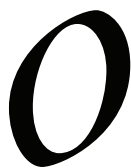


Bráulio Santos Rabelo  
de Araújo

Orientador:  
Prof. Dr. Eros Roberto Grau



CONCEITO DE AURA, DE  
WALTER BENJAMIN, E A  
INDÚSTRIA CULTURAL

120

pós-

## RESUMO

Trata-se de uma análise do texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de 1935, de Walter Benjamin, no qual o autor analisa as alterações provocadas pelas novas técnicas de produção artística na esfera da cultura, e desenvolve, como elemento principal, a tese de a reprodutibilidade técnica provocar a superação da aura pela obra de arte.

Tendo como apoio o contraste do texto de Benjamin com o texto *A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer, de 1947, e a observação da produção do cinema, da música e do livro (artes necessariamente reprodutíveis), este artigo (a) analisa a tese da superação do conceito de aura pela obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, (b) contrasta essa tese com a reflexão sobre indústria cultural de Adorno e Horkheimer e com as características da obra de arte produzida no decorrer do século 20 e início do século 21, e (c) apresenta as contribuições que podem ser retiradas dessa análise para a atual reflexão a respeito dos impactos da Internet e das tecnologias digitais sobre a produção cultural contemporânea. Como resultado principal e do qual decorre outras conclusões, o artigo considera que as técnicas analisadas por Benjamin, apesar de terem tornado a obra de arte independente de um substrato único, não a emanciparam de seu caráter aurático. Os elementos centrais da aura (autenticidade e unicidade) não foram superados, mas, ao contrário, adaptaram-se às mudanças técnicas, adaptação essa que ocorreu em torno da industrialização, a qual marcou a produção cultural no século 20.

## PALAVRAS-CHAVE

Indústria cultural, Walter Benjamin, cultura e tecnologia.

## EL CONCEPTO DE AURA DE WALTER BENJAMIN Y LA INDUSTRIA CULTURAL

### RESUMEN

El presente trabajo hace un análisis del texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escrito por Walter Benjamin en 1935, en la que el autor examina los cambios introducidos por las nuevas técnicas de producción artística en el ámbito de la cultura, y desarrolla, como componente principal, la tesis de que la reproductibilidad técnica provoca la superación del aura por la obra de arte.

Apoyándose en el contraste del texto de Benjamin con el texto *La industria cultural: Iluminismo como mistificación de masas*, de Theodor Adorno y Max Horkheimer, de 1947, y en la observación de la producción del cine, de la música y del libro (artes necesariamente reproducibles), este artículo (a) examina la tesis de la superación del concepto de aura por la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, (b) contrasta esa tesis con la reflexión sobre la industria cultural de Adorno y Horkheimer y con las características de la obra de arte producida en el curso del siglo 20 e inicio del siglo 21, y (c) presenta las contribuciones que se puede extraer de este análisis para la reflexión actual acerca de los impactos de la Internet y de las tecnologías digitales sobre la producción cultural contemporánea. Como resultado principal y del que resultan otras conclusiones, el artículo considera que las técnicas analizadas por Benjamin, aunque han tornado la obra de arte independiente de un sustrato único, no la han emancipado de su carácter aurático. Los elementos centrales del aura (autenticidad y unicidad) no han sido superados, al contrario, se han adaptado a los cambios técnicos, adaptación que se ha producido en torno a la industrialización, que marcó la producción cultural en el siglo 20.

### PALABRAS CLAVE

Industria cultural, Walter Benjamin, cultura y tecnología.

## WALTER BENJAMIN'S CONCEPT OF AURA AND THE CULTURAL INDUSTRY

### ABSTRACT

This is an analysis of the text *The Work of art in the era of its technical reproducibility*, written in 1935 by Walter Benjamin, in which the author examines the changes made by the new techniques of art production in the cultural sphere and develops, as the main argument, the thesis that technical reproducibility causes the overcoming of aura by a work of art.

Based on the contrast between Benjamin's text and *The culture industry: enlightenment as mass deception*, written in 1947 by Theodor Adorno and Max Horkheimer, and the observation of cinema, music and book production (arts that are necessarily reproducible), this article (a) analyzes the thesis of the overcoming of the concept of aura by the work of art in the era of technical reproducibility, (b) contrasts this thesis with Adorno and Horkheimer's reflection on the cultural industry and with the characteristics of the work of art produced during the 20th and 21st centuries, and (c) presents the contributions that arise from this analysis to the reflection regarding the impact of Internet and digital technology over contemporaneous cultural production.

As the main conclusion, the article considers that the techniques analyzed by Benjamin, despite having made the work of art independent of a single substratum, did not emancipate it from its auratic character. The key elements of the aura (authenticity and uniqueness) were not overcome, but were instead adapted to the technical changes. Such adaptation occurred around the industrialization that marked cultural production during the 20<sup>th</sup> century.

### KEY WORDS

Cultural industry, Walter Benjamin, culture and technology.

## I. INTRODUÇÃO

Em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1935<sup>1</sup>, Walter Benjamin analisa as alterações provocadas pelas novas técnicas de produção artística (fotografia e cinema) na esfera da cultura. Benjamin analisa de qual forma as possibilidades trazidas por essas técnicas, em especial, a reprodutibilidade das obras de arte, provocam alterações na produção e recepção da obra de arte e redimensionam o papel desta na sociedade. O principal elemento de seu texto é a tese de que a reprodutibilidade técnica provoca a superação do caráter aurático da obra de arte. A autenticidade e unicidade dão lugar à existência serial e à natureza aberta e fragmentária da obra de arte.

A obra de arte pós-aurática passa a desempenhar, segundo Benjamin, uma nova função social. São superados o conceito e a prática idealista da cultura, nos quais esta é colocada em uma esfera superior, apartada da realidade material e desfrutável apenas de forma individual e subjetiva pelo sujeito, emergindo, em seu lugar, o conceito e a prática materialista da cultura, nos quais esta se torna uma construção humana e histórica, possível de ser desfrutada, apropriada e produzida por qualquer pessoa. Nas palavras de Benjamin (1994, p. 171-172), “*no momento em que o critério da autenticidade deixa de se aplicar à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis, a política*”.

Consideramos, contudo, que as técnicas analisadas por Benjamin, apesar de terem tornado a obra de arte independente de um substrato único, não a emanciparam de seu caráter aurático. Tendo como apoio o contraste do texto de Benjamin com o texto *A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas*, de Adorno e Horkheimer, 1947, e a observação da produção do cinema, da música e do livro (artes necessariamente reprodutíveis) no decorrer do século 20 e início do século 21, entendemos que os elementos centrais da aura (autenticidade e unicidade) não foram superados, mas sim se adaptaram às mudanças técnicas, o que permitiu a continuidade do caráter aurático da obra de arte. Essa adaptação ocorreu em torno da industrialização, que marcou a produção cultural no século passado.

Assim como na primeira metade do século 20, Benjamin e Adorno buscaram compreender e tiveram conclusões distintas a respeito do impacto das novas técnicas sobre a produção e recepção da cultura, enfrentamos, atualmente, o desafio de compreender os impactos e potenciais das novas tecnologias, em especial, da Internet e da tecnologia digital, sobre a produção cultural contemporânea. Os contrastes entre as análises de Benjamin e Adorno, em especial, a forma distinta como analisam o papel da técnica e sua relação com a estrutura econômica, contribuem, de forma relevante, para a reflexão atual.

O objetivo deste artigo é, então, analisar a tese da superação do conceito de aura de Walter Benjamin, contrastar essa tese com a reflexão sobre indústria cultural, de Adorno e Horkheimer, e com a observação da produção cultural realizada desde aquela época até o presente momento, e, por fim, analisar qual contribuição traz essa análise e contraste para a atual reflexão a respeito dos impactos das novas tecnologias sobre a produção cultural.

## 2. A TESE DA SUPERAÇÃO DA AURA PELA OBRA DE ARTE NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

### 2.1. O conceito de aura de Walter Benjamin

Walter Benjamin define aura como “*uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja*” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Seus principais elementos são a autenticidade e a unicidade.

