

Entre aura e simulacro: o original e sua reprodução impressa sob uma perspectiva benjaminiana

Helena de Barros*

Jorge Lucio de Campos**

Washington Dias Lessa***

Resumo: O conceito benjaminiano de aura (proposto na década de 1930) atribuiu valores especiais ao original único da obra de arte, em oposição à destruição da aura instaurada a partir de sua reprodutibilidade técnica. Sob a perspectiva da realidade do século XXI, buscar-se-á aqui reunir argumentos capazes de resignificar a cópia impressa no contexto atual, através do conceito de “simulacro aurático”, da efemeridade dos impressos e de novas tecnologias de impressão que tornaram ainda mais difusa a distinção entre o original e a cópia. Nossa reflexão se apoiará fundamentalmente nos conceitos de fetiche da mercadoria de Karl Marx e de simulacro nas visões de Jean Baudrillard e Gilles Deleuze.

Palavras chave: Aura. Original. Reprodução. Impresso. Simulacro. Efêmeros.

Considerações preliminares

Na primeira metade do século XX, o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) utilizou o termo “aura” em alguns de seus ensaios,¹ na tentativa de isolar a singularidade do objeto artístico e da experiência estética. O conceito é identificado por ele como uma característica exclusiva do objeto original único, estando ligado intimamente à experiência direta:

[...] o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.²

Além da singularidade, a aura se relaciona também com a autenticidade, a autoridade, a tradição, a origem, a duração material e o testemunho histórico. Juntos, esses atributos compõem, para Benjamin, o caráter singular da obra de arte. Sua perspectiva histórica não está presa apenas ao contexto de origem, mas também às transformações que esta acumula, ao longo do tempo, em sua estrutura física ou em suas relações de propriedade, no transporte de

* Graduada em Desenho Industrial e Mestre e Doutoranda em Design pela ESDI/UERJ.

** Professor da ESDI/UERJ. Doutor e Pós-Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. E-mail: jorgelucio-campos@gmail.com

*** Professor da ESDI/UERJ. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

¹ “Pequena história da fotografia”, de 1931; “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935; e “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de 1939.

² Walter Benjamin, 1994, p. 1.

um passado móvel e impregnante, que se manifesta no aqui e agora, atribuindo-lhe o caráter de existência única e autêntica com a passagem do tempo.

O crítico português Miguel Cardoso comenta que, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin atribui

a qualidade “aurática” aos objetos que têm a capacidade de devolver o nosso olhar. Isto significa que são as marcas de temporalidade e vivência do próprio objeto que forçam o olhar a se demorar nele, a se confrontar com uma profundidade, um valor que ultrapassa o valor comercial ou de exposição. Por outras palavras, a aura é um veículo de “desaceleração” que parece se diluir ou ser incompatível, na visão do autor, com a experiência de “choque” da modernidade e com os sonhos de consumo imediato do capitalismo.³

A existência única da obra de arte é também o que lhe garante certo distanciamento e veneração: o valor de culto. Em “Pequena história da fotografia”, Benjamin identifica o desejo moderno de aproximação do objeto e sua viabilidade através da reprodução que, ao contrário da obra de arte cultuada, vem ao encontro do espectador.

[...] Fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo como a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade.⁴

Nesta breve passagem, já se pode notar um julgamento de valor negativo em relação às reproduções, à sua banalização e ao seu rebaixamento qualitativo. A reflexão é aprofundada em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, no qual são discutidas as transformações na arte, a partir do desenvolvimento de sistemas de reprodução. O texto, que se mantém pertinente e polêmico ainda nos dias de hoje, diagnostica a alteração profunda do objeto artístico e a “perda da aura” como consequências das transformações tecnológicas. Embora o eixo principal do ensaio seja a contextualização de formas de expressão relativamente recentes na época, como a produção fotográfica e cinematográfica no universo da arte, podemos nos valer de grande parte de suas considerações, deslocando-as em relação à questão do original e à imagem impressa.

A aura do original, que motiva a atitude ritualística de contemplação introspectiva e devoção individual é inevitavelmente destruída através da disseminação. Conquista-se outro tipo de valor: o de ser visto pelo maior número de pessoas, que, por sua vez, promove a circulação da informação. Com a fotografia, a questão da autenticidade das cópias deixa de ter sen-

³ Miguel Cardoso, verbete “Aura”. In: Carlos Ceia, *E-Dicionário de termos literários*.

⁴ Walter Benjamin, op. cit., p. 1.

tido, transformando a função social da arte. A atitude ritualística é convertida numa atitude política, capaz de atingir não apenas o indivíduo, mas a própria sociedade. Contudo, o caráter de devoção e recolhimento provocado pelo contato com o objeto singular acaba por dar lugar ao entretenimento, à distração corriqueira. O que é essência se converte tão somente em aparência.

