo massivo de produtos culturais como discos, filmes e o próprio rádio, não se pode deixar de levar em conta a hipótese de que a sua produção já se preparava para isso e já se anunciava como de caráter industrial. Mais ainda, pode-se dizer que, de alguma maneira, a também incipiente indústria fonográfica preparou o caminho para a popularização da própria mídia radiofônica. Ou seja, se cantores como Chico Alves (75 discos por ano = 6 discos por mês = mais de um disco por semana) lançavam discos intensamente, pode-se imaginar que o consumidor, mesmo sendo ainda um seletivo grupo – e o mesmo a consumir rádio em primeiro lugar – deparava-se quase que diariamente com novas músicas e sucessos em disco que, claro, não era uma mídia ao vivo, mas caracterizou-se nessa época por uma forte capacidade de renovação de oferta. Pode-se dizer, assim, que o hábito de consumir sucessos musicais que se sucediam semanalmente já preparou o público criando nele, *a priori*, a disposição para o consumo continuado de bens massivos de entretenimento.

Walter Benjamin, em seu texto “*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*” assinalou que a mudança mais perceptível era o fato de que a possibilidade de a reprodução mecânica - em substituição a técnicas manuais dos objetos artísticos - permitiria que esses objetos fossem conhecidos por um número infinitamente maior de pessoas. Graças a possibilidade de sua publicização e divulgação em revistas, jornais, discos, filmes o então distante e, até, muitas vezes, desconhecido mundo das artes passava a estar ao alcance de uma massa anônima de receptores.

É importante destacar que esta reflexão está diretamente conectada com a idéia de que a criação artística – o que foi mais diretamente desenvolvido por Adorno e Horkheimer - partia do princípio de que o processo estava agora subordinado ao princípio de uma “racionalidade técnica [que] é a racionalidade da dominação”. Todos os elementos da cultura subordinam-se aos fins das indústrias culturais, que fabricam produtos desprovidos de surpresa. Mesmo os produtos inovadores são recuperados pelos mecanismos de produção. A fusão da cultura com o divertimento significariam, na visão desses autores, na morte da própria arte. Certamente, uma visão que nas últimas décadas tem sido objeto de inúmeras críticas e tentativas de reavaliações e atualizações. Um desses autores é Armand Mattelart, que na crítica de Adorno e Horkheimer aponta na obra dos frankfurtianos o eco

do protesto burguês e letrado contra a nova cultura midiática. Assim, a cultura de massa se estabelecerá como um meio de controle social.

Walter Benjamin, no seu texto “*A obra de arte...*”, formula uma base de análise das indústrias culturais. Para ele, se a obra de arte significa exposição única, singularidade e originalidade, a sua reprodução ou multiplicação destrói a “aura” da obra. As artes modernas, como a fotografia e o cinema, são em si mesmas ‘artes da reprodução’. O processo de copiagem e transmissão dessas mesmas obras de arte, no entanto, levou a uma situação que forçava a revisão do próprio valor dos objetos artísticos e da relação (“ritual”) que até então predominava em torno deles. Se permitia que uma escultura ou uma peça sinfônica fosse conhecida por mais e mais pessoas, a cópia dessas obras trazia em si a destruição do que de mais valioso poderiam carregar: sua autenticidade, sua autoridade, sua aura. Ao retirar de seu contexto original uma peça de arte e recriá-la de forma redimensionada, desespecializada, atemporal, a fotografia e seus correspondentes da era da reprodutibilidade mecânica anulavam-lhe o caráter único, ou de sua existência histórica.

Porém, se Adorno tem um entendimento bastante negativista das indústrias culturais, Benjamin, apesar de ressaltar o desaparecimento da “aura” acreditava nas novas formas percepção da arte ao permitir a exposição para um número maior de pessoas, o “valor de culto” da obra de arte única, secreta é suplantado então pelo “valor de exposição” da obra criada para ser reproduzida. A técnica, assim, altera e reconfigura a realização da arte, mas, ao mesmo tempo, estabelece novas formas e possibilidades para a sua percepção.