A autenticidade é constituída pelo “aqui e agora” da obra de arte (BENJAMIN, 1994, p. 167), ou seja, pela substância da obra, localizada no espaço e no tempo, a partir da qual sua tradição é formada. Nesse sentido, ela é formada não apenas por elementos físicos, mas também pela história da obra de arte, registrada nas transformações físicas sofridas pela obra e pelas relações de propriedade que a tutelaram ao longo do tempo<sup>2</sup>. A autenticidade é a qualidade que nos permite reconhecer que o objeto é, até nossos dias, aquele objeto único sempre idêntico a ele mesmo (BENJAMIN, 1994, p. 167).

O outro elemento caracterizador da aura é a unicidade, que consiste no caráter único e tradicional da obra de arte. Seu fundamento está ligado ao valor de culto, à sacralização (BENJAMIN, 1994, p. 171), que remonta à origem da obra. A arte surgiu para servir a rituais, a cultos (BENJAMIN, 1994, p. 171). Desde então, nas palavras de Benjamin (1994, p. 171), “*o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja [...]*”, e ainda “*esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual*”. Como a importância da obra estava ligada à sua função no culto, ela não era muito exposta, não estava sempre ao alcance dos homens. A baixa exponibilidade e o valor de culto eram características da obra de arte (BENJAMIN, 1994, p. 173).

O fundamento teológico e o valor de culto conferem à obra um caráter transcendental. Retira-a da realidade material e histórica e insere-na em uma esfera superior, separada da realidade. Produzida por uma entidade divina ou por um “gênio individual”, a obra é alçada ao mundo espiritual e oposta ao mundo material. Trata-se de um tipo de obra de arte que se encaixa na noção idealista de cultura<sup>3</sup>, pois se encontra cingida da realidade material<sup>4</sup> e não pode ser transformada, apenas acessada para uma fruição individual, desinteressada e subjetiva por parte do receptor (MARCUSE, 1997b, p. 95). A obra de arte na noção idealista restringe a atividade de produção da cultura a um número limitado de sujeitos, na medida em que descreve a cultura como uma esfera superior, atingível apenas por aqueles dotados do “dom”, a habilidade especial de produzir cultura. A produção da cultura torna-se uma atividade de poucos, que não é nem deve ser pretendida pela coletividade em geral<sup>5</sup>. Com essas características, a obra de arte aurática rejeita, para Benjamin, qualquer função social, assim como qualquer determinação objetiva (BENJAMIN, 1994, p. 171).

Em suma, a aura da obra de arte possui, para Benjamin, dois elementos principais: autenticidade e unicidade. A primeira se relaciona a seu substrato físico. Constitui o invólucro que envolve a essência da obra e contém seus elementos temporais e espaciais. Esse invólucro é peculiar por ser único,

indissociável da essência da obra de arte e por registrar as transformações físicas e a história das relações de propriedade da obra. A unicidade, por sua vez, tem fundamento teológico, ritualístico. Confere à obra de arte um caráter único, pois a associa a um valor de culto<sup>6</sup>.

## 2.2. A superação da aura pela obra de arte na era da reprodutibilidade técnica

Benjamin reconhece que a obra de arte, em sua essência, sempre foi reprodutível, pois tudo o que é criado por um homem pode ser reproduzido por outro (BENJAMIN, 1994, 166). Entretanto, relata que as técnicas disponíveis em cada época histórica condicionam a forma, a qualidade e o volume em que tais reproduções podem ser realizadas. Enquanto, em outras épocas, o baixo nível técnico levava à produção de obras de arte para a eternidade e à reprodução de valores eternos (BENJAMIN, 1995, p. 175), na época da elaboração de seu texto houve o desenvolvimento de técnicas mais modernas, as quais aumentaram a qualidade da reprodução, permitiram a realização de cópias em larga escala e, de quebra, provocaram o advento de novas formas artísticas (como o cinema e a fotografia) (BENJAMIN, 1994, p. 166-167). Ocorre que, para Benjamin, nem a reprodução mais perfeita, como aquela feita com as novas tecnologias por ele estudadas, seria capaz de reproduzir os elementos constituintes da aura (BENJAMIN, 1994, p. 167).

A autenticidade da obra de arte para Benjamin, conforme mencionado acima, depende da materialidade da obra, do substrato físico que a envolve, a partir do qual se desenrola sua história, e no qual ficam registradas as transformações físicas e as relações de propriedade por que passa a obra. A reprodução não consegue levar consigo o testemunho da história gravado no substrato original, autêntico, o que provoca, segundo Benjamin, a perda da autoridade e do peso tradicional da obra de arte<sup>7</sup>. A autenticidade da obra de arte aurática é, para ele, única e não pode ser reproduzida<sup>8</sup>.

Da mesma forma, a unicidade também não pode ser reproduzida, pois o fundamento do caráter único da obra de arte é teológico, ritualístico. Trata-se do valor de culto da obra – a imagem é sacralizada e por isso torna-se única. Não pode, portanto, a obra ser reproduzida sem perder seu caráter sagrado. Nas palavras de Benjamin, “[...] *com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual*” (BENJAMIN, 1994, p. 171).

Em vez de ser criada para o ritual, a obra de arte passa a ter um fundamento material, ligado à existência real do ser humano, à práxis política do indivíduo que a cria (BENJAMIN, 1994, p. 171-172). Auxiliada pela técnica “*mais emancipada que jamais existiu*” (BENJAMIN, 1994, p. 174), “*a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida*” (BENJAMIN, 1994, p. 171), o que provoca, para o autor, uma série de mudanças em seu caráter e implica na perda da unicidade da obra de arte.

Em suma, para Benjamin, a autenticidade e a unicidade da obra de arte da era da reprodutibilidade técnica são superadas – a aura se atrofia (BENJAMIN, 1994, p. 168). A obra de arte abandona seu caráter unitário e passa a ter existência serial (BENJAMIN, 1994, p. 168), sem um caráter fixo no tempo e no espaço. Não se restringe mais a um substrato único nem ao lugar de culto. Ao

contrário, sempre quando acessada por um espectador, a obra é atualizada, o que a aproxima do receptor, do cotidiano, da dinâmica social e afasta-a da tradição<sup>9</sup>. A unicidade e a durabilidade da obra de arte aurática dão lugar à transitoriedade e repetibilidade da obra pós-aurática (BENJAMIN, 1994, p. 170). Ao encontro dessa técnica e impulsionando ainda mais o declínio da aura vai o desejo das massas modernas de possuírem o objeto desejado o mais perto possível (BENJAMIN, 1994, p. 170). Cada vez mais acessada e exposta, ocorre uma substituição do valor de culto pelo valor de exposição. A obra de arte não é mais produzida para exercer sua finalidade ritual, mas sim para ser exposta ao público (BENJAMIN, 1994, p. 173). Nessa condição, está apta a assumir novas funções sociais, dentre as quais a função artística (BENJAMIN, 1994, p. 173).

Além disso, a obra de arte torna-se cada vez mais perfectível (BENJAMIN, 1994, p. 175). Diferentemente de artes como a escultura, as novas técnicas permitem a refeitura ou a mudança de rumos na produção. Em seu texto, Benjamin explora o potencial de perfectibilidade do cinema, demonstrando como seu processo de produção é fragmentário, anti-totalizante e oferece uma série de alternativas de manipulação das cenas e dos atores, conforme a vontade do diretor (BENJAMIN, 1994, p. 175-176; 181; 186-187). O crescimento das artes perfectíveis é, para Benjamin, mais uma evidência da renúncia de valores eternos pela arte moderna (BENJAMIN, 1994, p. 175-176).

É importante destacar que a idéia de reproduzibilidade de Benjamin não se restringe à mera cópia da obra de arte. Ao conjugar a idéia da reproduzibilidade com a de perfectibilidade (possibilidade de aprimoramento da obra de arte por meio de um processo fragmentário de produção), o autor vincula à primeira a idéia de apropriação e aprimoramento da obra pelo receptor. A essência da obra de arte reproduzível liberar-se-ia, então, de seu substrato físico, de seu caráter tradicional, e poderia não apenas ser acessada, como também aprimorada por seus criadores e receptores, cujos papéis intercambiar-se-iam conforme a atividade realizada. A reproduzibilidade, assim descrita, coloca-se contra a idéia da originalidade, do controle individual sobre a criação, propondo, ao contrário, uma obra de arte aberta à interferência pelo receptor. O questionamento da originalidade da obra e do papel do autor é, portanto, um elemento central da tese de Benjamin. Nas palavras do autor (BENJAMIN, 1994, p. 180), “*A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reproduzibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original*”.