Mesmo antes da fotografia, a cromolitografia – técnica de impressão seriada colorida que tornou possíveis as primeiras reproduções manuais e interpretativas de pinturas – já enfrentava um processo de superficialização semelhante ao que seria diagnosticado, posteriormente, por Benjamin. Para a elite cultural, a cromolitografia não passava de uma falsificação barata produzida em larga escala, capaz de destruir o senso estético e munir as massas das ideias mais equivocadas sobre a arte. Críticas severas sobre o seu poder refletem também o seu impacto social, como, por exemplo, a do editor do periódico americano *The Nation*, Edwin Lawrence Godkin, publicada em 1874:

uma palavra hifenizada comunica tudo que é feio e falso: CROMO-CIVILIZAÇÃO. [...] A cromolitografia é a quintessência da democratização e, portanto, a degradação da alta cultura. Ela representa uma “pseudocultura”, sendo uma pletora de mídia maligna [...] que difunde pela comunidade a superficialidade de todos os tipos de conhecimento, um gosto por “arte” que se traduz num desejo de ver e possuir imagens [...] munindo-os com uma autoconfiança sem precedentes para lidar com todos os problemas da vida, suscitando em suas mentes um patamar onde não se vê nada acima, maior ou melhor do que a si próprios. (...) Cópia barata de uma bela pintura, a cromolitografia destrói o caráter especial do original para o observador.⁵

No tempo moderno, o momento etéreo simbolicamente eternizado, porém fugaz, da recepção ótica diante da obra de arte, precisa ser aproximado, tocado, possuído, assimilado, superado. Converte-se numa recepção tátil, material. Já se afirmava no século XIX que “as cromos também abriam caminho para a criação de uma ‘cultura’ de ocasião, da tirania das massas pela aparência externa. [...] Uma civilização forte e saudável estaria menos preocupada com a disseminação da cultura e mais dedicada à busca da verdade”.⁶

No início do século XX, a disseminação de imagens já havia progredido ainda mais através da fotografia e de sua reprodução industrial, por meio da impressão por retícula, ensejando, segundo Benjamin, uma profunda refuncionalização da arte. Como observa ainda Cardoso “o foco de Benjamin não é apenas a modernização, mas também a modernidade, que ele definiu enquanto mudança na estrutura da experiência”.⁷ Para este, “[urgiria] fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas,⁸ sendo esta a única

⁵ Peter C. Marzio, 1979, pp. 1-2.

⁶ Peter C. Marzio, op. cit., p. 2.

⁷ Id. ibid.

⁸ Walter Benjamin, 1994, p. 174.

alternativa possível à destruição da aura. Assim, “a arte contemporânea será mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original”.⁹ Mas, na medida em que seu acesso é facilitado e generalizado, ao mesmo tempo em que se reconhece um potencial emancipatório, as conclusões do filósofo são eminentemente negativas: a perda da aura poderia significar “a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura”.¹⁰

1. A questão do simulacro

O prejuízo da dimensão simbólica em função da potencialização exacerbada do entretenimento para as massas continuaria em voga no período pós-moderno, posto à luz na voz de autores como Guy Debord (1931-94) ou Jean Baudrillard (1929-2007). Apesar das especificidades de cada linha de pensamento, o denominador comum entre eles é o diagnóstico de que “os objetos [artísticos e não só] estão inseridos numa teia sincrônica em que distinções entre tecnologia e cultura, original e cópia, ou realidade e representação, parecem ter perdido, em grande medida, o sentido (dando lugar a categorias como simulacro ou espetáculo).¹¹

A questão da destruição da aura na sociedade contemporânea configura-se num paradoxo. De um lado, coloca-se o desejo pelo verdadeiro, pelo autêntico, pela experiência única e original, pelo conhecimento e pela informação. Do outro, a restrição de que essa experiência seja transmitida, difundida ou propagada sem perda de sentido. A posse da experiência é desejada por todos, mas reservada apenas a uma pequena parcela. Sua assimilação é alterada tanto pelas limitações da reprodução técnica quanto pela diluição do entretenimento de massa. Mesmo com o desenvolvimento tecnológico, a experiência através da reprodução é tão distorcida que se torna desprezível. O conhecimento, de uma forma ou de outra, se mantém inacessível à sociedade de forma global e a elite social ou cultural continua sendo detentora deste privilégio.

Não nos cabe aqui discutir a pertinência da visão apocalíptica contemporânea a respeito da massificação da imagem, mas, a partir desse diagnóstico, nos propomos a refletir sobre a imagem impressa, reunindo sentidos que a aproximem de algo mais proveitoso do que os rótulos de protagonista tirânica da destruição da aura ou de promotora de um capitalismo vazio. Esta investigação visa estabelecer distinções conceituais e técnicas, levando em conta catego-

⁹ Walter Benjamin, op. cit., p. 174.