O romantismo e a arte de artesão

Talvez seja esclarecedor tomarmos aqui o que se deu com a obra musical de Mozart para tentarmos compreender algumas dessas alterações no campo da exposição e da recepção da obra de arte. Pode-se dizer que, paralelamente ao que se dava com a pintura – como aponta Benjamin – um processo similar se desenrolava com a própria música. Em um ensaio biográfico sobre a vida de Mozart, Norbert Elias tenta demonstrar um importante movimento: é que vivendo num período de transição em que as igrejas e os salões da nobreza de corte eram praticamente os únicos espaços à disposição de um músico de seu nível – Mozart teria tentado, de maneira corajosa, trilhar um caminho artístico que já podia vislumbrar, mas que só estaria plenamente consolidado para o músico algumas décadas depois de sua morte. Seus sofisticados concertos para piano – apresentados a uma audiência

pagante por uma orquestra de músicos independentes da qual era ao mesmo tempo empresário, diretor, compositor, solista e regente – foram uma dentre várias tentativas frustradas de afirmar-se como artista livre do patronato cortesão, e, rapidamente, tornaram-se um fracasso de público em Viena.

Artista já desde a infância, habituado à notoriedade e consciente de sua genialidade, Mozart não aceitava confortavelmente a condição subalterna de serviçal da corte do monarca-arcebispo da cidade em que nasceu (Salzburgo), compondo para o serviço religioso, condição que sempre pareceu natural e também a única possível para músicos como Bach e tantos outros. Como destaca Norbert Elias, como um “burguês outsider a serviço da corte”, Mozart lutou para tentar se libertar dos aristocratas - seus patronos e patrões. Fez isso com seus próprios recursos, para tentar defender e preservar o que considerava ser sua dignidade como artista e criador.

Partindo de uma distinção entre arte de artesão – feita por encomenda ou sob a proteção de um mecenas e, em geral, para atender às exigências de um grupo de gosto muito específico e hegemônico e, portanto, mais objetiva – e arte de artista – modalidade na qual o autor, de nível social equiparável ao de seu público e respeitado como indivíduo dotado de talento criador, pode expressar-se com maior subjetividade –, Elias tenta apontar como mudanças na estrutura social – nesse caso em específico a elevação da burguesia à condição de público consumidor de cultura – podem favorecer a formação de um novo padrão de gosto e estilo – o romantismo em substituição ao classicismo na música erudita – e redefinir a relação entre o artista e seu público – o artista livre e de nível social equivalente ao do consumidor de sua arte toma o lugar do subalterno artesão.

“Sempre que acontecem processos sociais como o que acabamos de esboçar, podem se perceber mudanças específicas no padrão de criação artística e, correspondentemente, na qualidade estrutural das obras de arte (ELIAS, 1995, p. 48)”.

No caso específico de Mozart, é interessante perceber que as populares operetas, a que também se dedicou, mostraram-se, ao final, para ele mesmo um ‘rebaixamento artístico’ que logo se revelou ‘intolerável’ para seu temperamento pessoal. O caso emblemático dá oportunidade também para uma mais assentada reflexão sobre o conceito de aura, formulado por Benjamin, já que o artista ao facilitar a exposição da obra ao tentar

executa-la para um público maior altera as formas de percepção da mesma, pois deixa de ser secreta, cultuada em pequenos salões e igrejas e passa a ser exposta para quem quiser ouvir. Porém, diferentemente do ator do cinema citado por Benjamin que não detém o controle do processo de realização da obra, Mozart é um artista que buscava deter esse controle.

O conceito de aura é, em geral, conhecido pela formulação como aparece no ensaio “A obra de arte...”, mas, na verdade, é praticamente uma retomada do que Benjamin já havia definido, anteriormente, em ‘Pequena História da Fotografia’. A aura é, pode-se dizer assim, um conceito central de toda a obra de Benjamin.

A destruição da aura

Mesmo salientando que, certamente, há inúmeras leituras e percepções a respeito do conceito benjaminiano de aura, para este trabalho buscou-se partir da idéia que a destruição da aura não foi pensada exclusivamente em função da perda do contato direto do artista com seu público ou com o desvio das idéias e funções imaginadas originalmente para a obra artística.