Benjamin não está sozinho na idéia do afastamento da originalidade e da possibilidade de recriação e aprimoramento da obra de arte. Guy Débord e Lautréamont defendem que o plágio é necessário para o avanço da cultura e para o desenvolvimento das idéias (DÉBORD, 1992, p. 125; DUCASSE, 1870, p. 40)<sup>10</sup>. Kleiner e Richardson (2007) mencionam uma série de artistas, movimentos e práticas que, ao longo da história, protestaram contra o conceito de autoria e de gênio criativo, como o poeta Lautréamont, o dadaísmo, os situacionistas, John Oswald e a prática da plunderfonia (saque de sons) e da plundervisão (saque de imagens), Stewart Home, organizador de festivais do plágio entre 1988 e 1989, e a prática de utilização de nomes múltiplos ou de um nome comum para trabalhos de vários artistas, a qual formou personagens como Monty Cantsin, Luther Blisset e Wu Ming. Michel Foucault, em sua conferência *O que é um autor?*, de 1969, questiona o papel desempenhado pela figura do autor e sugere que o

apagamento dessa figura permitiria descobrir as diversas funções que podem ser desempenhadas pelo sujeito em um discurso<sup>11</sup>.

A obra de arte pós-aurática, “*destacada do domínio da tradição*” (BENJAMIN, 1994, p. 168), reinserida no contexto social, mais próxima do espectador (BENJAMIN, 1994, p. 168-169), sujeita à constante exposição, aperfeiçoamento e recriação aproxima-se da noção e prática materialista de cultura<sup>12</sup>. Contraposta à noção idealista, a noção materialista traz uma posição ativa no que tange à produção cultural. Ao qualificar a cultura como atividade produtora de significados pelos quais uma ordem social é comunicada, e assim expandir essa atividade a todas as práticas significativas, a noção materialista traz a cultura para o mundo material e torna-a uma construção humana e histórica, possível de ser desfrutada, apropriada e produzida por qualquer pessoa. Afasta-se da idéia de a cultura ser uma atividade restrita a um pequeno número de qualificados capazes de atingir, por meio de sua produção, o mundo ideal da cultura, e aproxima-se da idéia que a cultura é uma atividade da qual podem participar todos os cidadãos<sup>13</sup>. Retirada do plano ideal e metafísico, a cultura é inserida no processo de produção da vida material, reconhecida como um dos elementos da ordem social, apta a ser condicionada e a condicionar outras estruturas sociais, como estruturas econômica, política, jurídica e ideológica. Esse último aspecto é considerado por Benjamin, que revela, em seu texto, preocupar-se sobre como a cultura, encarada no plano material, influencia as estruturas sociais (BENJAMIN, 1994, p. 166; PALHARES, 2008, p. 21).

### 3. O NÃO-DECLÍNIO DA AURA DA OBRA DE ARTE

As características da produção cultural realizada no decorrer do século 20 denotam que, ao contrário do defendido por Benjamin, não houve uma superação da aura pela obra de arte da era da reprodutibilidade técnica, pois seus elementos adaptaram-se às novas condições de produção. Para demonstrar como essa adaptação ocorreu, empreenderemos, inicialmente, a análise do processo de industrialização da cultura e de seus impactos sobre a produção cultural e o contraste do texto de Benjamin com a análise de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural. Em seguida, demonstraremos como os elementos constituintes da aura adaptaram-se às novas tecnologias, mantendo o caráter aurático da obra de arte.

#### 3.1. A industrialização da cultura

A industrialização da cultura foi o processo que marcou a produção cultural no século 20 (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113-156; HARVEY, 1990, p. 346; HOBBSAWM, 1996, p. 509 – 513-514).

As tecnologias de reprodução somadas aos meios de comunicação de massa permitiram a produção em larga escala dos produtos culturais. Essa atividade (que envolve as fases de elaboração do conteúdo, reprodução, distribuição e promoção em larga escala dos produtos) exige capital intensivo, razão pela qual não pôde ser realizada pelos artistas individualmente e requereu uma organização coletiva, cujo modelo hegemônico na produção cultural do século 20 foi a organização empresarial<sup>14</sup> e o mercado.



Ocorre que a industrialização se expandiu de tal forma ao longo do século 20 que, ao invés de limitar-se à sua função instrumental de permitir a produção e a circulação em larga escala dos produtos, levando-os ao grande público, sua lógica de produção passou a dominar a produção da cultura. A industrialização condicionou toda a produção cultural (HARVEY, 1990, p. 346), a implicar que o eixo principal do desenvolvimento das artes reprodutíveis e das novas tecnologias de produção da cultura (incluindo aí as tecnologias de comunicação desenvolvidas no século 20, em especial, o rádio e a televisão) girou em torno da organização empresarial de capital intensivo e do modelo de mercado.

A esse respeito, Adorno e Horkheimer entendem que o mercado teve, inicialmente, um papel relevante para a conquista de autonomia pela arte, antes subordinada à função religiosa ou a financiadores privados (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 147). Contudo, a intensificação da exploração econômica da obra de arte, a expansão das fronteiras do mercado, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e a ampliação da presença da cultura industrializada no cotidiano dos indivíduos provocou a refuncionalização da obra de arte, transferindo-a para o âmbito do consumo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

Para Adorno e Horkheimer, a mera comercialização por meio do mercado ou o financiamento privado não conferem, necessariamente, às obras de arte um caráter mercantil (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 147-148). Entendem os autores que as complexas relações compreendidas no processo de produção e comercialização de tais obras permitem, muitas vezes, ao criador, não vincular sua criação a finalidades determinadas pelo mercado. A mercantilização da obra de arte surge precisamente quando o caráter mercantil da obra “*se declara deliberadamente como tal*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 147), de forma que a “*a arte renega a sua própria autonomia incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 147). A arte renuncia à sua autonomia. A falta de finalidade que caracterizava a autonomia da arte moderna dá lugar aos fins determinados pelo mercado: “*O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado. Para concluir, na exigência de entretenimento e relaxamento, o fim absorveu o reino da falta de finalidade.*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 148)

Habermas se manifesta no mesmo sentido em seu livro *A mudança estrutural da esfera pública*, de 1961. Em sua descrição, a esfera literária formada durante o século 18 consistia em uma esfera distinta e não subordinada ao ciclo da produção e do consumo, relevante na estrutura da esfera pública burguesa por representar o espaço e o momento nos quais o proprietário burguês não se dedicava à reprodução de suas necessidades, mas à reflexão, ao lazer, ao raciocínio e à comunicação com outros como indivíduos livres e iguais (HABERMAS, 1984, p. 189- 190). O mercado, entende o autor, teve relevância para a autonomização da cultura por disponibilizar os bens culturais à livre escolha, acesso, experimentação, apreciação e crítica do público, liberando-os da apreciação exclusiva dos mecenas ou aristocratas (HABERMAS, 1984, p. 195). Observa, entretanto, que desde a metade do século 19 (HABERMAS, 1984, p. 192, 206), com a expansão dos meios de comunicação e da indústria cultural,

a produção da cultura passou a orientar-se pelas regras do mercado, em função da viabilidade do consumo, das estratégias de venda e das necessidades de distração dos consumidores (HABERMAS, 1984, p. 195). Os valores de troca passaram a exercer influência predominante sobre a qualidade, a produção e o consumo das obras de arte. A lógica mercantil passou a condicionar a própria produção da arte e, assim, a prática e consciência, outrora específicas da esfera artística, foram mantidas apenas em pequenos espaços (HABERMAS, 1984, p. 190). Ademais, diferentemente da prática literária e dos ambientes de intercâmbio de idéias e críticas que eram os cafés, clubes e associações de leitura, que estimulavam a apropriação ativa da obra de arte por meio da exteriorização de opiniões e da reflexão coletiva, as novas formas dominantes de apreensão da cultura de massa (cinema, televisão e rádio) passaram a estimular uma apreensão passiva e isolada das obras culturais ao não oferecerem meios de resposta, participação e reflexão coletiva (HABERMAS, 1984, p. 201-202). O burguês restou privado de seu espaço autônomo de relacionamento e reflexão, e a esfera cultural, outrora autônoma e diferenciada, passou a identificar-se com a esfera de produção e consumo, fato que, inclusive, tem impactos sobre a noção de liberdade e emancipação individual moderna (HABERMAS, 1984, p. 190). Nessa medida, a mercantilização da cultura desempenhou, para Habermas, papel relevante para a mudança e enfraquecimento dos padrões normativos da esfera pública (HABERMAS, 1984, p. 207).