¹⁰ Op. cit., p. 180.

¹¹ Miguel Cardoso, op. cit.

rias e particularidades que possam identificar e relativizar diferentes níveis de significação e valor simbólico presentes nos impressos.

Não é nosso objetivo discutir aqui os méritos do original em si, seja ele um desenho, uma pintura, uma arte gráfica original, uma fotografia ou uma imagem sintetizada que se coloquem exemplarmente como resultado do trabalho artístico (tendencialmente compreendido como paradigma da produção aurática), mas de estabelecer a caracterização, a partir das colocações de Benjamin e de outros autores, de como poderíamos reavaliar e qualificar melhor o valor da produção seriada de imagens, seus fatores intrínsecos e sua relatividade em relação à categoria de original.

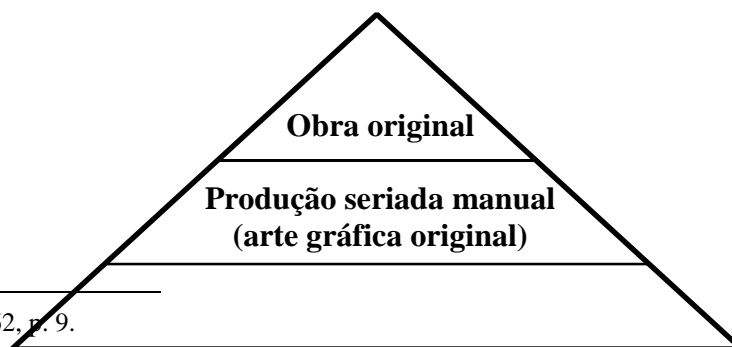
Partindo do campo da gravura como prática artística, o especialista suíço em tecnologia da impressão Felix Brunner expõe que, em se tratando de impressões:

Arte gráfica original é considerada aquela onde o próprio artista executou a chapa. Ele pode também ter supervisionado o processo de impressão e por isso confere sua assinatura pessoal a cada impressão. [...] Mesmo parecendo haver uma definição, a linha divisória entre arte gráfica original e reprodução é bastante difusa na prática atual. [...] somente o genuíno terá duração e reterá seu valor enquanto o ilegítimo, mais cedo ou mais tarde, será reconhecido pelo que ele é [tradução nossa].¹²

A partir daí, pode-se concluir que, mesmo dentro da questão da reprodução, se faz necessária uma distinção de valores. É atribuído um valor simbólico maior à criação e à produção da arte gráfica original do que à reprodução de um original preexistente. Mesmo considerando que, quando se trata de qualquer produção em série, o valor do original único já está diluído pela quantidade de reproduções, as questões de legitimidade e autoria estão presentes na gravura artística.

Nesse sentido, a produção seriada que envolve o trabalho manual direto do artista está situada de forma privilegiada em relação à reprodução por aparelhos ou dispositivos técnicos, sendo esta última desprovida de qualquer valor aurático. Podemos estruturar a atribuição de valor simbólico na arte através do seguinte gráfico:

Objeto artístico:



¹² Felix Brunner, 1962, p. 9.

Reprodução seriada por dispositivo técnico

O topo da pirâmide indica o ponto de maior valorização simbólica, com a obra original e única do artista. Também se observa um valor simbólico relativo em produções manuais seriadas produzidas por artistas (em quantidade restrita): as gravuras de arte e as artes gráficas, como, por exemplo, os cartazes de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) ou de Alphonse Mucha (1860-1939). Já na reprodução que não mantém nenhum vínculo direto com o autor da obra e, portanto, sem o caráter de originalidade – as reproduções de imagens preexistentes, em que se deseja apenas reapresentar a informação da maneira mais fiel possível, normalmente produzida em grande quantidade – a hierarquia de valor simbólico se inverte. Na base da pirâmide vigora o valor de exposição, um valor político de disseminação da informação, desprovido de qualquer valor simbólico.

Neste caso, a capacidade dos dispositivos técnicos (câmera fotográfica e impressão industrial) de reproduzir as características visuais da obra original sem alteração do enunciado pictórico é mais eficiente e confiável do que a reprodução manual. Opondo-se à aura, o que vemos atuar, neste caso, não é o caráter de originalidade, mas, ao contrário, o de simulação.