Pode-se dizer que ao pensar na noção de aura, Benjamin ‘jogou’ com as idéias do próximo/distante no tempo e no espaço e também com o presente/ausente. E não é à toa que a idéia de aura tenha saído exatamente da esfera religiosa.

Aura é a aparição única de algo longínquo. Benjamin exemplifica e representa este conceito com a iridescência que se forma tenuemente em redor de um ramo ou de uma cordilheira, quando olhados contra o sol, isto é, quando projetam sua sombra no espectador. O ramo ou a cordilheira indiciam o “próximo” que tem como fonte algo longínquo, o sol. E o sol é uma velha metáfora da divindade – ou vice-versa, a divindade é uma metáfora do sol.

(...) Uma estátua da Virgem Maria ou uma da deusa Diana tem nessas divindades aquele “algo distante” (*Ferne*), que é apresentado, representado, presentificado na estátua. (KOTHE, 1976, p.37)

Para Benjamin, a modernidade se caracteriza pela destruição da aura na ‘experiência do choque’. Para ele, essa destruição se daria por causa da perda da possibilidade de experiência, em função da massificação. Na concepção de Benjamin, a aura é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: “a aparição única de uma coisa

distante, por mais próxima que ela esteja”. Walter Benjamin explica que existe no ‘homem moderno’ essa busca de uma “aproximação”, de superação do caráter único das coisas, através de sua reprodução (KOTHE, 1976, p.39). E, para Benjamin, é patente a diferença entre a reprodução e a imagem, pois nesta se associam a unicidade (autenticidade) e a durabilidade. Enquanto na reprodução o que se percebe é a transitoriedade e a reprodutibilidade.

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 a reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (BENJAMIN,1994,p.101).

(...)Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. A tentação é grande de atribuir a responsabilidade por esse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos. Porém somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução.

(...) Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudaram o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas”.(Benjamin, 1994, p.104).

Antes de prosseguirmos nessas ponderações sobre a obra de Benjamin, vale lembrar que o texto “*A obra de arte..*” insere-se num conjunto de reflexões sobre as artes e o vanguardismo político. Pode-se afirmar que Benjamin estava diretamente preocupado em compreender como a obra de arte se ‘coloca nas relações de produção’ (KOTHE,1976,p.60). Queria entender como a técnica artística absorve a tecnologia de uma sociedade e como esta reelabora a própria tradição da arte. No caso da literatura, por exemplo, Benjamin percebia que o desenvolvimento da técnica literária fazia parte do desenvolvimento das forças de produção, “cuja consequência natural é a mudança das relações de produção vigentes, mesmo que ocorra que essa mudança seja apenas aparente”.

Retomando Benjamin em sua “*A obra de arte...*”, o autor aponta para uma alteração fundamental na relação entre o artista e sua obra a partir da mediação técnica. Benjamin ilustra a questão tomando a representação de um papel pelo ator cinematográfico. Para o

autor, essa mediação redefine a forma do trabalho do ator e salienta o fato de ele submeter-se, durante o tempo todo de seu trabalho, a um ‘grêmio de especialistas’ que tem o direito de intervir. Seria, assim, alguém em permanente teste e ser aprovado nele “significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho”. Benjamin aprofunda a discussão citando Pirandello⁴, para quem

o ator de cinema sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro malestar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio... A câmara representa com sua sombra diante do público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da câmara(BENJAMIN, 1994, p.180).

Benjamin lembra, no entanto, que mesmo essa sugerida alienação não pode descartar o fato de que o ator tem consciência de que, mesmo quando está diante da câmera,

“que sua relação é, em última instância, com a massa. É ela que vai controlá-lo. E ela precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o autor executa a atividade que será por ela controlada. Mas a autoridade desse controle é reforçada por tal invisibilidade”. (BENJAMIN, 1994, p.180).