A lógica de mercado a qual, conforme exposto acima, sobrepôs a lógica da produção cultural, consiste na subordinação da produção cultural à finalidade principal da empresa, a reprodução ampliada do capital. Para compreender o que isso significa faz-se necessário compreender o funcionamento da indústria cultural.

### 3.2. O funcionamento da indústria cultural e as características de sua obra de arte

O mercado da cultura é um mercado de risco e apresenta assimetrias de informação entre produtores e consumidores. Em sua atuação nesse mercado, as empresas condicionam a produção cultural de forma a reduzir seu risco e ampliar o retorno de seus investimentos.

O bem cultural é um bem de experiência. O consumidor não conhece o conteúdo do produto e, portanto, não pode avaliar a qualidade ou formar sua preferência antes de adquiri-lo ou ter acesso a ele. Assim, por um lado, para a empresa, não há certeza de o investimento feito em um produto ter retorno, pois não se sabe o quanto será consumido. Por outro, o consumidor depende, para a formação de sua opinião a respeito do produto, das informações disponíveis no mercado.

As empresas, por meio do direito autoral, tornam-se fornecedoras exclusivas das obras que produzem. Esse monopólio é exercido em meio a um oligopólio de empresas que controlam o direito autoral de obras semelhantes, concorrentes<sup>15</sup>. Essas grandes empresas controlam os meios de promoção e distribuição (BENHAMOU, 2007, p. 109, 110, 118; e VICENTE, 2001, p. 37, p. 201), justamente os meios pelos quais o consumidor pode obter informações do produto e tomar sua decisão de consumi-lo ou não<sup>16</sup>. De forma a reduzir seu risco e obter economias de escala, a indústria promove a redução da diversidade e a

padronização dos produtos oferecidos ao público<sup>17</sup>. A padronização reduz a complexidade e as especificidades de estilo e de linguagem da obra de arte, tornando-a acessível a um público mais amplo, mais massificado. Ademais, como o controle das estruturas de promoção e distribuição, a indústria cultural tem o poder de condicionar o gosto dos consumidores por meio do controle da crítica e, principalmente, pelo controle sobre os meios nos quais as obras são exibidas, como meios de comunicação, pontos de venda, e circuito de shows (BENHAMOU, 2007, p. 114-118; ADORNO, 2002, p. 476-477). Não há, portanto, como previu Benjamin, um aumento do caráter coletivo da criação (BENJAMIN, 1994, p. 172), nem da autoridade do público sobre a obra (BENJAMIN, 1994, p. 180). Ao contrário, conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 114, 135) e Benhamou (2007, p. 114-118), não é o público que condiciona a indústria cultural, e sim, é a indústria cultural a condicionar o gosto dos consumidores, pelo controle dos meios de promoção e distribuição e da oferta de obras padronizadas.

Para Adorno e Horkheimer, a padronização imposta pelo modelo de negócio da indústria cultural dá fim a qualquer idéia, estilo ou diversidade mediante a totalidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118). A obra de arte passa a seguir estilos determinados, invariantes fixos dos quais deriva seu conteúdo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118). Os efeitos e detalhes técnicos são utilizados não como forma de demonstrar uma idéia, de romper a consciência do todo formal, mas como forma de compor os modelos e clichês. Sua inserção nas obras ocorre em momentos calculados e marcados (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117-118).

Enquanto na obra de arte moderna o estilo era utilizado como verdade negativa, como demonstração de uma realidade complexa, sob a indústria cultural, o estilo se reduz à expressão da universalidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 122). Segundo os autores, a obra de arte na indústria cultural resigna-se a buscar a identidade, a semelhança com outras obras – *A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123). A novidade trazida pela obra de arte na indústria cultural é a exclusão da novidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126). Para que sejam aceitos, produzidos e distribuídos pela indústria cultural, os produtos devem seguir os modelos e padrões estabelecidos (ADORNO, 2002, p. 478-479). A diferença entre os produtos torna-se mera aparência. Não se trata de um funcionamento estático da indústria, mas de uma dinâmica que impõe, como condição de entrada no mercado, a obediência a modelos predeterminados, e “*descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

Para Adorno e Horkheimer, ao contrário dos prognósticos de fragmentação e enriquecimento das possibilidades estéticas, feitos por Benjamin (1994, p. 187, 189), a produção cultural realizada com as novas tecnologias resume-se cada vez mais à estereotipia (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 139). A soma da perda do estilo (arte como expressão da universalidade) e da submissão da arte à lógica de mercado com a possibilidade de, por meio das tecnologias, representar, de forma mais perfeita, o mundo exterior, torna a representação universalizada da indústria cultural ainda mais poderosa. O empobrecimento dos produtos culturais e a destinação à diversão e ao entretenimento representam a negação da arte como esfera de reflexão<sup>18</sup> e do homem como sujeito autônomo e pensante<sup>19</sup>.

Aprofundando a reflexão, Adorno e Horkheimer criticam a reunião e neutralização das criações do espírito sob a idéia de cultura, como se esta fosse denominador comum de tais criações (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123). Para os autores, essa redução, que em si já constitui uma barbárie estética, só é realizada efetivamente pela indústria cultural, que, ao reduzir todos os setores da produção espiritual, ao fim único da distração e do entretenimento organizados sob o mercado, produz uma cultura unitária (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123). Sob a industrialização, a obra de arte encontrou um norte, um novo fiador de sentido. Não houve caos, liberdade, autonomia ou emancipação, conforme sugerido por Benjamin. A produção que antes respondia à religião ou ao mecenato passou a fiar-se no sistema e na lógica da produção de mercado<sup>20</sup>. A sobreposição da lógica do mercado à lógica autônoma da esfera artística empreendeu a mercantilização da cultura e provocou a perda da dimensão estética da obra de arte<sup>21</sup>.

### 3.3. O não-declínio da aura da obra de arte

Sob a indústria cultural, conforme acima descrita, não houve superação da aura pela obra de arte, porque os elementos centrais da aura, autenticidade e unicidade adaptaram-se às mudanças tecnológicas e passaram a constituir elementos essenciais ao modo de produção industrial.

Em primeiro lugar, o argumento de a autenticidade perder-se com a perda do substrato único (BENJAMIN, 1994, p. 168) que envolve a obra de arte é refutado (a) pela rigidez da tutela jurídica estabelecida pelo direito autoral sobre as obras artísticas, (b) pela promoção da idéia de criação individual subjetiva, (c) pela promoção da escassez e da originalidade das obras pela indústria, e (d) pela rigidez dos substratos nos quais se fixaram as obras reproduzíveis no decorrer do século 20, até a popularização das tecnologias digitais.

Além de ter servido, inicialmente, ao controle sobre a expressão das idéias, o direito autoral se desenvolveu como reação às técnicas de reprodução, que dificultaram o controle individual da indústria sobre seu objeto de exploração, a obra de arte (LATOURNERIE, 2007). Destina-se, o direito autoral, a conferir a propriedade<sup>22</sup> sobre a essência da obra de arte, permitindo ao detentor do direito controlar quaisquer usos e alterações sobre a obra, mesmo sem ter a propriedade sobre os suportes os quais a contém<sup>23</sup>.

