

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS
TEORIAS E ESTÉTICAS DO CINEMA
Prof. PAULO CUNHA FILHO**

AURA DIGITAL

**A percepção na época
da obra de arte técnica**

por

Leo Falcão

Recife, maio de 2007.

AURA DIGITAL

A percepção na época da obra de arte técnica

por Leo Falcão

1 INTRODUÇÃO	03
2 AUTENTICIDADE, PERCEPÇÃO, AURA	04
3 REPRODUTIBILIDADE E PERCEPÇÃO TÉCNICA	06
4 ESTÉTICA IMATERIAL	07
5 SÍNTESES	09
BIBLIOGRAFIA	11

1 INTRODUÇÃO

As expressivas mudanças culturais no mundo contemporâneo fazem parte de um processo bem mais amplo, que se configura como uma verdadeira revolução paradigmática. O desenvolvimento técnico dos novos meios de comunicação tem estado à frente deste cenário de elementos culturais fugazes, resultado provável do intenso fluxo de informações a que estamos cotidianamente expostos. Neste contexto, a questão da conceituação da obra de arte ganha novos contornos. O grau de acessibilidade tanto aos meios de produção quanto aos de exposição faz com que estruturas de expressão sejam pré-estabelecidas e utilizadas sem uma contextualização consistente. De fato, problemáticas como as críticas estruturalistas à noção de autoria, entre tantas outras, advêm de processos correlatos, que se intensificam nas últimas décadas do século XX.

Parece legítimo, portanto, procurar parâmetros para pensar a arte nos dias de hoje. Estaria a arte sendo privada de talentos ou lugares específicos à medida em que abre espaço para procedimentos técnicos executáveis por qualquer pessoa? Como a acessibilidade, exposição e o uso impensado de referências culturais afetam a percepção estética humana? E como essa percepção estética modifica nossa maneira de lidar com o mundo?

Estas reflexões parecem ter sido antevistas na década de 1930 pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940). Seu ensaio antológico “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1935/1936, in BENJAMIN, 1996) aponta, no mínimo, para a necessidade de uma nova perspectiva da estética, no sentido de levar em consideração as mudanças na forma de como a humanidade percebe a arte (e, num âmbito mais amplo, a própria realidade) sob a influência dos meios de comunicação de massa. Sua sensibilidade ao crescimento da mediação tecnológica nas rotinas humanas – inclusive as de natureza estética – denota uma preocupação especial com o advento de uma sociedade tecnocrática, onde tudo sofreria a interferência técnica.

O cinema parece ser a forma de arte em que estas questões têm sido mais evidentes. Por sua natureza técnica intrínseca, em que todas as instâncias de apresentação da imagem – pré-visualização, inscrição e pós-contemplação – são mediadas por máquinas (DUBOIS, 2004), o cinema sempre foi alvo de questionamentos quanto à sua natureza artística. No entanto, ao mesmo tempo em que servia a propósitos de mero entretenimento, também estava sempre na posição de provocar o pensamento, como se pedisse constantemente para ser refletido. Tantos paradoxos fazem do cinema a arte mais representativa deste cenário cultural em que técnica e estética se intermediam, uma chave de leitura perfeita para entender os atuais processos de percepção da humanidade.

A compreensão destes processos pode servir como base de reflexão para questões que são pertinentes a outras formas de arte. No mundo contemporâneo, é possível testemunhar que a obra de arte (de elementos estéticos isolados a concepções mais complexas) está cada vez mais presente no nosso cotidiano (LEBRUN, 2006, p. 338). Pensar em como percebemos a arte hoje, portanto, significa pensar em como somos sensíveis à nossa própria realidade. Isto se alinha com a intenção de Benjamin: estabelecer para a arte uma nova função social diante das mudanças de percepção.

Este artigo pretende discutir tais mudanças, tomando Benjamin como ponto de partida (porém num contexto histórico em que já se testemunha uma irremediável intervenção técnica nas nossas rotinas) e propondo uma releitura em conceitos como autenticidade e aura. Neste sentido, argumentos preliminares nos fazem perceber rapidamente uma mutação na concepção da arte em relação ao pensamento estético clássico (LEBRUN, op. cit.). Expondo um raciocínio análogo, vemos que esta mutação se dá em sintonia com o avanço histórico das tecnologias de representação da imagem (DUBOIS, 2004) e com uma leitura cognitivista do estudo da linguagem cinematográfica (ARNHEIM apud ANDREW, 2002), o que coloca o filme como a “obra de arte técnica” por excelência, conjugando suas dimensões tecnológica e simbólica numa operação que é tanto um fenômeno físico-perceptivo quanto uma experiência psíquica.