Certamente, nas últimas décadas, vários autores vêm fazendo releituras e críticas a essa visão, percebendo nelas um excesso. Buscam olhar mais profundamente a evolução da crítica das indústrias culturais, a partir de outras perspectivas. Como, por exemplo, o fato de que, com o advento do digital, ficar cada vez mais difícil falar no valor histórico, único, de um objeto artístico, quando já não se preservam nem ao menos os antigos suportes materiais. No caso da fonografia da era digital, por exemplo, não são poucos os trabalhos que dependam apenas de um CD ou DVD gravável ou mesmo de um servidor na internet para serem transportados de uma exposição à outra, ou ainda, do estúdio do artista diretamente à casa das pessoas. Pretende-se aqui, então, refletir sobre o papel do realizador da obra de arte em tempos em que a tecnologia passa a fazer parte do processo de

⁴ Citação atribuída a León Pierre-Quint: *Significationj du cinema*, In: *L’Art Cinematographique II*, Paris,1927,p.14-5.

realização da obra e a ampliação do acesso possibilitado pela reprodutibilidade torna-se mais importante que a unicidade da mesma.

Barthes, décadas depois da publicação de “*A obra de arte..*” tratou das transformações da “música prática” ligada à classe aristocrática, quando então a execução da obra para um público restrito é o único meio de construção de sentido, em “música sonora”, ou seja, quando surgem outros meios de audição da obra (como discos e o rádio) em que a execução “desaparece”. A mediação técnica altera assim, o papel do realizador da obra. De acordo com Barthes, “inicialmente houve o autor da música, em seguida o intérprete (magnífica voz romântica), e enfim o técnico, que libera o ouvinte de qualquer atividade, e anula, na ordem musical, o próprio pensamento de produzir.” (1982, p.232)

Assim, o realizador da obra perdeu gradativamente o controle absoluto do processo de produção da obra pois, se na música prática era estabelecida uma relação de co-presença com o público restrito, na era da reprodutibilidade técnica a obra é intermediada pela técnica, que o realizador não domina completamente, para alcançar um público com o qual este realizador não tem contato direto. O momento e o lugar da produção da obra musical são distanciados do momento da sua escuta, fenômeno este denominado por Schafer como “esquizofonia”, ou seja a separação do som original da sua reprodução.

Primeiros registros fonográficos

A evolução ao longo dos séculos dos meios de registro de expressões da cultura de uma sociedade altera tais formas de expressão e a percepção das mesmas. Na época em que Benjamin escreveu “*A obra de arte..*” além do advento da fotografia e do cinema privilegiados por ele naquele trabalho, a música já havia se tornado independente das salas aristocráticas de concerto, onde a única forma de registro era a partitura. MUDEI PARA: Deixava, aos poucos, para trás, aquele aspecto de culto: único e original.

Porém, na primeira década do século XX, com o advento dos meios técnicos de captação e reprodução do som, estas alterações ganham novo caráter. Se é que ainda persistia, esta “aura” começa a rarear-se e a desfazer-se ainda mais. A música clássica deixou de ser um privilégio da aristocracia e a música popular passou a alcançar um número de pessoas muito maior que os pequenos grupos de audições informais. O microfone, que amplifica a voz e os instrumentos, o disco e, posteriormente, o rádio passam a levar este som amplificado para as residências, possibilitando também o aumento

da quantidade de pessoas que ouvem música. A reprodução técnica aproximou, assim, a obra de um público agora amplo, anônimo e , claro, bem menos qualificado para a compreensão daquelas peças artísticas mais complexas. A música prática definida por Barthes, dá lugar à música sonora, ou, em outras palavras , a execução perde importância, privilegia-se então a música criada tendo o objetivo de ser registrada e amplamente distribuída..