Assim estruturado, o direito autoral restringe as possibilidades de uso e manipulação da obra pelo usuário. Trata-se de uma tutela jurídica que restaura abstratamente a proteção do autor e o distanciamento do usuário antes estabelecidos pelo substrato físico único, resguarda o domínio individual sobre a obra, ainda que ela seja reproduzida em larga escala, perpetua a reverência contemplativa da obra de arte e limita o efetivo compartilhamento e apropriação da cultura. O direito autoral representa a extensão, por meio da tutela jurídica, da autenticidade da obra de arte. Perdido o substrato físico único, a tutela jurídica representa, agora, uma das formas de proteção da essência e de regulação das relações de propriedade sobre a obra de arte.

Ademais, a tutela estabelecida pelo direito autoral promove a idéia de a criação originar-se no intelecto do autor, na mente criativa individual, no “gênio criador”. Ao colocar a origem da criação no interior da mente humana, a origem

do conhecimento e da cultura é alçada a uma esfera fora do espaço público, do contexto social (KLEINER; RICHARDSON, 2007). Essa idéia se opõe à idéia de a criação ter origem no conhecimento existente, na cultura coletiva compartilhada pelos indivíduos de uma sociedade<sup>24</sup>, e é um produto social, condicionada por seu ambiente e não formada apenas subjetivamente pela mente humana<sup>25</sup>.

Além do direito autoral e da promoção do conceito de criação individual subjetiva, a autenticidade também é preservada pela manutenção da originalidade e da escassez das obras de arte. A quebra da originalidade e da escassez prevista por Benjamin (BENJAMIN, 1994, p. 167-168; 171; 180) é contrária à lógica da indústria cultural. Prejudica a comercialização, na medida em que a obra de arte deixa de ser exclusiva, única, e passa a ser uma obra de arte aberta, passível de alteração e reprodução por qualquer cidadão, e não-fornecida por apenas um fornecedor (detentor dos direitos autorais), mas produzida e circulada amplamente na sociedade pelos vários usuários-autores de cultura.

Por essa razão, a indústria se esforça em manter a originalidade, a escassez das obras de arte com a criação de obras raras, originais, apreciáveis apenas de forma passiva pelo receptor<sup>26</sup>. Para tanto, investe no culto ao estrelato<sup>27</sup>, na construção de marcas que legitimam o produto e na proteção legal por meio do direito autoral contra qualquer uso não-autorizado. O papel do direito autoral já foi abordado acima. O culto ao estrelato é promovido mediante a publicidade em torno da personalidade do artista, publicidade essa que atua no sentido de construir a imagem de uma figura possuidora de um dom único, distinta, superior, idealizada, constituindo, ao artista, uma aura distinta da dos demais indivíduos<sup>28</sup>. As marcas legitimam as obras produzidas e promovidas pela indústria cultural em prejuízo das obras que não o são.

O conceito amplo de originalidade defendido por Benjamin, que implica perfectibilidade, não foi superado. O que ocorreu com a substituição do substrato único pelas cópias foi uma intensa clonagem de obras de arte e não reprodução, pois esta, em Benjamin, assim como na Biologia, implica em recombinação, enriquecimento, diversificação. Ao invés de orientar-se em função da reprodutibilidade e da perfectibilidade (BENJAMIN, 1994, p. 180), ou de provocar a perda da autoridade do original diante da cópia (BENJAMIN, 1994, p. 167-168), a obra de arte da indústria cultural empreendeu o fortalecimento e a expansão da obra original<sup>29</sup>.

A escassez, por sua vez, é promovida pela indústria cultural no momento da seleção dos conteúdos e no momento de distribuição da obra ao público. O poder de selecionar o conteúdo advém do fato de a indústria ser intermediária, ainda necessária entre autor e público, de maneira que pode escolher quais produtos apresentados a ela por diversos autores serão produzidos<sup>30</sup>. Na distribuição, a indústria, única fornecedora do produto em razão do direito autoral, pode limitar o acesso pela prática de altos preços ou pelo combate a cópias não-autorizadas<sup>31</sup>.

Por fim, a autenticidade também foi preservada pelos suportes analógicos nos quais se estabeleceram as obras de arte ao longo do século 20 que, por sua rigidez, protegiam a essência da obra de arte, mantendo-a distante do receptor. Sob esses suportes, a perfectibilidade das obras de arte anunciada por Benjamin estava disponível apenas para o criador das obras, e as possibilidades de

apropriação pelo consumidor eram limitadas. A proteção pelo suporte físico está sendo desconstruída pelo advento da tecnologia digital que permite, ao usuário, manipular com maior facilidade as obras de arte reprodutíveis<sup>32</sup>.

Com relação à unicidade, ela é preservada pela submissão da produção artística à lógica mercantil e pela hegemonia da idéia de criação intelectual subjetiva. Para Benjamin (1994, p. 171), “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja”, e a unicidade pode ser identificada mesmo em rituais secularizados como formas profanas de culto ao belo e práticas artísticas as quais defendem a arte pela arte, o que seria, para o autor, uma teologia da arte (BENJAMIN, 1994, p. 171), uma teologia negativa da arte, que, na defesa de uma arte pura, nega qualquer função social e qualquer determinação objetiva à obra de arte.

A obra de arte da era da reprodutibilidade técnica, apesar de desligada dos rituais religiosos, liga-se a um conceito idealista de autor e de obra que, como nas práticas ritualistas, retira o fundamento da criação da vida material e coloca, em seu lugar, um fundamento subjetivo, pré-social, análogo ao fundamento teológico. Há, assim, a substituição do discurso competente, conforme explicado por Marilena Chauí (2006b, p. 17-18). Não há, na obra de arte, a superação de seu caráter transcendental. Ocorre é que o papel que antes era desempenhado pelo culto, agora é desempenhado pela idéia de gênio criativo do autor individual. Essa idéia confere à criação artística um papel idealista e pré-social, impedindo que a arte passe a ter um fundamento material. O “discurso instituinte” da arte racional perde força, na medida em que a racionalidade individual é idealizada, e torna-se aceitável, torna-se “discurso instituído” (CHAUÍ, 2006b, p. 17-18). Trata-se de uma substituição de mitos, conforme explicado por Eros R. Grau (2007, p. 42), em que o mito fundado no ritual é substituído pelo mito da racionalidade o qual, no caso da arte, é constituído pela criação individual subjetiva.

Ademais, a submissão da produção artística à lógica mercantil, com todas as conseqüências descritas acima, também promove a manutenção da unicidade da obra de arte, pois a indústria cultural, estruturada como um sistema universalizante, unifica o modo de produção, o conteúdo e a função da arte, e nega-lhe o desempenho de qualquer função social autônoma.

Não houve, portanto, o declínio da aura da obra de arte, conforme anunciado por Benjamin. O aqui e agora da obra de arte são mantidos, se não como aparição única da obra de arte, ao menos como aparição rígida e inflexível da mesma, igualmente distante e não-apropriável pelo usuário. As relações de propriedade sobre a obra de arte são preservadas, protegidas pelo direito do autor. A unicidade também não é superada. A arte não se liga a um fundamento material nem à práxis política do indivíduo, como defendeu Benjamin (1994, p. 171-172), mas à racionalidade subjetiva, ideal e pré-social do gênio criador e ao sistema universalizante e unificador da indústria cultural. Não deixa de ter fundamento mitológico, há apenas a substituição de mitos, a substituição do discurso competente, sem que a arte perca seu caráter ritualístico, teológico. Justamente conforme a definição de aura de Benjamin (1994, p. 170), a obra da indústria cultural continua a apresentar-se como uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais; como a aparição de uma obra distante, por mais perto que ela esteja.