Estabelecemos, desta forma, o cinema como chave de leitura, não apenas pela sua característica técnica, mas principalmente por se valer de um suporte vai se tornando dinâmico à medida em que a cultura virtual ganha espaço. Esta natureza propõe intelectual e ideologicamente uma guinada no pensar estético. Paradoxos filosóficos recorrentes desde sua gênese (como o próprio título deste artigo e alguns dos conceitos aqui propostos e tratados) denunciam uma necessidade inerente ao nosso tempo: encontrar ferramentas teóricas para dar conta de um contexto cultural mutante e efêmero, do qual o cinema parece ser o emblema perfeito.

2 AUTENTICIDADE, PERCEPÇÃO, AURA

Benjamin distingue uma obra de arte “autêntica” de suas reproduções (técnicas ou artesanais) como sendo a existência única de uma obra original: suas transformações físicas, mudanças na relação dela com seu entorno, sua história, em resumo. É a tradição que reconhece a autenticidade da obra a partir destas características, dando ao original uma “aura” que falta às reproduções.

Em comparação com as reproduções artesanais, as reproduções técnicas têm mais autonomia na relação com a obra original, pois podem ampliar seus aspectos – como a escolha de ângulos numa fotografia, o grande plano e a câmera lenta no caso do cinema; ou ainda levá-lo a espaços impossíveis – como uma orquestra ao quarto do ouvinte. Com tudo isso, e mesmo deixando intacto o conteúdo da obra original, ainda assim às reproduções falta o *aqui e agora* da obra original, sua história e, com isso, sua aura.

Ao longo de sua história, a arte está, segundo Benjamin, transitando entre duas funções de percepção: o culto e a exposição. A produção artística começa com imagens a serviço da magia, como o animal pintado na caverna pré-histórica, estátuas divinas acessíveis somente a sacerdotes, madonas cobertas por boa parte do ano. O importante destas obras é que elas existam; não que sejam vistas. Daí seu maior valor de culto, em detrimento ao seu valor de exposição. À medida em que a arte se emancipa de suas

funções rituais, cresce seu valor de exposição: o espectador entra em cena e a obra passa a cumprir novas funções somente quando em contato com ele (BENJAMIN, op. cit.).

O pensamento de Benjamin pode ser visto como a denúncia do fim de um “ciclo semântico” da arte. De Hegel a Nietzsche, quando a estética se estabelece como um estudo mais sistemático, há toda uma concepção que determina que a arte deve cumprir esta função de contemplação, denotando um recolhimento necessário para sua fruição – uma prática que a aproxima do ânimo religioso, que nem mesmo é invalidada pela ideia de Kant do “prazer puro” (livre de motivações ideológicas, utilitárias, eróticas, etc.). O que para Hegel seria o “fim da arte” – o declínio do *hic et nunc* da obra de arte, sua função de contemplação e recolhimento, em detrimento de um processo de “ascese”, em que as técnicas de representação se aperfeiçoam a tal ponto que o necessário distanciamento expressivo da aparência sensorial vai-se desstituindo –, em Benjamin se trata de uma transição natural do conceito de arte, transitando do registro da “contemplação” para um contexto de “comunicação” (LEBRUN, op. cit.).

Nesta migração, é possível identificar, no processo de leitura de uma obra de arte, duas instâncias: a *sensorial*, a percepção imediata da obra, o “aqui e agora” do espectador diante da obra, onde é mais evidente a noção de contemplação; e a *cognitiva*, a decodificação posterior da obra por parte de um espectador, uma leitura dos códigos estabelecidos na obra pelo artista mediados pela história de vida de quem a consome – onde podemos evidenciar a natureza comunicativa que a arte ganha, em que processos psicológicos e sociais são automaticamente acrescentados à experiência sensorial. Os conceitos de autenticidade e aura, instituídos pelo pensamento clássico, perdem sentido quando a arte começa a se afastar da necessidade patente da contemplação – quando seu aspecto de percepção sensorial vai-se submetendo à sua percepção cognitiva.

3 REPRODUTIBILIDADE E PERCEPÇÃO TÉCNICA

O cinema, ao começar a se estabelecer como uma forma de arte, introduz essa curiosa reconfiguração da lógica de fruição estética. A representação não é de uma cópia

em relação a uma obra original, mas em relação a uma realidade proposta (pró-fílmica). Alguns dos primeiros teóricos que acolheram o cinema como objeto de estudo, a exemplo de Hugo Munsterberg e Rudolf Arnheim (cujas publicações são um pouco anteriores ou contemporâneas às de Benjamin), pensaram que as conexões entre a obra e o espectador eram operadas sobretudo no nível psicológico, estabelecendo uma percepção mais de ordem cognitiva do que sensorial.