No caso do Brasil, o advento da mediação técnica exerce também um papel importante para a canção popular no início do século XX. Os primeiros sambistas e artistas populares deste período não tinham domínio da notação musical - suas composições eram inspiradas na fala cotidiana. Portanto, a principal forma de registro era a memória dos artistas e das pessoas presentes nos momentos de criação e execução. Dessa forma, uma quantidade incalculável de composições se perdeu no período que antecedeu a chegada dos recursos técnicos de gravação e reprodução. Os discos surgiram, também, como uma forma de perenizar a canção popular e consolidá-la como o mais importante estilo musical do país. Como ressalta Tatit, ao tratar do papel de Figner que introduziu o fonógrafo e os discos de cera no Brasil,

as canções, por estarem baseadas numa oralidade de natureza instável (...) precisavam da gravação como recurso de fixação das obras que , até então, quando não se perdiam nas rodas de brincadeira, passavam a depender exclusivamente da boa memória dos seus praticantes. Assim, ao convidar cantores de música popular como Cadete e Baiano, para testar a nova tecnologia de registro sonoro, o pioneiro Frederico Figner não sabia que, para solucionar o problema prático de inserção de um produto no mercado, estava consagrando definitivamente a oralidade brasileira. Realmente, a partir deste instante, jamais se interrompeu o fluxo de criação e perpetuação das formas cantáveis da fala, gerando no Brasil uma das tradições cancionais mais sólidas do planeta. (TATIT, 2004, p.71-72)

Dessa forma, a reprodução técnica permitiu o registro de uma importante expressão da cultura popular ameaçada de desaparecimento , assim como ocorrido com os maxixes e lundus do século precedente.

Porém, nesse período, os recursos técnicos de gravação e reprodução das obras musicais eram precários. Apesar de Benjamin tratar da perfectibilidade que se tenta alcançar por meio da técnica no cinema, na produção fonográfica do início do século a limitação técnica não permitia, ainda, sequer sonhar com uma ‘busca pela perfeição’. A

música reproduzida pelo fonógrafo e pelo gramofone sofria interferências, sendo acompanhada por ruídos inexistentes na execução original e que foi gravada. Mas ainda, mesmo com esta falta de qualidade da reprodução, a introdução do gramofone e dos discos de cera no país em 1904, instaurou a produção fonográfica em série e profissionalizou os artistas populares que passaram a ganhar dinheiro com a gravação de suas músicas, como confirma Tinhorão:

Graças a esse repertório eminentemente popular, os discos alcançaram em poucos anos uma tal difusão, que a posse de um gramofone _ condição para gozar esse prazer de contar com música mediante o simples rodar de uma manivela – tornou-se um ideal das famílias de posse medias de todo o Brasil (TINHORÃO, 1981,p.27)

Nos primeiros tempos do rádio no Brasil, o pioneiro Roquette Pinto acreditava em uma programação constituída por noticiosos e músicas eruditas para educar o povo brasileiro. Porém, quando o rádio tornou-se comercial, os artistas populares já divulgados pela indústria fonográfica, e que tornaram bem populares, passaram a conquistar a audiência. O rádio facilitou o acesso à canção popular registrada em discos contratando os artistas populares, que se tornaram ídolos dos ouvintes. Ouvintes estes que acompanhavam diariamente os programas, que iam aos programas de auditórios das emissoras para ver e ovacionar os grandes artistas que instituíram essa relação fãs/ídolos, que passou a caracterizar a mídia eletrônica massiva no Brasil.

Indiscutivelmente, o valor de exposição superara o valor de culto. No caso do Brasil, por exemplo, a canção popular deixara de ser uma composição e efêmera e restrita, destinada ao entretenimento de uma roda de amigos. Passou a ser composta com outra finalidade: a gravação de discos e a veiculação nas emissoras de rádio. O objeto de culto não é mais o secreto, mas sim o artista que agora torna-se famoso pela exposição e reprodução da sua obra.

Valor de eternidade X perfectibilidade

Benjamin contrapôs o valor de eternidade da obra de arte clássica `a perfectibilidade da obra de arte na era da reprodutibilidade. Os gregos tinham um bloco único, ou seja , uma única chance para talhar a pedra e transformá-la em arte irreprodutível. Para Benjamin, o cinema – obra de arte da reprodução - permite a construção de uma obra feita a partir de

imagens isoladas, colocadas na seqüência desejada pelo realizador. Seria uma “obra de arte montável”, a partir de um suporte muito mais leve que a pedra, passível de ser infinitamente reproduzido e mostrado a um público, como já se disse, anônimo e genérico.