O conceito de simulacro nos ajuda aqui a entender o porquê do julgamento negativo em relação à imagem seriada e, principalmente, à reprodução fidedigna. Segundo Jean Baudrillard, todo simulacro esconde uma capacidade ardilosa:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. [...] Fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário.¹³

Quanto maior a capacidade de simulação de uma reprodução, ao contrário do que se poderia supor, mais ameaçadora é sua posição em relação ao original. Aqui faz-se necessário acrescentar que as técnicas de reprodução de imagens avançaram muito nos últimos anos. Damos destaque às técnicas de reprodução de arte iniciadas na década de 1990 – apelidadas de Giclée – e, hoje em dia, mais comumente chamadas de impressão de arte ou jato de tinta pigmentada. Trata-se de impressões produzidas em impressoras jato de tinta de alta qualidade, com amplo espectro cromático (oferendo estabilidade de cor de até 350 anos, comprovada cientificamente em laboratório) e em papéis nobres. Este tipo de impresso representa o tom contínuo de maneira eficiente (com pontos microscópicos que não são visíveis a olho nu) e

¹³ Jean Baudrillard, 1991, pp. 9-10.

chega a superar a longevidade de gravuras, aquarelas e a fotografia de base química. Por esses motivos, vem se tornando uma nova forma de comercialização de arte, especialmente para a fotografia e a arte digital, não mais necessariamente se referenciando na reprodução de originais físicos. Assim, esta nova tecnologia põe em cheque o próprio conceito de reprodução, podendo assumir o status de original, já que não há outra forma de materializar matrizes virtuais, sintetizadas por computador.¹⁴

Voltando à questão do simulacro, reproduções fotomecânicas de baixa qualidade em preto e branco (como as que eram frequentes na época de Benjamin) são consideradas cópias “inofensivas” da obra de arte, pois simplesmente comunicam algumas de suas características visuais sem, contudo, pretenderem substituí-la, como é o risco da reprodução de arte de alta qualidade da tecnologia atual, que tende à simulação.

Quando, além da materialidade propriamente dita, se considera a questão de um poder subjetivo – como é a aura e seu valor de culto – a questão se torna tão complexa como é, para algumas religiões, a representação da divindade: “Proibi a existência nos templos de qualquer simulacro porque a divindade que anima a natureza não pode ser representada”.¹⁵ O simulacro põe em cheque as dimensões subjetivas, reduzindo toda a profundidade de sentido a uma esfera visível, puramente material. É justamente nessa substituição de valores por uma aparência vazia que se concentra o seu maior perigo, na ameaça de aniquilação da profundidade e do verdadeiro pelo falso e superficial, sendo que “o que começa como uma interiorização definida pela presença torna-se uma exteriorização afirmada pela ausência, o sólido é transformado numa aparência oca” [tradução nossa].¹⁶

2. O simulacro aurático

Em um de seus artigos,¹⁷ Charlie Bertsch reúne argumentos para reconsiderar as questões da aura, propondo uma atualização da categoria de simulacro: o *simulacro aurático*. Para tanto, se apoia na compreensão marxista da mercadoria como fetiche e na interpretação de ideias presentes na troca de correspondência entre Benjamin e Theodor Adorno (1903-69).

Inserida na lógica do capitalismo, a equivalência entre o capital e a mercadoria, que resulta na derrocada do valor único, já havia sido diagnosticada por Karl Marx (1818-83): “como mercadoria, a identidade única de cada objeto pode ser mensurada através do capital e,

¹⁴ Mamata B. Herland, 2003; Harald Johnson, 2004.

¹⁵ Jean Baudrillard, op. cit., p. 11.

¹⁶ Charlie Bertsch, 2006, p. 14.

¹⁷ Charlie Bertsch, op. cit., p. 22.

portanto, cada mercadoria pode ser substituída indefinidamente” [tradução nossa].¹⁸ E conforme a crítica de Adorno:

a autonomia da obra de arte e sua forma material não correspondem diretamente a elementos mágicos. A aura não estaria necessariamente ligada à sua presença. Objetos autônomos podem ser auráticos, mas não o são necessariamente [tradução nossa].¹⁹

Segundo Bertsch, o conceito de fetiche da mercadoria teve uma grande influência na reflexão de Adorno, podendo ser pertinentemente considerado na construção de outro ponto de vista sobre a questão da aura. Já que a reprodução mecânica exteriorizou e desencantou o mistério interno dos objetos, algo ainda continuaria a manter o equilíbrio do mundo, funcionando como uma espécie de substituto do elemento de culto mágico.