#### 4. CONCLUSÃO PROSPECTIVA – A CONTRIBUIÇÃO DESSA ANÁLISE PARA A REFLEXÃO SOBRE O IMPACTO DA INTERNET E DAS TECNOLOGIAS DIGITAIS SOBRE A PRODUÇÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA

Ao analisar as alterações provocadas pelas novas técnicas de produção artística na esfera da cultura, Benjamin apresenta uma tese principal – a da superação da aura pela obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, e faz uma série de prognósticos a respeito das “*tendências evolutivas da arte nas atuais condições produtivas*” (BENJAMIN, 1994, p. 166), dentre os quais se destaca o fim da originalidade (BENJAMIN, 1994, p. 167-168, 171, 180), a ampliação das possibilidades de acesso (BENJAMIN, 1994, p. 170), a democratização das possibilidades de criação (BENJAMIN, 1994, p. 182), a queda da idéia de gênio criador (BENJAMIN, 1994, p. 166), o poder dos consumidores em determinar o conteúdo da obra de arte (BENJAMIN, 1994, p. 172, 180) e a fragmentação estética em lugar da totalização (BENJAMIN, 1994, p. 187, 189). Benjamin conclui que as novas condições de produção permitiriam que a arte desempenhasse novas funções sociais e se politizasse (BENJAMIN, 1994, p. 196).

A observação da produção cultural realizada ao longo do século 20 e início do século 21 e a comparação da análise de Benjamin com a de Adorno e Horkheimer, evidenciam, entretanto, que a utilização das tecnologias e a evolução da arte não seguiram o rumo previsto por Benjamin. A industrialização da cultura submeteu a esfera cultural ao mercado e provocou a perda da autonomia e da dimensão estética da obra de arte. Não houve superação da aura, porque os elementos autenticidade e unicidade não desapareceram, e sim adaptaram-se às novas tecnologias, o que ocorreu em torno da industrialização da cultura. A prática idealista da cultura, na qual o homem limita-se a consumir a arte de forma contemplativa, manteve-se.

A presente análise demonstra que a avaliação dos impactos da tecnologia sobre a produção cultural não pode ser feita de forma isolada quando o que se pretende, como Benjamin, é avaliar não apenas os potenciais tecnológicos, mas, de forma mais ampla, como a mudança nas condições de produção reflete nos setores da cultura (BENJAMIN, 1994, p. 165). No caso de Benjamin, é certo que o autor estava ciente e preveniu, de modo claro e direto, que as previsões por ele anunciadas dependeriam, para sua realização, da superação do caráter mercantil e espetacular da obra de arte (BENJAMIN, 1994, p. 180, 184-185), da “*expropriação do capital cinematográfico*” (BENJAMIN, 1994, p. 185), que “*dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle*” (BENJAMIN, 1994, p. 180). Trata-se de uma ressalva sob a qual fica condicionada a realização de sua tese principal e das potencialidades por ele anunciadas. Ainda assim, não deixa sua análise de pecar pelo tecnicismo, pois, ao não analisar, de forma mais retida, os atores que controlam as tecnologias e a produção cultural, e a função dessas na estrutura econômica, a análise se torna imprecisa e não revela os verdadeiros obstáculos para que eventuais mudanças facilitadas pela evolução tecnológica sejam, de fato, realizadas.

O papel conferido por Benjamin à tecnologia foi o centro da crítica de Adorno ao artigo de Benjamin, em carta datada de 18 de março de 1936 (ADORNO; BENJAMIN, 1998, p. 133-139)<sup>33</sup>. Para Adorno, o que determina a queda da aura não é o elemento técnico, o caráter reproduzível, mas sim o cumprimento, pela obra de arte, seja ela reproduzível ou não, de suas leis formais autônomas<sup>34</sup>, o que foi permitido à arte moderna pelo advento do mercado e pela consolidação da sociedade burguesa (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 147; GATTI, 2008, p. 199), mas, em seguida, impedido pelo processo de mercantilização que dominou a produção artística (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126). Nesse sentido, para Adorno, Benjamin teria superestimado o elemento técnico na arte reproduzível e subestimado o da arte autônoma, conferindo a esta um caráter contra-revolucionário<sup>35</sup>. Ao mesmo tempo, não teria dado o devido valor à transformação da arte em mercadoria, em valor de troca (GATTI, 2008, p. 200-201). Adorno está ciente que Benjamin não desconhece o risco da subordinação da arte ao mercado; entretanto, critica-o por tocar nesse problema apenas por meio de conceitos abstratos (como o de “capital cinematográfico”), e não explorar a fundo a dialética e a irracionalidade dessa subordinação<sup>36</sup>. Para Adorno, a partir do momento em que a lógica de produção da arte é subordinada à lógica de produção do mercado e a cultura perde sua autonomia, não é mais possível analisar a técnica artística sem analisar sua função social (GATTI, 2008, p. 200-201). A proposta de Benjamin era diferente. Segundo Gatti (2008, p. 203-207, 221-222), Benjamin não desconhecia o potencial de uso regressivo da técnica, ou seja, não compreendia as novas tecnologias como revolucionárias em si<sup>37</sup>, como lhe foi imputado por Adorno. Entretanto, entendia ser necessário explorar as características de uma nova tecnologia e revelar suas potencialidades de realizar as promessas da modernidade, “*procurando (...) um outro futuro para o passado, distinto daquele em que se transformou o presente*” (GATTI, 2008, p. 222). Essa tarefa teria a função de informar as forças sociais progressistas, permitir que a disputa política e a orientação prática em torno das tecnologias estivessem à altura de suas potencialidades e dificultar o uso regressivo das tecnologias, ou seja, sua apropriação pelas forças conservadoras para manutenção da ordem vigente (GATTI, 2008, p. 205-206).

De acordo com sua crítica, a análise de Adorno, em conjunto com Horkheimer, é contrastante, e demonstra, distintamente de Benjamin, que a perda de apoio da religião, a dissolução dos resíduos pré-capitalistas e o desenvolvimento técnico não levaram ao caos cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113-114), à autonomização e emancipação da arte, mas, ao contrário, em razão de sua dominação pelo sistema industrial, à sua unificação, padronização e totalização em torno do mercado. Ao invés de focarem-se nas alternativas trazidas pelas tecnologias, demonstraram, os autores, o quanto as novas técnicas e condições de produção foram dominadas pelos “*economicamente mais fortes*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114) e desenvolveram-se de acordo com “*sua função na economia atual*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114), gerando “*padronização e produção em série*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114) e a perda da dimensão estética da esfera cultural, “*sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).



A crítica ao tecnicismo na análise da produção cultural é de grande relevância para a atual reflexão sobre as potencialidades das novas tecnologias. Assim como Benjamin, vivemos um momento tecnológico paradigmático, no qual a tecnologia digital e a Internet oferecem grande potencial para a mudança da forma como a cultura é produzida, recepcionada e compartilhada. Se tentássemos, aliás, atualizar o texto de Benjamin, poderíamos chegar à conclusão que inúmeros dos prognósticos feitos pelo autor poderiam, agora, ser muito mais facilmente realizados, pois as novas tecnologias são mais eficientes do que as analisadas por Benjamin. Assim, por exemplo, os suportes atuais, baseados na tecnologia digital, são mais flexíveis. Apresentam ao receptor uma obra aberta e manipulável e viabilizam a perfectibilidade não só para o autor, mas também ao receptor. O invólucro (digital, numérico) não representa mais um laço da essência da obra de arte, mas sim uma potência de utilização. O direito autoral se torna cada vez mais incapaz de implementar a tutela que pretende sobre a informação, sobre a obra de arte. A idéia de gênio criador individual perde força diante da obra de arte aberta, produzida coletivamente e não adstrita ao poder do autor individual (LÉVY, 1997, p. 176-177). Surgem novas possibilidades de democratização da produção. Enquanto para Benjamin o cinema teria caráter coletivo, na medida em que a produção dependeria de público para ser rentável (BENJAMIN, 1994, p. 172), e, na medida em que a produção seria feita para a massa que, por essa razão, exerceria uma autoridade invisível sobre a obra (BENJAMIN, 1994, p. 180), no ciberespaço, o caráter coletivo da obra tem por base o barateamento dos custos de produção e possibilidades muito mais amplas de produção coletiva. Surgem, também, novas possibilidades de fragmentação (LÉVY, 1997, p. 14-16, 129-130) a permitirem que a arte, no sentido do preconizado por Benjamin, contribua para uma nova apreensão da realidade em fragmentos (BENJAMIN, 1994, p. 187) e para uma reconstrução dos sentidos, de forma a permitir aos indivíduos perceberem momentos e detalhes que escapam da rotina de seu olhar (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Assim como o parágrafo acima, muitas das análises atuais têm se focado sobre os potenciais tecnológicos, como se estes pudessem alterar, por si só, o caráter da produção cultural ou como se as utilizações emancipatórias pudessem se desenvolver em um universo paralelo e não-influenciado pelo sistema uno, coerente e hegemônico do mercado. Há, contudo, evidências concretas de o caráter mercantil e espetacular das obras de arte estarem novamente se adaptando às novas condições tecnológicas por meio da constituição de novos modelos de negócios (LEMONS; CASTRO, 2008; FIPE; PLURAL, 2007), o que pode levar mais uma vez ao desperdício de oportunidades para a emancipação da esfera cultural. Não se pode repetir a limitação de Benjamin. A análise das tecnologias é de grande relevância para demonstrar os potenciais estéticos e políticos apresentados pelas mesmas; entretanto, se não acompanhada da análise dos atores que dominam a exploração das tecnologias e a produção cultural e da função que cultura e tecnologia desempenham na estrutura econômica, deixa de revelar os verdadeiros obstáculos para o embate político, além de abrir margem à interpretação leviana de auto-realização dos potenciais mencionada acima. A análise das novas tecnologias deve evitar o apologismo. Os potenciais tecnológicos são essenciais, porém não-suficientes para a alteração das condições de produção da cultura e para a reconquista da autonomia pela esfera cultural.