A evolução do suporte “volatiza” a obra de arte. Ao contrário dos gregos que buscavam produzir obras eternas, o cineasta busca alcançar a perfeição, a partir das possibilidades criadas pelos recursos técnicos.

Porém, é difícil falar em perfectibilidade na produção fonográfica do início do século XX. Como já foi destacado, as gravações eram de péssima qualidade e os pesados discos de cera não permitiam, como era possível com o filme, a montagem a partir da seleção de trechos da gravação. Os artistas simulavam uma apresentação ao vivo, com todos os músicos dentro do estúdio. O som captado pelo microfone elétrico era reproduzido mecanicamente no disco que serviria de matriz para as cópias a serem produzidas. O músico, submetido ao aparato técnico, assim como o ator no cinema, executa a obra para uma platéia invisível.

Pode-se dizer que, em seguida a esta fase, com o advento dos discos de vinil *hi-fi*, a qualidade da reprodução da música é melhor, com menos interferências de ruídos, porém ainda são poucas as possibilidades de edição do som. Mas, mais significativa para a busca da perfeição na produção fonográfica foi o advento da fita magnética, que permitiu montagens semelhantes `aquelas realizadas com o filme. Mais tarde, a invenção do gravador (de fitas magnéticas) multipistas aumentou expressivamente as possibilidades e a música sonora criada para ser reproduzida distanciou-se ainda mais da música prática, que prioriza a sua execução, já que, a partir daí, músico acabou sendo distanciado não só mais da sua platéia, mas também dos demais artistas que executavam juntos a obra. Ao invés de uma sessão coletiva de gravação, cada músico executa isoladamente a sua parte, o que só enfatiza a importância e a intervenção da técnica no processo de gravação. Para a música sonora difundida pelo CD ou pelo rádio, a execução ao vivo e em grupo não importa mais, o que importa é que cada músico, isoladamente mas não simultaneamente, atinja a perfeição na gravação da música.

A evolução do analógico para o digital – ou seja, do disco de vinil para o CD, e, em termos do registro e da edição do gravador analógico para os softwares de edição de áudio no computador são atualmente a última fase do processo de desmaterialização dos suportes,

descrito por Régis Debray, autor que busca delimitar o que seria um novo campo de estudos, a “midiologia”, ou seja “o conjunto, técnica e socialmente determinado, dos meios simbólicos de transmissão e circulação”(DEBRAY,1993,p.15), e que traça um panorama histórico da evolução dos suportes desde as inscrições pré-históricas nas cavernas até os arquivos digitais.

O autor conclui a partir da “tendência para a fragilização dos vestígios” que “sujeitar a obra ao produto é subordinar uma chance de permanência a uma certeza de obsolescência.”(1993,p.228). Desfaz-se assim, com a evolução da técnica, o valor de eternidade da obra de arte clássica. Atinge-se, por outro lado, uma música sonora perfectível, com possibilidades de reprodução e exposição inimagináveis nos tempos de Benjamin quando, então, as salas de cinema, a fotografia, o rádio e o disco eram as principais formas de exibição de uma obra.

Tal percurso (entendida como evolução técnica) altera substancialmente o papel do realizador da obra, pois exige deste um conhecimento técnico especializado para cada nova técnica desenvolvida, conhecimento que muitas vezes nada tem a ver com o conhecimento musical, criando ao mesmo tempo limitações e novas possibilidades. O software de áudio no computador corrige a interpretação da ‘modelo’, da ‘atriz’ da ‘apresentadora de tv’ ou ‘jogador de futebol’, cujas vozes não conseguem alcançar as notas musicais corretas e permite assim que estas mesmas vozes sejam consideradas efetivas e de verdadeiros cantores pelos meios de comunicação, que assim os apresentam ao público. Porém, este mesmo software torna o músico – muitas vezes com uma inegável competência e domínio da música, dependente do técnico de informática, que domina as particularidades dos programas de captura, edição e mixagem que o artista desconhece..