O conceito freudiano de fetiche designa o investimento psíquico num objeto inanimado como uma possível operação de desenvolvimento do ego frente ao medo da castração. A projeção de uma “consciência” no objeto é seguida pelo esquecimento deste ato. Já na perspectiva marxista, o processo de fetichização da mercadoria se torna definidor da relação social entre os homens, atribuindo aspectos fantásticos na relação entre as coisas. Em ambas as ideias, o fetiche se coloca como um triunfo simbólico sobre as relações humanas, pois não há poderes maiores que os que as pessoas são capazes de criar e atribuir. Nas religiões tradicionais a ideia de Deus é uma mera projeção do poder da coletividade. No capitalismo a mercadoria concentra o poder do trabalho coletivo. O mistério que parece emanar da mercadoria é reflexo do poder nela investido em resposta à autoalienação das capacidades do trabalhador.²⁰

Deduz-se, então, que o valor de culto não emana do próprio objeto, mas da maneira como as pessoas percebem a sua relação com ele. O conceito de *aura simulacral* determina as diferenças entre o mundo *encantado*²¹ que antecede a modernidade e o *reencantado* produzido pela lógica da mercadoria. Assim, a destruição da aura é acompanhada pela construção de seu simulacro, sendo que este deixa de ser compreendido como o duplo “negativo” de uma autenticidade perdida. A aura deriva de uma presença e o seu simulacro de uma ausência. Quando um objeto se converte em mercadoria na lógica capitalista, ele é completamente desconectado de sua natureza física. Sua matéria e autenticidade podem ser substituídos indefinidamente por quaisquer outras de valor equivalente. Benjamin parece não querer confrontar o feitiço

¹⁸ Id. *ibid.*, p. 22

¹⁹ Theodor W. Adorno apud Charlie Bertsch, *op. cit.*, p. 22.

²⁰ Charlie Bertsch, *op. cit.*, p. 22.

²¹ Os conceitos de *encantamento* e *desencantamento* foram pioneiramente desenvolvimentos pelo pensador alemão Max Weber (1864-1920) no artigo "Sobre algumas categorias da sociologia compreensiva" (1910) e no livro *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1920). Uma boa introdução ao assunto é fornecida tanto por Antonio Flávio Pierucci em *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito* (São Paulo: Editora 34, 2004) quanto por Carlos Eduardo Sell em *Max Weber e a racionalização da vida* (Petrópolis: Vozes, 2013).

aurático da mercadoria com a aura tradicional derivada da presença. Nas condições atuais, há cada vez menos esperanças de se ter contato com o natural, podendo as experiências serem reproduzidas apenas sinteticamente. O autêntico corresponde à tradição natural, enquanto o inautêntico corresponde ao sintético, ou seja, à tentativa de reviver a tradição por meios artificiais.

Paradoxalmente, o efeito da mercadoria é o de tentar diminuir a homogeneidade da repetição sobre o indivíduo. As pessoas têm a chance de projetar seus anseios sobre o inanimado ou o intangível. Para perceber a aura de um objeto, procuramos investi-lo com a habilidade de refletir a nós mesmos. Neles projetamos nossa identidade, nossos gostos, desejos, preferências estéticas, culturais e sociais, assim como lhe atribuímos uma credibilidade histórica. Temos a expectativa de nos cercar de elementos que ajudem a constituir e exteriorizar nossa identidade no mundo exterior. Então, se há, de fato, diferença entre a aura e o simulacro, esta só pode ser compreendida na mente das pessoas, em seus critérios pessoais ou naqueles estabelecidos por grupos de poder.

Esta colocação abre novas possibilidades para a compreensão da simulação imagética (não só a impressa, mas também a imagem virtual, que se apresenta hoje na internet e redes sociais em baixa ou alta resolução), na medida em que se considera a positividade da presença de seu equacionamento técnico. É preciso levar em conta que objetos reproduzidos tecnicamente podem não ser totalmente descartáveis e apenas consumíveis como defendem alguns estudiosos, mas também apresentar algum nível de resistência histórica.²²

3. Dinâmica da renovação técnica

Para reconsiderarmos a simulação imagética, devemos lembrar que a introdução de novas tecnologias – como, por exemplo, a cromolitografia, mais tarde a fotografia e, atualmente, a impressão de arte digital, entre tantas outras – sempre encontrou resistência em setores tradicionais. No entanto, com o decorrer do tempo e sua assimilação, ela estimula a abertura de território para formas de expressão antes insuspeitadas. Tal interferência é capaz não só de promover a experimentação e o desenvolvimento do novo, como também de renovar propostas nas práticas mais tradicionais. Foi o que ocorreu com a pintura no fim do século XIX, a partir da introdução da fotografia, que substituiu a função de registro da realidade e, em con-

²² Vale a pena consultar a respeito os livros *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Hucitec, 1985), de Vilém Flusser, e *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (São Paulo: Edusp, 1993), de Arlindo Machado.

sequência, fundou outras questões expressivas para ambas as linguagens, pavimentando o caminho para a visão abstracionista.