Arnheim, de fato, parece sugerir que esta representação da realidade (o processo que a possibilita) é, por assim dizer, uma unidade de expressão do cinema. O material do artista não é um suporte físico, um substrato do real a ser moldado, mas uma série de momentos retirados da realidade que funcionam como elementos de linguagem reorganizados em função da expressão (ANDREW, 2002, p. 38). Esta concepção parece dialogar com o conceito de instância cognitiva da apropriação artística introduzido acima. A reconfiguração da lógica de fruição da obra se dá porque esta instância ganha mais relevância no cinema, quando espacialidade e temporalidade apresentam uma nova dimensão, justamente por pressupor a reprodutibilidade e sua instância cognitiva como condição de exposição.

Se tomamos uma análise crítica do histórico das tecnologias de representação da imagem levantado por Dubois, verificamos que as relações entre a realidade e o sujeito de fato se modificam. Em três eixos conceituais, vemos que o cinema é o prenúncio de uma configuração estética completamente nova na história do pensamento. Num primeiro eixo, que opõe o maquínico ao humano, Dubois descreve o cinema tanto como “maquinaria” (tecnologia que suscita um fenômeno físico-perceptivo sistêmico) quanto “maquinação”(técnica que se configura também como uma experiência psíquica, envolvida num processo de cognição); num segundo eixo, em que a relação semelhança / dessemelhança é investigada, Dubois verifica uma migração do realismo subjetivo para uma analogia ontológica, quando o cinema introduz (como é bem instituído por Bazin) um “efeito de realidade” na expressão artística (a configuração da realidade como substrato expressivo, e não mais a manipulação motora humana na sua representação); por fim, um terceiro eixo ataca a oposição entre materialidade e imaterialidade no

crecente grau de analogia das técnicas, estabelecendo que quanto maior o poder mimético, mais imaterial a imagem se torna: “podemos eventualmente tocar a tela, mas nunca a imagem” (DUBOIS, op. cit.).

Ao tecerem análises extremamente sóbrias da mutação artística e do desenvolvimento das tecnologias de representação da imagem, tanto Lebrun quanto Dubois concordam com essa perda da aura artística estabelecida por Benjamin. De fato, dentro de um pensamento estético clássico, a obra de arte é destituída de sua aura, uma conjugação entre seu *hic et nunc* e sua função contemplativa tradicional. Entretanto, no momento em que é constatada uma mudança do próprio conceito de arte advinda dessas reconfigurações da percepção, parece-nos que há também uma modificação fundamental nos termos que a sistematizam.

O aperfeiçoamento de processos de reprodução, de certa forma privando a representação da realidade da intervenção motora direta do ser humano (o “distanciamento da aparência sensorial” reivindicado por Hegel), tem para Benjamin um efeito de perda total da aura. Ao mesmo tempo, há um processo de apuração da percepção da realidade via intermediação mecânica: aspectos da visão ou do movimento, antes não-captáveis pela curva sensorial humana, ganham uma nova dimensão e um novo sentido. É interessante pensar que, neste contexto, o mote pertinente seria uma paráfrase do texto de Benjamin (corruptela que utilizamos como subtítulo deste trabalho): a obra de arte na época de sua “percepção” técnica. Isto porque a relação espectador-obra ganha de fato uma outra dinâmica a partir da assimilação de novas rotinas perceptivas, com as máquinas cumprindo um papel de extensão sensorial. Deste modo, é possível admitir que não há uma perda de uma “aura” – pelo menos enquanto expressão de um *hic et nunc* entre o espectador e a obra, transcendendo o plano puramente sensorial e readquirindo um valor de culto através da percepção cognitiva.

A partir de uma diferenciação entre “cinema presencial” (aquele herdeiro do convencional, exibido em salas coletivas como mídia de imersão) e “cinema virtual” (aquele em que o filme é adquirido via web ou outras formas de broadcasting), a

discussão entre culto e exposição é retomada dentro de uma outra problemática. No primeiro caso, a cópia seria o suporte material do filme, caracterizando um “aqui e agora” a ser presenciado diretamente pelo espectador por iniciativa dele mesmo, o que caracterizaria a função de culto. No segundo, o suporte material único não existe: o conteúdo é diretamente baixado para um terminal acessível ao espectador, porém também de forma direta. Será possível definir isto como um acesso direto ao original? E, caso a resposta seja afirmativa: será que é só a partir dos broadcastings digitais que o filme encontra um canal direto entre o original e o público? Ou ainda: será que a questão da autenticidade artística ainda passa pela busca de um “original”?

