



**Walter Benjamin remixado:
a aura musical na era da cibercultura e da arte atual**

Ticiano Ricardo Paludo

RESUMO

No presente artigo parto das reflexões apresentadas por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* aplicando o conceito de *aura* proposto pelo autor para a indústria fonográfica. No decorrer do texto, demonstro como a digitalização da música enfraquece o que chamo de “aura musical” e me servindo de paradigmas propostos por Raymond Moulin, ilumino possíveis caminhos futuros.

PALAVRAS-CHAVE: aura; música; *digital release*; cibercultura; cibernúsica.

Em 1936 o pensador alemão Walter Benjamin escreve *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O texto impressiona pelo seu caráter de atualidade e aplicabilidade nos dias de hoje. Nele, Benjamin apresenta simultaneamente traços positivos e negativos, uma relação bipolar no que se refere à arte e seus processos de reprodução de massa. O autor inicia sua reflexão lembrando que “por princípio a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens tinham feito sempre pode ser imitado por homens” (BENJAMIN, 1992, p. 75). Esta reprodução foi gradativamente se expandindo e diversos fatores contribuíram para isso: a revolução industrial, o crescimento do modelo capitalista e o domínio das diversas técnicas de reprodução podem ser apontados como decisivos neste processo. Porém, Benjamin sinaliza uma preocupação quando diz que “mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. [...] O aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade” (BENJAMIN, 1992, p. 77). O pensador segue seu questionamento relatando que

as situações a que se pode levar o resultado da reprodução técnica da obra de arte, e que, aliás, podem deixar a existência da obra de arte incólume, desvalorizam-lhe, de qualquer modo, o seu aqui e agora (BENJAMIN, 1992, p. 78). [...] A autenticidade de uma coisa é a soma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico. [...] O que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura (BENJAMIN, 1992, p. 79).

A *aura* a que se refere Benjamin diz respeito ao caráter autêntico, uno, único da obra de arte. Vou além e proponho uma expansão do conceito passando a entender



essa *aura* como a *alma da obra* (aprofundarei essa questão mais adiante). Retomando o raciocínio, em seu ensaio Benjamin faz referências principalmente à fotografia e ao cinema. Partindo desse ponto, procuro elucidar se é possível encontrarmos esta *aura* (ou alma) nos chamados álbuns musicais. Começo lembrando que “a música em si nunca existiu fisicamente, foi sempre virtual. Nunca pudemos segurar uma música com as mãos. É como o ar: existe, sentimos, mas não tocamos nele” (AUTOR, 2007, p. 38). O homem por diversas vezes fez um *esforço* no sentido de materializar a música, transportá-la do plano imaterial para o material. No início, os cânticos eram transmitidos através da oralidade e consequente imitação. A notação musical (partitura) pode ser encarada como o primeiro suporte genuíno eficiente com alto grau de precisão utilizado como memória auxiliar e veículo de divulgação. Sua reprodutibilidade modesta (se comparada à reprodução de massa atual) era tarefa destinada aos copistas. Já na década de 1920, a indústria do disco começa a se desenvolver. Avançando na linha do tempo, nos anos de 1970 o mercado cresce e proliferam as gravações e reproduções em discos de vinil e fitas K7, deixando para trás os antigos discos de acetato. Nos anos de 1980, o CD (*compact disc*) promete revolucionar tudo, oferecendo maior capacidade, qualidade e durabilidade. Porém, nos anos 2000, a materialização é colocada em xeque em função dos *digital releases*¹, do consumo de faixas avulsas ou do *download* ilegal de discografias inteiras. Diante dessas transformações ocorridas ao longo do tempo, teria a música, então, uma *aura* própria independente do suporte?²

Assim como Benjamin, acredito que a fotografia deve ser pensada como um divisor de águas no processo de reprodução de massa e como instrumento de análise análoga à música para que possamos pensar sobre o fenômeno. Cito o autor:

[...] com o aparecimento da fotografia, o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário, [...] a arte sente a proximidade da crise que, cem anos mais tarde, se tinha tornado inequívoca, reagiu com a doutrina da *l'art por l'art*, que é uma teologia da arte. Dela surgiu precisamente uma teologia negativa na forma de uma arte, como também toda a finalidade através de uma determinação concreta. [...] a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual (BENJAMIN, 1992, p. 83 – grifo do autor).

Questiono Benjamin perguntando se os álbuns musicais não seriam inseparáveis de ritualização, e, portanto, ainda parasitários? Como veremos adiante, o texto parece apresentar uma contradição, ora levantando a bandeira da liberdade em função da libertação do ritual, ora afirmando que o ritual deve sempre estar presente. Trazendo para o campo musical, estabeleço a seguinte relação: primeiramente, faz-se necessário

¹ Álbuns virtuais formados exclusivamente por arquivos digitais em formato MP3, WMA e/ou WAV, disponíveis para aquisição através da internet.