O problema da relação entre as técnicas artísticas e as novas técnicas industriais se concretiza, especialmente para a pintura, no problema dos diferentes significados e valores das imagens produzidas pela arte e pela fotografia. Sua invenção (1839) e rápido progresso técnico [...] tiveram, na segunda metade do século passado, uma profunda influência sobre o direcionamento da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas, ligadas ao impressionismo.²³

Para o crítico estadunidense Jonathan Crary, as rupturas com os modelos clássicos da visão no século XIX não podem ser separados de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano.²⁴

Alterações de padrões tecnológicos não devem ser vistas como elementos isolados que influenciam mudanças, mas como parte dos indícios de um processo global constante e ininterrupto de mudanças de ordem filosófica, científica e tecnológica que se realiza de maneira dinâmica e conjunta. Crary os identifica como uma pluralidade de forças e regras que compõem o campo da percepção, ou seja, uma montagem coletiva de partes díspares que, atuando em uma única superfície social, significam um conjunto de acontecimentos relacionados que tiveram um papel decisivo nos modos pelos quais a visão foi debatida, controlada e incorporada em práticas culturais e científicas, e delinearam um sujeito observador, a um só tempo, causa e consequência da modernidade no século XIX.

Seguindo este modelo, no contexto atual, as novas tecnologias deslocam constantemente a visão para um plano que se torna, cada vez mais, dissociado do observador humano: o da simulação no qual a formalização e a difusão das imagens geradas por computador anunciam a implantação onipresente de “espaços” visuais fabricados, radicalmente diferentes das capacidades miméticas do cinema, da fotografia e da televisão.²⁵ A severa crítica contemporânea aos simulacros pode assim ser encarada como uma maneira de resistir às transformações

²³ Giulio C. Argan, 1988, p. 78.

²⁴ Jonathan Crary, 2012, p. 13.

²⁵ Jonathan Crary, op. cit., p. 11.

tecnológicas e socioculturais que ainda não foram totalmente assimiladas ou compreendidas em sua total extensão.²⁶

Em teoria, reproduções industriais são feitas para serem consumidas e não para durar. Baseado nesta premissa, o termo “efêmero” tem sido utilizado mais recentemente (a partir do final da década de 1960) para designar estudos na área de história realizados a partir de documentos que tem relevância por curto período de tempo, referindo-se basicamente a todo impresso “não livro” e indicando o seu limitado poder de permanência. Apesar de produzidos em quantidade – podendo ter sido tiragens em massa na data de sua produção – poucos “efêmeros”, como o próprio nome já diz, têm a chance de se perpetuar por um longo período. Podemos considerar, então, que está virtualmente embutida em cada exemplar a chance de que venha a se tornar uma testemunha única de seu tempo. Os que conseguiram se perpetuar representam apenas a ponta de um iceberg do que deve ter existido outrora. A passagem do tempo e o descarte progressivo transformam o múltiplo em único.

O apelo essencial da maior parte das formas efêmeras reside na sua fragilidade, na sua vulnerabilidade – ou mesmo na sua improbabilidade de sobreviver. Para muitos efemeristas, ter uma coleção é um ato de cavalheirismo – salvar, proteger, honrar e admirar.²⁷

Os “efêmeros” vêm se tornando ferramentas significativas em pesquisas de cunho antropológico e social. Graças a eles, podemos reconstituir peculiaridades de épocas pretéritas: compreender, com um distanciamento histórico, como sociedades e culturas distintas mantinham determinados hábitos e lidavam com fatos corriqueiros, que podem ter sido negligenciados pela história tradicional. Na área do design, o resgate destas amostras recupera também uma diversidade de estilos, de visualidade, de métodos de reprodução, de qualidade gráfica e de acabamentos. Impressos efêmeros passam, então, a ser valorizados por seu testemunho histórico e adquirem um relativo valor simbólico que, na área do colecionismo, é chamado de *genius papyri*, ou seja:

a alma e o espírito que reside no substrato de cada impresso efêmero, a permanente essência de sua mensagem, conteúdo e origem. A evocação reside não apenas no traço e na forma das ima-

²⁶ Na dissertação *O impacto da giclée* (Herland, op. cit.), comenta-se que nenhum dos museus interrogados na pesquisa relatou reações negativas à impressão de arte digital, ao mesmo tempo em que são capazes de citar artistas conhecidos internacionalmente que fazem uso dessa tecnologia, como David Hockney (n. 1937), Richard Hamilton (1922-2011), Robert Rauschenberg (1925-2008), entre outros. Alguns artistas, entretanto, ainda comentam a dificuldade de aceitação da *giclée*. Enquanto Pedro Meyer diz que “Qualquer transformação cria muitas reações negativas, a princípio”, James Faure-Walker defende que “impressores e galerias precisam proteger o seu território. Há dez anos, a objeção era que elas eram feitas pela máquina e não pela mão, i. e. geradas por computador [...] Atualmente se tornou uma discussão enfadonha, pois muitos artistas em voga fazem uso da *giclée*.” e Stephen Shore completa: “Artistas fazem uso do que funciona para eles” (apud Herland, op. cit., pp. 31-2 (tradução nossa).