Assumindo que nossos sentidos atualmente passam irremediavelmente por uma intervenção digital, resgatamos mais uma vez as instâncias da leitura artística propostas a partir do diálogo entre Benjamin e Arnheim. Mais do que nunca, parece que a percepção de uma obra está centrada no aspecto cognitivo, e o próprio aspecto sensorial parece ter sofrido uma modificação crucial. Isto abre caminho para uma outra reflexão, esta a respeito da própria matéria do cinema e da arte contemporânea, a partir do terceiro eixo de Dubois.

4. ESTÉTICA IMATERIAL

Já vimos que, segundo Dubois, à medida em que cresce o grau de analogia do cinema mais imaterial se torna a imagem. Penetrando nestas argumentações, notamos que a imagem cinematográfica é duplamente imaterial, pois se trata de uma abstração tanto quando expressa (refletida) quanto quando exibida (projetada); em outras palavras, o fenômeno perceptivo da representação fotográfica é adicionado à ilusão do movimento – causada pelo processo de projeção contínua de 24 momentos estáticos sucessivos a cada segundo. A representação da realidade no cinema é, no fundo, uma “ficção que só existe para os nossos olhos e para o nosso cérebro” (DUBOIS, op. cit.).

Logo, podemos falar de uma “gênese técnica da imagem”: partindo de uma tecnologia capaz de visualizar, registrar e reproduzir momentos da realidade, é na percepção cognitiva e na ilusão finalizada dentro de nossa mente que o cinema nasce e acontece. A matéria expressiva da arte cinematográfica não é, neste sentido, algo colocado objetivamente na frente da câmera. É, paradoxalmente ou não, uma abstração subjetiva a partir da organização desta objetividade.

E como pensar na expressão de uma arte cuja matéria-prima é este substrato psíquico? O cineasta lida não com um pincel, ou com um material advindo da natureza que é capaz de manipular diretamente. Ele lida justamente com a manipulação destes substratos psíquicos, que se servem de uma realidade imediata em primeira instância, mas que a reconfigura e vai além dela. É uma subjetividade que emerge desta aparente objetividade. O autor cinematográfico se vale de códigos e signos, ferramentas e mecanismos da linguagem de uma ordem imaterial, para efetivar seu processo expressivo e comunicativo.

Esta nova categorização da estética deixa de ser um paradoxo quando a colocamos ao lado de outras instâncias do mundo contemporâneo. Estamos num tempo em que a espacialidade (ou materialidade) não é mais pré-requisito para o convívio social. Além disto, migramos de uma sociedade industrial – em que o consumo não se baseia mais na lógica da produção em série (um produto único para uma heterogeneidade de pessoas, manifestado pela comunicação de massa) – para uma sociedade pós-industrial, em que a personalização, interatividade e autonomia no consumo passam a ser a lógica vigente (BELL apud MANOVICH, 2000). Parece natural, portanto, que os mecanismos de consumo estético deste tipo de sociedade sejam igualmente autônomos, interativos e independentes de espacialidade ou matéria física.

No fim das contas, podemos estar testemunhando a consumação desta “obra de arte autônoma” dentro da visão idealista de Benjamin: obra é completa somente quando depende exclusivamente dos sentidos humanos para ser apreciada, colocando qualquer intervenção mecânica fora de sua definição. À primeira vista, esta conclusão soa

contraditória, já que a intervenção mecânica é definitiva. No entanto, se pensamos o ser humano hoje como ser pós-orgânico, cujos meios e ferramentas técnicas se configuram como extensões do seu corpo, parece não haver sentido em desconsiderar máquinas como canais possíveis de percepção e leitura. E neste sentido, caem também as barreiras da espacialidade e da autenticidade, consideradas condições *sine qua non* para a fruição artística. Novamente, a questão retorna às instâncias de leitura da obra.

Assim como o cinema, cuja intermediação mecânica é um pressuposto básico, as formas digitais de apropriação de obras de arte sugerem que o aspecto sensorial aconteça a reboque do aspecto cognitivo. A natureza estética neste tipo de leitura não é mais, portanto, dependente de um aqui e agora físico, mas de um aqui e agora metafísico, psicológico, num nível cognitivo: a “matéria” a ser sensibilizada em primeira instância por nossos sentidos não é da ordem do real, mas da ordem do pensamento, da linguagem e da interpretação dos códigos propostos – trata-se, portanto, de uma matéria cognitiva, subjetiva desde sua primeira percepção. O suporte artístico, neste contexto, não é baseado, como sugere Arnheim, no “uso estético de algo do mundo, mas no uso estético de algo que nos dá o mundo” (ARNHEIM apud ANDREW, 2002, p. 38). Aqui também, o substrato expressivo não é material, mas psíquico.