## NOTAS

(1) O artigo possui três versões na língua alemã. Vide: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Band I-2. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann Schweppenhäuser (Org.). *Frankfurt am main: Surkamp*, 1991, p. 431-469 (1ª versão); BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Band VII-1. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann Schweppenhäuser (Org.). *Frankfurt am Main: Surkamp*, 1991, p. 350-384 (2ª versão); e BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Band I-2. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann Schweppenhäuser (Org.). *Frankfurt am main: Surkamp*, 1991, p. 471-508 (3ª versão). Utilizaremos, aqui, a primeira versão do artigo, traduzida para o português por Sérgio Paulo Rouanet e publicada em BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

(2) “*Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofre, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou.*” (BENJAMIN, 1994, p. 167)

(3) Para Herbert Marcuse, o conceito idealista de cultura é aquele em “*em que o mundo espiritual é retirado do todo social e por essa via a cultura é elevada a um (falso) coletivo e a uma (falsa) universalidade. Esse segundo conceito de cultura (particularmente caracterizado em variantes como ‘cultura nacional’, ‘cultura germânica’ ou ‘cultura romanística’)* joga o mundo espiritual contra o mundo material na medida em que contrapõe a cultura enquanto reino dos valores e dos fins autênticos ao mundo social da utilidade e dos meios. Por seu intermédio a cultura seria diferenciada da civilização e separada do processo social nos aspectos sociológicos e relativos aos valores” (MARCUSE, 1997b, p. 95).

(4) A idéia de cultura cingida da realidade material é encontrada no debate entre autores ingleses como Matthew Arnold, T. S. Eliot, F. R. Leavis e Raymond Williams, conforme relatado por Maria Elisa Cevalco (2003, p. 42): “*A posição estabelecida era a da cultura de minoria, um dos temas mais persistentes da formação intelectual de que veio o ‘inglês’. Vimos que a concepção da cultura como um domínio separado do mundo real, onde se dão os conflitos e a própria vida é marcante na tradição inglesa, tendo atingido uma codificação explícita na obra de Matthew Arnold, para quem cultura era ‘doçura e luz’. A esse domínio pertenciam o ‘estudo da perfeição’ – que se contraporia ao mundo material da produção – e a preservação dos valores humanos da ameaçada vulgaridade dos membros da classe média ascendente, que Arnold chama de filisteus.*”

(5) A noção de cultura como atividade para poucos também é encontrada no debate inglês, conforme relatado por Maria Elisa Cevalco (2003, p. 42): “*Rememorando os passos que levaram à formulação dos estudos de cultura, Raymond Williams enfatiza que, no final dos anos 1950, duas posições complementares sobre a cultura dominavam o cenário intelectual britânico: a da cultura de minoria de Leavis e a de T. S. Eliot, para quem a vida urbana de uma sociedade industrial e a democratização da educação e do acesso às artes iriam destruir a idéia de cultura. Para deter os efeitos nocivos dessa mudança social, os seguidores da cultura de minoria propunham, como vimos, o treinamento de uma elite que tomasse conta das instituições culturais e as mantivesse no rumo da alta cultura. Além de conservadora, trata-se de uma posição pouco realista em um momento em que se luta para abrir o acesso à educação, em escolas do Estado, e às artes, por meio do movimento de educação secundária para todos e da criação de instituições como o Arts Council, destinado a propagar as artes de forma mais democrática.*”

(6) Sobre o conceito de aura de Benjamin e os elementos da unicidade e autenticidade, vide Taisa Palhares (2008, p. 26-27): “*Benjamin lança mão do conceito de aura para sintetizar esse modo cultural de existência da obra de arte: [...] Dizer que um objeto é aurático é o mesmo que afirmar, em primeiro lugar, que ele é um objeto único, tanto no sentido quantitativo (unicidade) como no qualitativo (autenticidade). Unicidade e autenticidade são os valores sobre os quais a tradição funda sua autoridade. Como testemunho material de um acontecimento único, esse objeto parece participar de um mundo transcendente, e nisso está o seu valor de culto. O sujeito burguês se relaciona com as pinturas da mesma forma que os sacerdotes com as imagens divinas. Eles compartilham a mesma atitude de reverência contemplativa.*”

(7) “*A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.*” (BENJAMIN, 1994, p. 168)

(8) “A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reproduzibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.” (BENJAMIN, 1994, p. 167)

(9) “O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reproduzibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade.” (BENJAMIN, 1994, p. 168-169)

(10) Nessa defesa, aliás, D bord (1992, 125) plageia Lautréamont, utilizando em seu livro *La société du spectacle*, cuja primeira edi o   de 1967, a mesma frase anteriormente escrita por Lautréamont, em seu livro *Po sies*, de 1870: “*Les idées s’am liorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progr s l’implique. Il serre de pr s la phrase d’un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l’idée juste.*” (DUCASSE, 1870, p. 40)

(11) Para Foucault, o autor   uma das especifica es possíveis da fun o do sujeito, mas não   única, nem essencial. Não se trata de negar a existência do autor, mas de “retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma fun o variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 1992, p. 80). O autor imagina a possibilidade de uma cultura na qual os discursos circulem sem que a fun o autor apareça, de forma que menos importância seria dada a questões como “Quem   que falou realmente? [...] Com que autenticidade ou originalidade? De onde surgiu [esse discurso], como   que pode circular, quem   que se pode apropriar dele?” (FOUCAULT, 1992, p. 70-71, grifo nosso), pois essas seriam substituídas pela no o de indiferença: “Quem importa quem fala.” (FOUCAULT, 1992, p. 71)

(12) Para Raymond Williams, a posi o materialista “encara a cultura como o sistema de significa es mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social   comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 2000, p. 13; 1995, p. 13). Nesse sentido, essa no o considera a cultura como sistema de significa es, definido não apenas como sistema de significa es essenciais (valores ideais), mas como sistema “essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social” (WILLIAMS, 2000, p. 13; 1995, p. 13), incluindo, em sua arena, “não apenas as artes e as formas de produ o intelectuais tradicionais, mas também as práticas significativas, desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso” (WILLIAMS, 2000, p. 13; 1995, p. 13). Sobre a defini o materialista de cultura, vide também CHAUI, 2006a, p. 12-13.