²⁷ Maurice Rickards, 1988, p. 15.

gens e dos caracteres, mas na sua própria substância [...] que juntos encapsulam seu espírito. Quando examinamos um efêmero, seu papel, tinta e textura (escutando ainda os ligeiros sinais de seu manuseio), somos transportados ao momento de sua primeira aparição. [...] o componente implícito de todo efêmero são os leitores que repousam sobre seus ombros [...] podemos ouvir as suas vozes e momentaneamente nos inserir dentro delas [...] todos os que o observaram e manusearam antes também fazem parte do coração da matéria.²⁸

Este conceito indica o relativo valor de culto que alguns impressos adquirem em determinados contextos, principalmente quando se trata de produções manuais, de técnicas de reprodução já obsoletas, ou mesmo as que foram executadas por artistas consagrados. Não se pode negar que o ato de execução da reprodução, o engenho e a sensibilidade do técnico que as executou também se situam no tempo e no espaço. O momento de origem e o “aqui e agora” relativos ao impresso se constituem igualmente em marcos de autenticidade a serem transportados com a matéria. A maior parte das gravuras de arte feitas por processos manuais identificam o gravador no canto inferior direito da imagem, com a mesma deferência dada ao autor da obra de referência, indicado tradicionalmente no canto inferior esquerdo. Desta forma, tanto o autor como o gravador relacionam-se com os conceitos de autenticidade, autoridade, tradição, origem e duração.

Considerações finais

A grande sedução exercida pela confusão entre o original e seu simulacro é uma questão abordada desde a antiguidade. A descoberta do sombreado na pintura propiciaria ainda na era pré-cristã as primeiras disputas entre pintores, a fim de consagrar a habilidade de pintar mais realisticamente. Segundo alguns mitos gregos, o objetivo da pintura era a imitação da natureza, a cópia simulada da realidade. O historiador romano Gaius Plinius Secundus (23-79 d. C.) – mais conhecido como Plínio, o Velho – relata a seguinte anedota no livro XXXV de sua obra *Historia natural*:

Conta-se que Parrasio de Éfeso competiu com Zeuxis de Heraclea, a fim de eleger o melhor pintor ilusionista. Quando Zeuxis retirou a manta que cobria sua pintura de uvas, estas pareceram tão convidativas, que pássaros a cercaram, voando à volta da cena. Cheio de orgulho pelo julgamento dos pássaros, este se apressou em descobrir a cortina que encobria a tela de Parrasio. Ao molhar os dedos com tinta fresca, deu-se conta de seu engano (a cortina era a própria pintura) e concedeu a vitória a seu rival, porque enquanto ele havia enganado os pássaros, Parrasio enganara a ele próprio, o artista.²⁹

Não podemos deixar de abordar a referência filosófica fundamental que embasa a conceituação do simulacro como algo negativo e enganador: a filosofia de Platão. O perigo oferecido pela dificuldade da distinção entre o verdadeiro e o falso, que foi uma questão essencial

²⁸ Maurice Rickards, op. cit., p. 17.

²⁹ *Artehistoria*, www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/2941.htm (tradução nossa).

na filosofia platônica, é abordado pelo pensador francês Gilles Deleuze (1925-95) em seu ensaio³⁰ “Platão e o simulacro”. Embora o registro desta leitura crítica se desenvolva no âmbito propriamente filosófico, as implicações da compreensão conceitual são pertinentes ao nosso tema de ressignificação dos impressos.

Segundo Deleuze, Platão coloca a importância de selecionar as linhagens, de distinguir os pretendentes, os puros e os impuros, a coisa mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro.

“[...] (o mito) que permite erigir um modelo segundo o qual os diferentes pretendentes serão julgados. [...] Distinguir a essência da aparência, o inteligível e o sensível, a ideia e a imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. [...] de um lado as cópias ícones, do outro os simulacros-fantasmas. [...] é a ideia que compreende as relações e proporções constitutivas da essência interna [...] o pretendente não é conforme ao objeto senão na medida em que se conforma (interiormente e espiritualmente) sobre a Ideia”.³¹

Assim, as raízes do que o simulacro procura representar não estão necessariamente no objeto da pretensão, mas no próprio fundamento da ideia: “o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias, que o observador não pode dominar. É porque não as domina que ele experimenta uma sensação de semelhança”.³² É justamente na profundidade do que o observador não domina que reside o poder de simulação. Ou seja, quanto menos distinguível for a aparência do pretendente e do objeto da pretensão, maior será o seu poder de simulação.