² Os DVDs serão deixados de lado pois não os consideraremos como álbuns musicais.



compreender o que entendo por álbum musical. Para elucidar o conceito, podemos traçar um paralelo com os álbuns de fotografia. Nesse sentido, o álbum corresponde “a um registro de um momento que fez parte da sua vida”³ (AUTOR, 2007, p. 42). Portanto, o “registro sonoro será um conjunto de *fotografias musicais* daquele momento em que o álbum foi produzido” (AUTOR, 2007, p. 44 – grifo do autor). A elaboração envolve também um processo de criação conceitual:

Sempre que produzo um álbum me preocupo muito com o conceito. Não apenas o conceito musical, mas o conceito artístico como um todo. Isso engloba todos os pequenos detalhes que fazem parte desse processo: a ordem das faixas, o tipo de letra utilizada na arte gráfica, as imagens, a letra das canções, os tipos de acordes, arranjo, cores, sonoridade e tessituras. Criar um conceito forte, agrupar e arranjar bem as canções, pensar na unidade do todo (parte gráfica/visual + parte artística + parte musical) pode representar a diferença gritante entre ser lembrado ou esquecido com o passar dos anos. O álbum acaba sendo um registro preciso e fiel de sua alma⁴ e ela se propagará por toda a eternidade (AUTOR, 2007, p. 44).

No passado, a arte e a religião apresentavam um elo forte e determinante. Seja na pintura ou na escultura, a arte era basicamente financiada pela igreja (salvo os casos de arte pela arte ou aqueles em que a nobreza cobria os custos). Daí a questão de culto versus *aura* levantada por Benjamin em seu texto:

A singularidade da obra de arte é idêntica à sua forma de se instalar no contexto da tradição. Essa tradição, ela própria, é algo de completamente vivo, algo de extraordinariamente mutável. Uma estátua antiga da Vênus, por exemplo, situava-se num contexto tradicional diferente, para os Gregos que a consideravam um objecto de culto, e para os clérigos medievais que viam nela um ídolo nefasto. Mas o que ambos enfrentavam da mesma forma, era a sua singularidade, por outras palavras, a sua aura. O culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. Como sabemos, as obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte, nunca se desligue completamente da sua função ritual. Por outras palavras: o valor singular da obra de arte autêntica tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro. Este, independentemente de como seja transmitido, mantém-se reconhecível, mesmo nas formas mais profanas do culto da beleza, enquanto ritual secularizado (BENJAMIN, 1992, p. 82).

³ Entenda-se “sua vida” como a vida do artista.

⁴ Entenda-se “sua alma” como a alma do artista.



Nota-se a contradição do autor que antes afirmava que a ligação com o ritual era parasitária e agora diz que a obra nunca deve se desligar da função ritualística. Em 1998, escrevi minha monografia de graduação intitulada *Kiss, o mito vivo*⁵ na qual analiso as relações entre mito, ritual e indústria do disco. Assim como nos espetáculos e/ou *shows* musicais, na audição de um fonograma⁶ isolado ou álbum completo é possível detectar-se traços de ritual, principalmente quando a audição é do tipo contemplativa-imersiva, ou seja, aquela na qual o ouvinte encontra-se absolutamente concentrado e em estado de devoção ao ídolo musical. Indo além, um simples pôster ou foto de um artista utilizado de forma ornamental pode ser entendido funcionalmente como um totem para a adoração. Portanto, no caso da música *pop*, o ritual é parte fundamental do processo. Lógico que a passagem do plano eminentemente religioso (culto religioso/arte sacra) para o plano mercadológico (música *pop*) que existe hoje se deu de forma gradual. Conforme Benjamin, “nos primórdios, a obra de arte, devido ao peso absoluto que assentava sobre o seu valor de culto, transformou-se, principalmente, num instrumento da magia que só mais tarde foi, em certa medida, reconhecido como obra de arte” (BENJAMIN, 1992, p. 86-87). Analisando historicamente, a obra de arte nasce para ser cultuada (mas não a obra em si e sim a sua mensagem interiorizada; depois, passa, então, para um plano no qual a obra é que é cultuada e, finalmente, retorna ao caráter de culto mágico, dessa vez do conjunto obra + artista). Em outra passagem do texto de Benjamin é reforçada a necessidade de contextualização histórica: “[...] o modo em que a percepção sensorial do homem se organiza – o médium em que ocorre – é condicionado não só naturalmente, como também historicamente” (BENJAMIN, 1992, p. 80). Esta percepção sensorial está ligada a questões históricas e contextuais e, inclusive, às possibilidades e capacidades do público de acordo com seu repertório pessoal e visão de mundo. Isto é, as percepções sobre uma obra podem sofrer alterações com o passar do tempo. Comungo das idéias de Benjamin: “as possibilidades de interpretação são tão variáveis que ficaria impossível delimitar um *quadro geral de interpretação padronizada*” (AUTOR, 2007, p. 42 – grifo do autor).