Dentro deste raciocínio, chegamos ao conceito de “estética imaterial”, com uma perda absoluta do suporte físico (ou a irrelevância deste para o processo de percepção estética), em que a arte se recoloca como função primordial para pensar diretamente a realidade e a virtualidade, propondo-se completa enquanto reintegração de seus elementos (ligando-se ao espectador numa nova e íntima relação de tempo-espaço) e enquanto consumo estético (valendo-se da interatividade como ferramenta de interesse direto por parte do público).

5. SÍNTESES

As questões da autenticidade em tempos de obras concebidas artisticamente para broadcasting, streaming e downloading, da definição de funções sociais numa realidade

intermediada por máquinas e da consumação do conceito dos meios de comunicação como efetivas extensões do corpo humano, são pertinentes a como percebemos o mundo e como decidimos repensá-lo e representá-lo – uma forma, portanto, esteticamente válida de conceber e ler uma obra. Ainda que numa outra perspectiva, os termos cunhados por Benjamin ao pensar sobre a percepção da cultura numa sociedade industrial parecem ainda válidos e aplicáveis. A partir disto, no entanto, há alguns pontos a serem levantados, como forma de estabelecer novos caminhos de reflexão.

Um primeiro ponto diz respeito à paulatina revolução paradigmática que estamos passando. A transição de um contexto de *mass media* (concebidos numa lógica de cultura de massa e, portanto, reflexo de uma sociedade industrial) para os *new media* (meios em que prevalece uma lógica de consumo autônomo, caracterizando uma sociedade pós-industrial) nos revela que o próprio conceito de reprodutibilidade também adquire uma nova configuração: não se trata mais de uma única mensagem direcionada a uma massa heterogênea (produção em série de uma sociedade industrial), mas de mensagens acessadas e decodificadas de acordo com a iniciativa de um usuário (consumo personalizado de uma sociedade pós-industrial). Diante disto, a noção da instância cognitiva como forma primária de percepção estética pode potencialmente dar conta de formar toda uma geração cujo acesso à informação é irrestrito, independente de espacialidades e temporalidades lineares. Aplicações práticas no sentido de sistematizar o acesso a diversas obras podem corroborar para esta formação. A utopia da obra de arte autônoma, portanto, parece possível.

Um segundo ponto de reflexão se refere à questão da autoria na cultura contemporânea, repensada desde noções estruturalistas e anti-humanistas, que colocam em questão o modelo iluminista do autor individual. Em tempos de percepção cognitiva, é possível pensar que a obra se torna completamente autônoma, não se valendo mais tanto de um material manipulado diretamente por um artista, mas de uma série de códigos que revelam mais evidentemente a mediação de uma linguagem. Entretanto, a questão não se resolve tão facilmente, já que, mudando o substrato básico que estabelece essa mesma linguagem (não mais matéria, mas componentes cognitivos), podemos considerar

que a sua configuração caracteriza um possível processo autoral, abrindo margem para discussões mais incisivas sobre a natureza do processo expressivo.

Por fim, um terceiro ponto toca na própria terminologia que inspirou esta pesquisa. Se há uma mudança tão significativa no modo em como percebemos hoje uma obra em relação aos conceitos originalmente apresentados por Benjamin, por que continuar utilizando termos como “aura” na reflexão estética? Tal questionamento é análogo ao fato de que continuamos chamando de “cinema” algo que hoje dispõe de cor, som, suporte digital, maneiras de distribuição e tantos outros elementos que o distanciam de sua própria definição como linguagem artística diferenciada. Uma possível resposta: chamamos “aura” de “aura” e “cinema” de “cinema” porque, essencialmente, estes conceitos ainda nos parecem pertinentes. Talvez não como carimbo de reconhecimento de uma estética tradicional, mas como busca constante de processos de criação e leitura, por parte de artistas e espectadores.

Pensar nestas questões pode nos ajudar a aceitar uma postura autocrítica da cultura contemporânea: mente aberta às possibilidades, resdiscussão de conceitos e preconceitos e atenção aos processos de remodelação cultural e suas possíveis consequências; no mais, o foco principal em formular perguntas e questionamentos, ao invés de simplesmente procurar respostas.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, volume 1*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich & MARRINAN, Michael (org.). *Mapping Benjamin: the work of art in the digital age*. Stanford: Stanford Press, 2002.

LEBRUN, Gérard. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema – antologia*. Graal: Rio de Janeiro, 2003.