Se toda cópia implica na diminuição de sentido e de superficialidade, está implícita a resistência em aceitá-las. No pensamento inclusivo de Deleuze está a chave para que possamos considerar a reversão do platonismo.

Para falar de simulacro, é preciso que as séries heterogêneas sejam realmente interiorizadas no sistema, compreendidas ou complicadas no caos, é preciso que sua diferença seja incluída. [...] Reverter o platonismo significa, então, fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. [...] O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução.³³

Os simulacros fazem parte do mundo complexo em que vivemos atualmente. Sua inclusão é o que possibilita a compreensão das diferenças, a transformação de padrões e o dinamismo dos processos de significação.

[...] afirmar os simulacros será desprezar as exigências de pretensão impostas em função de modelos externos supostamente superiores, e, neste lugar instalar o jogo pleno das potências, a su-

³⁰ Intitulado originalmente em francês, “Renverser le platonisme”.

³¹ Gilles Deleuze, 1998, pp. 259-62.

³² Gilles Deleuze, op.cit., p. 264.

³³ Id., ibid., p. 267.

perfície do mundo – suas formas, seus eventos, sua visibilidade manifesta enfim – como simples efeito desse jogo, efeito sempre em perspectiva, necessariamente múltiplo e mutável, jamais absoluto ou definitivo. [...] Estes caminhos não são, aliás, o que devemos descobrir, mas aquilo que podemos criar, de maneira que cada falsa estrada criada é a assunção de uma verdade. A arte, lugar por excelência dos falsários, já de muito o sabia.³⁴

Temos as diversas produções imagéticas, elaboradas, isolada ou combinadamente, seguindo as diversas técnicas pictóricas manuais; ou a partir de dispositivos de registro fotoquímico, eletrônico, ultrassônico ou a partir de sínteses digitais, e a presença destas mesmas técnicas (e outras) nos processos de elaboração de matrizes para a impressão de cópias simulacrais.

A comunicação da humanidade, a constituição do patrimônio da cultura, assim como a evolução de todas as ciências foi e continua sendo extremamente beneficiada pelas tecnologias de reprodução da imagem, sejam elas “boas cópias” ou os “simulacros mais baixos”. Reverter o platonismo significa abraçar a todas, entendendo a pertinência e a adequação de cada solução, no mundo complexo da pós-modernidade.

Between aura and simulacrum: the original and his printed reproduction over a benjaminian perspectiv

Abstract: The Benjaminian concept of aura (proposed in the 1930s) ascribed special values to the unique original of the work of art, as opposed to the destruction of the aura established from its technical reproducibility. From the perspective of the twenty-first century reality, we will try to gather arguments capable of reframing the printed copy in the current context, through the concept of "auratic simulacrum", the ephemerality of printed matter and new printing technologies Which made the distinction between the original and the copy even more diffuse. Our reflection will rely heavily on the concepts of the fetish of the Karl Marx commodity and the simulacrum in the visions of Jean Baudrillard and Gilles Deleuze.

Keywords: Aura. Original. Reproduction. Printed. Simulacrum. Ephemerals.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992;
- ARTEHISTORIA. Disponível em: <<http://www.artehistoria.jcyl.es/artes/contextos/2941.htm>> Acesso em: 3 fev. 2015;
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994;
- BERTSCH, Charlie. “The aura and its simulacral double: reconsidering Walter Benjamin’s The work of art in the age of mechanical reproduction”. *Critical Sense* (Fall), 2006. p. 10-32;
- BRUNNER, Felix. *A handbook of graphic reproduction processes: Handbuch der Druckgraphik*. London: Alec Tiranti. 1962;

³⁴ Alessandro Sales, 2004.

- CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Internet, <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6189/aura/>. Acesso em 1 fev. 2015;
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século 19*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012;
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998;
- HERLAND, Mamata B. *The impact of giclée: a shift towards digital print in future art*. Southampton: University of Southampton, 2003;
- JOHNSON, Harald. *Mastering digital printing*. Massachusetts: Thomson Course Technology, 2004;
- MARZIO, Peter C. *The democratic art: chromolithography 1840-1900, pictures for a 19th-century America*. Boston: David R. Godine, 1979;
- RICKARDS, Maurice. *Collecting printed ephemera*. Oxford: Phaidon/New York: Abbeville, 1988;
- SALES, Alessandro. “O problema do simulacro: a leitura de Gilles Deleuze”. In: *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Porto Alegre, RS: INTERCOM, 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/91813285350637759790302983191492745462.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2015.