Retomando o objeto de estudo de Benjamin (indústria cinematográfica), notamos que este e a indústria do disco possuem laços estreitos, uma vez que tal objeto forneceu diversos paradigmas para a legitimação da segunda. No que se refere ao cinema, Benjamin diz o seguinte:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é uma condição imposta do exterior para a sua divulgação em massa, contrariamente ao que sucede, por exemplo, com as obras literárias ou de pintura. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica tem o seu fundamento directamente na técnica da sua reprodução. Esta possibilita não só a sua

⁵ Disponível em <OCULTO PARA PRESERVAR ANONIMATO DO AUTOR>

⁶ No mercado musical qualquer música gravada recebe o nome de fonograma.



imediate divulgação em massa, como também a impõe. Impõe-a porque a produção de um filme é tão cara que alguém que pudesse, por exemplo, comprar um quadro, não poderia certamente dar-se ao luxo de comprar um filme (BENJAMIN, 1992, p. 83-84).

Concordo plenamente com o autor e afirmo que o mesmo vale para a indústria musical. Tomando como base o custo de produção de um álbum de um artista independente, podemos atualmente estabelecer o valor para a produção da fita matriz na casa de R\$ 40.000,00. É um valor elevado, menor do que o de um filme, mas ainda assim elevado. As semelhanças com o cinema não terminam neste ponto. Seguindo com o pensamento de Benjamin:

Não há dúvida que no teatro o desempenho artístico do actor é apresentado ao público pela sua própria pessoa; pelo contrário, o desempenho artístico do actor de cinema é apresentado ao público por um equipamento, o que tem dois tipos de conseqüências. Não se espera do equipamento que transmite ao público a actuação do actor de cinema, que respeite essa actuação na sua totalidade. Sob a direcção do operador da câmara, esse equipamento toma constantemente posição perante essa mesma actuação. A seqüência de cenas que o montador compõe, a partir do material que lhe é fornecido, é que constitui o filme acabado. Este engloba um determinado número de momentos de acção, reconhecidos como tal pela câmara, para não falar de planos especiais, de primeiros planos. Assim, a representação do actor é submetida a uma série de testes ópticos. Esta é a primeira consequência do facto de a representação do actor de cinema ser apresentada pelo equipamento. A segunda assenta no facto de que uma vez que o actor de cinema não representa perante o público, não pode adaptar, durante a actuação, o seu desempenho à reacção do mesmo, possibilidade reservada ao actor de teatro. Por essa razão, o público assume a atitude de um apreciador que não é perturbado pelo actor, uma vez que não tem qualquer contacto pessoal com ele. A identificação do público com o actor só sucede na medida em que aquele se identifica com o equipamento (BENJAMIN, 1992, p. 90-91).

A descrição acima é genialmente aplicável à música. O músico, ao gravar um disco, atua não para a câmara, mas para o microfone. Ou seja, o público é o equipamento. No espetáculo ao vivo, o público tem contato direto com o artista e sua atuação cênica. No caso da música gravada, o mesmo não ocorre. Ou seja, como afirma Benjamin, não atua em sua totalidade. Assim como existe a seqüência de cenas, existe a seqüência de faixas musicais; a figura do montador é análoga a do produtor musical ou engenheiro de som; se existem testes óticos no cinema, existem testes sonoros na música (como, por exemplo, a timbragem de uma guitarra). No entanto, como mencionei anteriormente, pode existir, sim, um valor de culto no momento da audição do álbum. O *Starsystem* (no cinema) denominado por Edgar Morin (1972) forneceu as



bases para a construção das estrelas musicais. Para citar um único exemplo, basta analisar a influência de Theda Bara em Madonna.

Benjamin aponta algumas questões que, segundo ele, acabam por comprometer a *aura* no momento em que o artista se vê obrigado a representar para a máquina em função da massificação da obra de arte:

A estranheza do actor perante o equipamento [...] é essencialmente do mesmo tipo da estranheza que se sente perante a própria imagem reflectida no espelho. Mas agora, a imagem é separável da pessoa, é transportável. E para onde é transportada? Para diante do público. O actor de cinema nunca deixa de ter consciência desse facto. O actor de cinema, quando está perante a câmara, sabe que em última instância está ligado ao público: ao público dos receptores, que constituem o mercado. Este mercado, no qual o actor empenha não só a sua força de trabalho, mas também todo o seu ser, no momento em que efectua um determinado desempenho, é-lhe tão inacessível como qualquer produto feito numa fábrica. Não terá esta circunstância a sua parte de influência na inibição, na nova ansiedade, que acomete o actor perante o equipamento? O cinema reage ao aniquilar da aura, com a construção artística da “personality” fora do estúdio. O culto da “estrela”, promovido pelo capital cinematográfico, conserva a magia da personalidade que, há muito, se reduz à magia pútrida do seu carácter mercantil (BENJAMIN, 1992, p. 94-95 – grifo do autor).

Para a socióloga francesa Raymonde Moulin, a questão mercantil faz parte da vida artística:

A constituição dos valores artísticos efetua-se com a articulação do campo artístico e do mercado. No campo artístico são operadas e revisadas as avaliações estéticas. No mercado se realizam as transações e se elaboram os preços. Ainda que eles possuam, cada um, seu próprio sistema de fixação de valor, essas duas redes mantêm relações de estreita interdependência (MOULIN, 2007, p. 9).