Qual seria, portanto, a natureza do realizador de arte nestes tempos em que a técnica vem alterando radicalmente as condições de produção? Se Mozart foi empresário, diretor, compositor, solista e regente, hoje outras funções e exigências se estabeleceram com as transformações do meio técnico tais como técnico de som, produtor musical, distribuidor, gerente de marketing, dentre em outros, e torna-se impossível ao realizador da obra ser o Mozart que, outrora, dominava, ou pelo menos assim desejava, todo o processo. Se até mesmo o controle do processo de execução e registro da obra, função esta que naturalmente cabia ao músico no período que antecedeu a era da reprodutibilidade técnica, é dividida

agora com vários técnicos especialistas, em que nível se pode considerar que a mediação técnica condiciona a produção artística? Em resumo, sem cair na ardilosa armadilha se a técnica condiciona ou determina a realização artística, talvez seja importante avançarmos no debate sobre o nível de alienação do artista em relação ao seu processo de produto e em relação à própria obra.

Música contemporânea: um debate multifacetado

As reflexões propostas por este artigo tomam como ponto motivador a idéia de que 70 anos depois de Benjamin ter buscado compreender e sistematizar alterações importantes no campo da realização artística, esses processos se complexificaram – no campo da própria arte, da cultura, da economia e, principalmente, nas mais distintas maneiras como eles se articulam e entrecruzam na sociedade contemporânea.

Por isso mesmo, esse debate não pode se prender a uma perspectiva exclusivamente de caráter cultural, sociológico, técnico ou semiótico. De qualquer maneira algumas observações, mais como apontamentos do que exatamente conclusões, merecem ser destacadas:

- a) a mediação técnica parece exercer, cada vez mais, um papel condicionador da realização artística (musical);
- b) o artista, nesse sentido, passa a ter um papel alterado, cuja autonomia e controle sobre sua obra estão diretamente ligados ao seu domínio dos procedimentos de natureza técnica – seja em termos de equipamentos, *softwares*, mas na própria relação com ambientes como o mercado fonográfico, mídias massivas e o próprio público;
- c) ao mesmo tempo, se a mediação técnica apresenta-se como condicionante do processo de realização, ela leva, então, à incorporação de novas possibilidades pois acaba por estabelecer-se como ferramenta desta mesma produção;
- d) A agudização das possibilidades técnicas de cópiagem exigem uma urgente reorientação das gravadoras e músicos no que diz respeito às posturas destes em relação ao mercado fonográfico, as bases em que têm se dado a relação entre eles; novas perspectivas para o produto disco enquanto mercadoria, mas também sua revalorização como mídia de cultura e arte.

Com os novos processos e métodos de produção, distribuição e exposição da obra, pode-se dizer que a mesma escapa ao realizador, já que esse já não domina mais o processo de realização e reprodução da obra em sua totalidade. O artista executa a obra para um público ausente, substituído pelo microfone, porém, bem maior que aquele público dos salões aristocráticos. Se na música prática bastava ao artista o conhecimento musical para garantir um mínimo de controle da realização, já na música sonora, que tem como lógica a super-exposição e distribuição massiva e anônima, este conhecimento já não basta. Se antes dos processos modernos de instituição e desenvolvimento da mediação técnica o artista buscava produzir uma obra, única e reservada, quase secreta, o realizador da obra artística dos dias atuais produz a obra com o objetivo de reproduzi-la e expô-la para o maior número de pessoas possível, pois é por meio do acesso a sua obra que o artista garante seu reconhecimento – cujos critérios exatamente não são da ordem do ‘artístico’. Para que onde terão se deslocado, então, o sentido e a força da aura? Para o chamado reencantamento pela tecnologia, presente nos processos da própria realização da obra? Para a sensação de ubiquidade que parecem ganhar alguns artistas com a distribuição massiva e reiterada de suas músicas? Como destacou Morin(1997), há demasiadas variáveis emaranhadas

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Vol.1. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- CASTRO, Ruy. *Carmen*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DEBRAY, Régis. *Curso de Midiologia geral*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- ELIAS, Norbert, *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- GIDDENS, Anthony ; TURNER, Jonathan. (org.). *Teoria social hoje*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX. Volume I. Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada*. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- VALENTE, Heloísa da Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/ FAPESP, 2003.