Mais uma vez questiono Benjamin: no caso da música, é o artista tão ingênuo a ponto de permitir que, em função do processo de produção em massa adotado pela indústria cultural, a aura de sua música seja aniquilada? Acredito que os verdadeiros artistas não o façam. Conforme escrevi:

Vivemos na época das celebridades instantâneas, da busca desenfreada (e às vezes até doentia) pela fama. Não é nada raro (e quem trabalha com produção musical de forma séria sabe muito bem disso) encontrar artistas *wanna be* que simplesmente buscam os holofotes se esquecendo de que a música é negócio, mas é arte acima de qualquer coisa (AUTOR, 2007, p. 54).



Ou seja, para mim o processo de reprodução técnica avançado não aniquila a *aura*. Entendo que artista profissional é aquele que vive da sua arte. Assim sendo, a questão mercantil seria um mal necessário? A resposta é sim. Recorro a outras publicações minhas para incrementar esse *remix* cultural:

Só porque axé, pagode ou sertanejo são moda, não adianta formar um grupo musical nesse estilo se o artista não for, em sua essência, pertencente a esse grupo social. A essência deve ser orgânica e não artificial. Também já disse uma vez – e sempre digo isso para os artistas com os quais trabalho – que um artista genuíno é aquele que vive de sua arte, sendo que esta arte é verdadeira, e não simulada (AUTOR, 2007, p. 56).

Moulin fala sobre o conceito de artista, ao diferenciá-lo do artesão:

A natureza da lei remete a uma definição social da obra de arte herdada do século XIX. Essa definição contestada, mas dominante, é ela mesma o produto de uma história ao longo da qual a arte tornou-se autônoma, ao se diferenciar do artesanato e da indústria. A primeira etapa desse longo processo de diferenciação das atividades situa-se na Itália e ao final do século XV: as atividades do pintor, do escultor e do arquiteto consideradas como radicalmente distintas dos ofícios manuais alcançaram a dignidade de artes “liberais”. O artista não é mais um artesão, mas um criador, uma espécie de alter deus subtraído às normas comuns. A segunda época coincide com a primeira revolução industrial: à divisão do trabalho, à produção em série, aos valores utilitários, a obra de arte se opõe como produto único do trabalho indiviso de um criador único e ela exige uma percepção pura e desinteressada (MOULIN, 2007, p. 94 – grifo do autor).

Complemento a idéia com o seguinte recorte:

Pode parecer cruel entender que o mercado musical e artístico é um negócio, mas se analisarmos adequadamente veremos que é isso mesmo o que ocorre e que esta constatação não é nenhum bicho papão. As gravadoras – principalmente as *majors* – sempre foram duramente criticadas pelos artistas, como se existissem única e exclusivamente para explorar pobres almas indefesas. Construir um artista, mesmo que ele seja legítimo, custa caro. Antigamente (e me refiro principalmente às décadas de 70, 80 e 90), não era raro ver uma gravadora investir alto para alavancar e construir uma carreira musical. Como tudo que sobe, desce e tudo que é investido pressupõe retorno, é lógico que este retorno acabava por vir da venda dos álbuns desses artistas. Daí o mito de exploração artística das gravadoras. Vivemos num mundo capitalista e sabe-se que a base do capitalismo é o lucro. Claro que as gravadoras não são santas – e muito menos instituições filantrópicas preocupadas em promover a arte pela arte – agora, colocar sobre elas esse peso



solitário de culpa é uma atitude adolescente, simplória e ingênua. Livre de maniqueísmos, constatamos que sim, a arte verdadeira existe, mas ela é um negócio como qualquer outro (e isso não é privilégio exclusivo da música, ocorre com as artes plásticas, com a dança, com o teatro, teledramaturgia e assim por diante) (AUTOR, 2007, p. 56).

Atualmente, a construção da *aura* musical é indissociável do *marketing*. Isso ocorre, conforme exposto anteriormente, devido à carga genética do *Starsystem* presente na indústria do disco. Conforme aponta Benjamin, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte” (BENJAMIN, 1992, p. 100). Ou, ainda, conforme Moulin, “a internacionalização da arte contemporânea é indissociável de sua promoção cultural” (MOULIN, 2007, p. 29). Essa via tem mão dupla. A construção do artista também é alterada em função da reprodutibilidade, e, conseqüentemente, os esforços para legitimação da *aura*. Hoje a questão do belo já não se faz necessária. Embora a música *pop* ainda permaneça atrelada a esse paradigma, diversos artistas produzem música experimental de aceitação razoável e tem reconhecida a sua *aura* artística. Mas, como então, se poderia identificar um artista genuíno? Como distingui-lo da massa? Segundo minhas constatações a questão pode ser respondida da seguinte maneira:

Atingimos realmente o *status* de artistas quando pessoas que desconhecemos por completo começam a admirar nossa obra. E no momento em que passarmos para o outro plano, seremos julgados, amados, admirados ou odiados por aquilo que produzimos. Esse registro estará justamente nos nossos álbuns (AUTOR, 2007, p. 44).

Embora a análise do texto de Benjamin contemple o cinema e não a música, conforme já apontado, existem muitas semelhanças. Quando o filme é colocado em cartaz, e, analogamente, no momento em que um disco é gravado e colocado no mercado, acaba por perde-se o seu *aqui e agora*. Segundo Benjamin, desse modo a *aura* seria destruída:

O pequeno equipamento representará para o público a sua sombra, e o actor tem que se contentar com a representação perante a máquina. Pode caracterizar-se o mesmo facto da seguinte forma: pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o homem vê-se na situação de actuar com a sua totalidade de pessoa viva, mas sem a sua *aura*. Porque a *aura* está ligada ao aqui e agora. Dela não existe cópia. A *aura* que se manifesta em torno de um Macbeth não pode ser separada da que, para um público ao vivo, rodeia o actor que representa aquele personagem. A especificidade do registro em estúdio cinematográfico reside no facto de colocar o equipamento no lugar do público. Assim, a *aura* que envolve o actor tem de desaparecer e, por conseguinte, também a do personagem representado. [...] Para a obra de arte que surge integralmente da



sua reprodução técnica – como o filme – não há maior contraste que o palco (BENJAMIN, 1992, p. 92).

Se o disco é uma construção, o *show* o é igualmente. Deduzo que o único *aqui e agora* na sua forma mais pura só é possível na música no momento exato da composição. A partir daí, o *aqui e agora* começará cada vez mais a se distanciar. Para amortizar a questão, quando produzo um álbum musical busco justamente evitar que a *aura* (ou, como proponho nesse ensaio, a alma artística) se perca durante o processo de representação do músico para a máquina, e posterior circulação mediante a reprodutibilidade técnica. O caráter único me parece intangível no caso da música. Talvez uma partitura *perdida* ou uma gravação caseira esquecida pudessem se enquadrar nessa categoria una e casta. No caso dos álbuns musicais – que assim como no dos filmes cinematográficos nascem já com o propósito da circulação massiva – a *aura*, seguindo rigidamente os moldes propostos por Benjamin, se mostra utópica. Mesmo no caso de uma apresentação ao vivo isto é complexo, uma vez que, segundo minha visão, o *aqui e agora* de uma música existiria única e exclusivamente no momento de sua concepção, isto é, de sua criação. Retomando a analogia entre cinema e música, Benjamin aponta o caráter efêmero das sucessivas imagens que compõe um filme:

Comparemos a tela em que se desenrola um filme com a que está subjacente a um quadro. Esta última convida o observador à contemplação, perante ela pode entregar-se ao seu próprio processo de associações. Diante do filme não pode fazê-lo, mal registra uma imagem com o olhar e já ela se alterou. Não pode ser fixada (BENJAMIN, p. 107).

Novamente proponho um questionamento sob a seguinte ótica: o autor afirma que a imagem no cinema não pode ser fixada. No caso da música, o mesmo poderia ser dito sobre os sons que desfilam diante do ouvinte no momento da audição de um espetáculo musical. Porém, hoje com a diversidade de suportes digitais (DVD e arquivos de vídeo para o filme, e CD ou *digital release* para a música), o público tem a possibilidade de repetir a experiência do contato com a obra tantas vezes quanto queira. Esse recurso permite não apenas uma maior fixação, como igualmente mudanças de percepção que podem ocorrer a cada nova exposição perante a obra. Mas nem tudo é negativo. Para Benjamin, existe um traço positivo na reprodução, um traço emancipatório:

Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das situações. Ambos os processos provocam abalo no reproduzido, um



abalo da tradição que é o reverso da crise actual e a renovação da humanidade (BENJAMIN, 1992, p. 79).

Complemento a ideia com a seguinte afirmação: “enquanto houver CTRL V no mundo (para propagar cópias e cópias de nosso material sonoro bem acabado e lapidado) estaremos vivos, eternizados pela nossa obra” (AUTOR, 2007, p. 44).

Sabemos que assim como a indústria cinematográfica, na indústria do disco a produção de um álbum é realizada com a finalidade de duplicação e circulação de massa. Assim sendo, diferente do que ocorre com a pintura ou escultura, o caráter de singularidade se torna complexo. No caso da arte atual, a valoração e legitimação do artista e de sua obra passam pela atuação indispensável do que denomino *neo-marchands*:

A grande maioria das obras está sujeita a desclassificações e reclassificações sucessivas. A revisão permanente da escala dos valores obedece a motivos complexos em que se misturam às modas, a influência dos valores estéticos contemporâneos, o progresso da pesquisa erudita e dos interesses do mercado. A revisão das hierarquias é ocasionada igualmente pela rarefação das grandes obras e pela elevação dos preços. Os especialistas e os *marchands* levam a outras partes sua curiosidade, contribuindo assim para a renovação da oferta (MOULIN, 2007, p. 17-18).

No caso da música, estabelecemos uma relação entre os *marchands* e as gravadoras. Estas assumiriam o caráter de *neo-marchand* e teriam como dever não apenas a comercialização, mas a utilização e desenvolvimento de técnicas de *marketing* para construção do artista e de sua obra. Podemos observar que assim como os atores econômicos e culturais, as gravadoras *neo-marchands* igualmente realizaram esforços para colocar os artistas musicais em evidência. As obras de arte únicas (quadros, pinturas, esculturas) são expostas principalmente em museus. Como afirma Moulin, “os museus de arte contemporânea são, pela aura do lugar e pela erudição do conservador, a instância maior de validação da arte” (MOULIN, 2007, p. 30). E a música? O álbum serve de moldura e enquadramento sob a qual repousam os fonogramas. Sua vitrine de exposição consiste nas lojas que comercializam discos. Mas, muitas vezes um álbum que em seu lançamento foi sucesso e teve prestígio e reconhecimento (inclusive monetário) acaba sendo reproduzido em sucessivas tiragens segundo o modelo *best price* que consiste em oferecer um material com acabamento gráfico pobre e valor de venda baixo. Conseqüentemente, seu valor artístico tende a decair, depreciando a obra. Podemos fazer uma analogia conforme o pensamento de Moulin. Ela explana bem esta questão, dizendo que “um quadro de mestre é, com efeito, um valor sólido, indivisível e pouco líquido a curto prazo: se a mesma obra é revendida várias vezes em venda pública em datas próximas, ela sofre uma depreciação” (MOULIN, 2007, p. 38). A falta



de tradição também deve ser levada em conta como fator complicador: “em relação à obra de arte que recebeu o *consentimento dos séculos*, a arte contemporânea maximiza a incerteza e o risco” (MOULIN, 2007, p. 43 – grifo do autor).

Vivemos atualmente um momento ímpar na história. Os meios de produção e circulação encontram-se democratizados e ao alcance de várias pessoas. A internet e a informática catalisaram este processo. Ainda que a liberação do pólo emissor seja positiva, e de que o lema iniciado nos anos 1960 pela contra-cultura, pela *pop art* de Andy Warhol e pelo movimento punk nos anos de 1970 sob a bandeira do *do it by yourself* (faça você mesmo) possua um caráter de liberdade e igualdade (levantado, inclusive na Revolução Francesa), tudo isso acaba por dificultar a construção artística e valorização da aura. O ouvinte de hoje não consome (não necessariamente no sentido comercial) mais álbuns, consome faixas avulsas e discografias completas aos borbotões. A noção de álbum se transmuta e se perde. O digital aniquila o enquadramento proporcionado pelo analógico. Benjamin mostra que, de fato, esses ideais já podiam ser observados com o surgimento da imprensa de massa e com o cinema. No caso da imprensa, observamos o que segue:

Com a crescente expansão da imprensa, [...] uma parte cada vez maior de leitores começou por, de início ocasionalmente, passar a escrever. Tudo isto começou com a imprensa diária a abrir aos leitores o seu “correio”, e actualmente a situação é tal que quase não deve haver um europeu, inserido no mundo do trabalho, que não tenha tido possibilidade de publicar uma experiência laboral, uma reclamação, uma reportagem, ou algo afim. Assim, a diferença entre autor e público está prestes a perder o seu caráter fundamental. [...] O leitor está sempre pronto a tornar-se um escritor (BENJAMIN, 1992, p. 96-97 – grifo do autor).

No caso do cinema, diz Benjamin que qualquer pessoa tem a possibilidade de “[...] passar de simples transeunte a figurante de cinema” (BENJAMIN, 1992, p. 96). Complementando, “[...] em determinadas circunstâncias, qualquer um pode ser parte de uma obra de arte” (BENJAMIN, 1992, p. 96). Ou ainda, “[...] qualquer homem, actualmente, pode ter a pretensão de ser filmado” (BENJAMIN, 1992, p. 96). Se todos são atores, existe público? Existe espetáculo? Conforme escrevi em 2007, “os artistas que alcançam reconhecimento e respeito têm sempre um traço comum: a verdade da sua arte” (AUTOR, 2007, p. 56). Esta verdade nada mais é do que a aura musical, que quando verdadeira, se torna imaculada mesmo mediante sua reprodução massiva, ainda que o desenquadramento digital fragilize-a. Moulin aponta que, em relação ao mercado atual:

[...] a distinção se impõe, no entanto, entre duas categorias de obras *stars*, de um lado as grandes obras do passado, raras, valorizadas pelo tempo e pela história, e de outro lado, as obras vedetes da arte contemporânea com destino



artístico e financeiro incerto, mas altamente especulativas (MOULIN, 2007, p. 46).

Tanto Benjamin quanto Moulin apontam em diversas passagens de seu texto a preocupação em limitar-se as tiragens e resistir à reprodutibilidade técnica. Numa era em que a cópia digital se mostra “perfeita”, em que os canais de circulação abundam, em que todos querem os seus minutos de fama e exposição, ir na contra-mão, ou seja, reproduzir em pequenas quantidades retomando o caráter artesanal, parece uma saída interessante. Uma das técnicas sugeridas por Moulin seria aquela segundo a qual existe um controle rígido na tiragem:

A câmera de vídeo é, com o aparelho fotográfico, um dos instrumentos importantes da criação artística atual. Desde que se trate de vídeo, existe apenas uma obra original no sentido histórico do termo, o master, que se apresenta sob diferentes formas: uma fita VHS, um filme de 35 ou 16 mm, uma fita Beta, um DVD. Ainda que a legislação não mencione as videoimagens sob a rubrica “obra de arte” à qual nos referimos, os procedimentos de rarefação são calcados naqueles da fotografia: tiragem limitada, certificado de autenticidade contando o número de exemplares, o número de série e a assinatura do artista. O artista é proprietário do master que é o equivalente do negativo do fotógrafo ou do molde do fundidor. São editadas em geral três “cópias originais” para o mercado e uma ou duas provas de artista (MOULIN, 2007, p. 100-101 – grifo do autor).

No caso do disco, seguidamente observamos apelos da indústria fonográfica tendo em seu discurso citações como “não compre CD pirata, compre original”. Estaria correta essa colocação? Conforme Moulin, [...] “é a partir de um gesso original que são tirados os exemplares em bronze, todos autênticos porque têm a mesma proveniência, mas não originais” (MOULIN, 2007, p. 96). [...] “Tomemos o exemplo da gravura de tipo clássico feita a partir de uma placa de cobre: é a placa gravada que constitui o verdadeiro original; os exemplares tirados a partir desse original único são todos cópias” (MOULIN, 2007, p. 96). Observamos então que o apelo refere-se a cópias com procedência original, mas não o original de fato. As artes plásticas gozam de certa regalia. Observe o modelo apresentado por Moulin:

Diante da escultura do século XIX que se prestava por suas técnicas à multiplicidade, a escultura do século XX privilegiou as obras únicas. Numerosas esculturas contemporâneas em papelão, barbante, chapa de ferro, sucata, etc., não são concebidas para ser reproduzidas (MOULIN, 2007, p. 96).

Talvez uma instalação sonora pudesse se encaixar no modelo acima. Um álbum musical, jamais. As tentativas de validação podem extrapolar o campo da reprodução e incluir o campo da exposição quando “o número de exemplares é certificado e as



condições de exposição e de difusão são prescritas pelo artista” (MOULIN, 2007, p. 101). Como aponta Benjamin, a “recepção da arte verifica-se com diversas tônicas, das quais se destacam duas, polares. Uma assenta no valor de culto, a outra no valor de exposição da obra de arte” (BENJAMIN, 1992, p. 84-85). Ou ainda, conforme exemplifica Moulin:

Os artistas, zelosos da singularidade de sua obra, exigem muitas vezes que as fitas de vídeo, adquiridas por um museu, sejam mostradas no contexto de uma instalação multimídia, com vários monitores, acompanhadas de objetos, o caráter reprodutível da imagem sendo contrabalançado pela não-reprodutibilidade de forma idêntica da instalação (MOULIN, 2007, p. 101).

Os discos de vinil possuíam o seu romantismo. Eis que em 2008, um ano após ter questionado o seu ressurgimento em minha coluna mensal na revista Backstage, observo a indústria musical colocando-os novamente em circulação ⁷. Nota-se que a indústria procura recuperar seu prestígio, seja através dos saudosistas, ou por meio dos novatos que apresentem algum potencial de curiosidade latente. É interessante observarmos que alguns desses álbuns relançados em formato vinil foram lançados originalmente em mono para posterior reconstrução em estéreo. Algumas reedições atuais em vinil – como forma de preservar a aura musical – tem o cuidado de serem editadas não em estéreo, mas sim em mono, procurando desse modo preservar as características puras do material original ⁸. Embora uma série de artistas demonstrem certo deslumbramento com o pensamento tecnológico vigente, outros repudiam-no e seguem firmes em seus ideais puristas. É o caso da banda de rock AC/DC. Conforme a matéria *Nós te saudamos, AC/DC* publicada no jornal Zero Hora e escrita por Roger Lerina, “a nova profissão de fé roqueira do quinteto chama-se Black Ice, disco que já vendeu mais de 5 milhões de cópias – e que a banda se recusa a comercializar pela internet” (LERINA, 2008, p. 6). Ao final da matéria, o jornalista escreve:

Em tempos em que o rock anda de braços dados com a música eletrônica e as novas tecnologias, é no mínimo curioso que uma megabanda dê de ombros para a incontornável presença da internet: Black Ice saiu em CD e até em vinil, mas o grupo recusou-se a comercializar as músicas separadamente na rede pelo iTunes. “Nós não fazemos compactos, nós fazemos álbuns”, justifica Angus⁹ (LERINA, 2008, p. 6).

Em uma análise superficial, pode realmente parecer estranho nadar contra a maré digital. Porém, o pensamento expresso pelo integrante do grupo AC/DC aponta para o que propus nesse ensaio. Se a música sempre foi virtual, o álbum físico – esteja

⁷ Para mais detalhes, acesse o blog temático da MTV sobre vinil em <http://www.mtv.com.br/vivaovinil>.

⁸ Poderíamos considerar as versões mono e estéreo de um mesmo álbum como duas obras distintas.

⁹ Angus Young, guitarrista, compositor e líder do grupo de rock AC/DC.



ele disponível no suporte CD ou vinil – não é uma simples moldura para a obra de arte musical. Tudo o que o compõe (a parte gráfica, o encarte, a capa, as letras, o ordem das faixas, fotos e a própria música) são, de fato, a aura musical (prevalecendo o vinil sobre o CD, já que o primeiro é analógico e o segundo é digital). Retomar o analógico catalisaria o retorno reconstrutivo da *aura*. Conforme já havia escrito em 2007:

Acompanhamos por diversos meios a sangria em que o mercado musical agoniza. Nunca se produziu e consumiu (no sentido de se ouvir, não necessariamente de se comprar) tanta música como ocorre hoje em dia. As gravadoras não conseguiram acompanhar o boom da web e do mp3 e agora sofrem as conseqüências. Vendas decrescentes e consumidores “revoltados”, esta é a realidade que se apresenta. Precisamos ser criativos não só na arte, mas no negócio também, pois, sem negócio, a arte morre (inclusive de fome) (AUTOR, 2007, p. 56 – grifo do autor).

E essa criatividade à qual me refiro seria exatamente entendida como o que? No caso da música *pop* – que foi o objeto de análise – ela deve ser entendida como o equilíbrio da equação reprodutibilidade técnica *versus* preservação da *aura*. Para Benjamin, isso seria impossível. Para Moulin, as cópias controladas poderiam ajudar. Para mim, o que tem de certo modo aniquilado a *aura* não é a sua reprodutibilidade, mas a vulgarização das cópias e, paralelamente, o retorno à imaterialidade da música. O consumo fragmentado de faixas avulsas também deve ser levado em conta. O álbum personifica a obra e sua *aura*, torna-a palpável. Embora ela continue sendo de certo modo virtual, a soma dos elementos abstratos (conjunto de fonogramas) com os concretos (arte gráfica, ordenamento dos fonogramas, concepção geral do álbum) devem ser buscadas por aqueles que não quiserem ter a sua alma musical reduzida a pó. Claro que o talento musical – como já foi apontado antes – é imprescindível. Embora hoje seja fácil se expressar para a maioria das pessoas que tem acesso aos recursos tecnológicos de reprodutibilidade e circulação, poucos conseguem de fato expressar idéias interessantes. Aqueles que conseguem criar obras relevantes, tão relevantes que independentemente do número de cópias ou suporte em que forem acondicionadas consigam deixar a *aura* intacta, terão como prêmio a permanência no *hall* de reconhecimento artístico independente de modismos. Mas, no momento em que os fonogramas são comercializados de forma isolada, simples arquivos binários que não prezam pela qualidade sonora e unicidade (na contramão da escuta em fragmentação, faixas como migalhas), a *aura* se corrói. O espetáculo sempre será supremo. Porém, ele possui um tempo de vida útil. A experiência ao vivo depende do artista estar vivo. O álbum proporciona que novas gerações tenham contato com a obra. Assim foi com Jimi Hendrix, Beatles e uma série de grandes artistas para a minha geração.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, WALTER. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

LERINA, ROGER. **Nós te saudamos, AC/DC**. In: Zero Hora, Segundo Caderno. Porto Alegre: RBS, 2008.

MOULIN, RAYMONDE. **O Mercado da Arte**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2007.

AUTOR, AUTOR. **Ai que saudades do meu vinil**. In: BACKSTAGE Nº 150. Rio de Janeiro: HSheldon, 2007.

_____. **Álbum ou Demo?** In: BACKSTAGE Nº 151. Rio de Janeiro: HSheldon, 2007.

_____. **Arte ou Negócio?** In: BACKSTAGE Nº 154. Rio de Janeiro: HSheldon, 2007.

_____. **Mainstream ou Underground? A fábula da indústria fonográfica**. In: BACKSTAGE Nº 157. Rio de Janeiro: HSheldon, 2007.

OBRAS CONSULTADAS

CHAPPLE, Steve et GAROFALO, Reebee. **Rock e Indústria**. Lisboa: Caminho, 1989.

MORIN, Edgar. **As Estrelas – Mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1972.

MTV ONLINE. **Viva o vinil**. < <http://www.mtv.com.br/vivaovinil> > acesso em 29.10.2008 às 22hs.

AUTOR, AUTOR. **Kiss, O Mito vivo**. Porto Alegre, 1998.

U2. **The Best of 1980-1990**. Disco Compacto. Brasil: Polygram, 1998.

WIKIPEDIA. **Theda Bara**. < http://pt.wikipedia.org/wiki/Theda_bara > acesso em 24.10.2008 às 23hs.

_____. **Walter Benjamin**. < http://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Benjamin > acesso em 30.10.2008 às 21hs.