(13) A esse respeito, Raymond Williams aborda a id ia de cultura comum: “*It [common culture] was an argument that culture was both produced more widely than this notion presumed, and that the ideal of an expanding education was that what had been restricted in distribution and access should be opened out [...] on the one hand, you use the notion of a reserved or elite culture; on the other hand, you argue that this common culture isn’t just there, or event there to be distributed in some way, but that the very idea at the moment challenges these divisions, separations and conflicts, which are yet rooted in real historical situations.*” (WILLIAMS, 1989, p. 193-194, grifo nosso). Vide também Cevasco (2003, p. 53-54): “Trata-se de recuperar para todos o que se coloca como heran a da humanidade: os processos especiais de esforço criativo também devem ser socializados [...]”, e “Na visão de Williams, não há nenhuma possibilidade de se chegar a uma cultura comum por meio da difusão e extensão dos valores de um grupo específico a todos os outros. Dada a sociedade que temos, esses valores seriam certamente os da classe dominante. A questão   dar condi es para que todos sejam produtores de cultura, não apenas consumidores de uma versão escolhida por uma minoria [...]”.

(14) A atividade empresarial consiste em uma atividade profissional de produ o de bens ou serviços, dirigida ao mercado, organizada de forma central e hierárquica pelo empresário e com finalidade de lucro. Sobre a descri o da atividade empresária e de sua finalidade, vide Ascarelli, 2003; Comparato, 1996.

(15) Benhamou (2007, p. 118) e Vicente (2001, p. 23, 35-36) descrevem a estrutura da indústria das obras reproduzíveis (cinema, música e livros, no caso de Benhamou, e música, no caso de Vicente) como uma estrutura controlada por um oligopólio de grandes empresas, circundado por uma série de pequenas empresas a quem cabe a experimenta o e descoberta de novas obras com potencial comercial.

(16) A estrutura de distribui o   aquela destinada a disponibilizar as obras culturais aos consumidores, seja por meio do suporte físico que cont m a obra (como fitas vhs, dvds, papel e arquivos digitais), seja por meio da transmissão das obras pelos meios de comunica o (como rádio, televisão e internet). A estrutura

de promoção é aquela destinada a tornar a obra conhecida pelo público. É realizada pela crítica ou da promoção *stricto sensu* da obra e/ou do artista (atividade destinada a induzir, provocar o consumo das obras pela criação ou condicionamento de gosto do consumidor).

Em sua caracterização, a estrutura de promoção se diferencia da estrutura de distribuição, pois sua finalidade não é tornar a obra acessível ao consumidor, mas sim promover a obra ou seus criadores. Há, contudo, diversas estruturas que cumprem as duas funções ao mesmo tempo. Por exemplo, o rádio e a televisão, ao disponibilizarem obras aos consumidores, ao mesmo tempo promovem a obra e levam-na ao consumidor. Outras estruturas cumprem apenas a função de promoção. Por exemplo, as publicações especializadas e estruturas de crítica não disponibilizam a obra, mas promovem a mesma pela crítica ou propaganda. Por constituírem atividades intimamente relacionadas e por serem realizadas, muitas vezes, pela mesma estrutura ao mesmo tempo, as funções de promoção e distribuição devem ser analisadas de forma conjunta.

(17) A redução do risco ocorre, pois a padronização e a redução da diversidade concentram o consumo em um pequeno número de obras com características semelhantes. Tal medida reduz a possibilidade de escolha do consumidor e facilita o condicionamento de seu gosto, reduzindo o risco da não-obtenção de bons retornos com a comercialização do produto. A economia de escala é obtida, pois enquanto a indústria tem altos custos para a produção, a reprodução tem baixo custo. O investimento em poucos lançamentos reduz os gastos de produção, e a reprodução em larga escala permite a obtenção de economias de escala. A título de exemplo, Earp e Kornis (2005, p. 20) levantam dados empíricos a respeito da redução de custos gerada pela economia de escala na indústria do livro.

(18) “*Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. O descaramento da pergunta retórica: ‘Mas o que é que as pessoas querem?’ consiste em dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjetividade.*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 139)

(19) “*O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação [...] Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada.*” e “*O inimigo que se combate é o inimigo que já está derrotado, o sujeito pensante.*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128, 140).

(20) “*Na opinião dos sociólogos, a perda do apoio que a religião objetiva fornecia, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização levaram a um caos cultural. Ora, essa opinião encontra a cada dia um novo desmentido. Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos os são em conjunto. [...] Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele começa a se delinear.*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113-114).

(21) Interessante observar, a esse respeito, que Benjamin previu, de certa forma, a possibilidade da perda da dimensão estética da obra de arte. Ao refletir a respeito da substituição do valor de culto pelo valor de exposição, Benjamin afirma que a preponderância do valor de exposição atribuí à obra de arte “*funções inteiramente novas, entre as quais a ‘artística’, a única que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária*” (BENJAMIN, 1994, p. 173). Pois, justamente, se, em um primeiro momento, o mercado contribuiu com a autonomização da obra de arte e a afirmação de sua função artística, em um momento posterior, a intensificação da industrialização provocou a sobreposição da função de mercadoria à função artística da obra de arte, tornando esta uma função secundária.

(22) O artigo 28 da Lei do Direito Autoral confere ao autor “*o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica*”, poderes estes (direito de uso, fruição e disposição) que formam, em conjunto, os poderes básicos do direito à propriedade.

(23) A extensa lista de usos proibidos ao usuário sem a prévia autorização e/ou pagamento ao detentor do direito autoral é estabelecida pelo artigo 29 da Lei do Direito Autoral (Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998).

(24) A esse respeito, vide Kleiner e Richardson (2007): “*A criação artística não surge ex nihilo (a partir do nada) dos cérebros de indivíduos como se fosse uma linguagem privada; ela foi sempre uma prática social.*”

As idéias não são originais, elas baseiam-se em estratos de conhecimentos acumulados ao longo da história. A partir destes estratos comuns, os artistas criam obras que possuem especificidades e inovações inequívocas. Todas as obras criativas combinam idéias, palavras e imagens provenientes da história e do seu contexto contemporâneo. Antes do século XVIII, os poetas citavam os seus predecessores e fontes de inspiração sem reconhecimento formal e os dramaturgos apropriavam-se à vontade dos enredos e diálogos de fontes anteriores sem atribuição. Homero baseou a *Iliada* e a *Odisseia* em tradições orais que remontavam a séculos atrás. A *Eneida* de Virgílio inspira-se fortemente em Homero. Shakespeare tomou de empréstimo muitos dos seus enredos e diálogos narrativos de *Holinshed*."

(25) A esse respeito, vide Kleiner e Richardson (2007): "Adoptando a metáfora de crescimento orgânico utilizada por Rousseau e a noção de gênio como força inata que criava a partir do interior de si empregue por Kant, os autores românticos celebraram o artista como um ser indomado e espontâneo (como a própria natureza), conduzido pela necessidade intuitiva e indiferente às normas e convenções sociais. Ao situar a obra de arte num sujeito natural e pré-social, o seu significado estava livre de ser contaminado pela vida quotidiana. A arte não era nem pública, nem social, não sendo também semelhante ao trabalho dos operários que produziam mercadorias. Era auto-reflexiva, providenciando uma janela para uma subjectividade transcendente."

(26) "Segundo Walter Benjamin [1935], a reprodução constitui o fator mais seguro da destruição da aura da obra, da 'desvalorização de sua autenticidade'. No entanto, a criação continua presente na origem do processo de produção, e a originalidade, que é a base de formação do valor das obras únicas, não desaparece com as obras múltiplas [...]. Visto que o caráter de de objeto raro confere valor à obra, a produção das obras múltiplas esforça-se para criar esse valor pondo em destaque o talento." (BENHAMOU, 2007, p. 109)

(27) Conforme previsto por Benjamin (1994, p. 180).

(28) "Le désir d'originalité n'a nullement été affaibli par la reproductibilité technique des oeuvres d'art. Il s'est tout au plus répandu sous l'effet de l'idéologie dominante. La lutte pour occuper la place d'auteur dans un film, le charisme des vedettes, la valorisation de tout simulacre de création sont aussi puissants dans le monde du cinéma que dans celui de la peinture." (MELOT, 1986, p. 192). A esse respeito, vide também KEHL, 2004, p. 79-84.

(29) Evidência disso é que, ao contrário do que foi previsto por Benjamin, a obra de arte original ainda mantém sua autoridade sobre a cópia, que continua a ser considerada uma falsificação, embora mantenha a mesma qualidade do produto original, tal como ocorre com os produtos digitais. São constantes as perseguições contra as cópias não-autorizadas, chamadas de produtos piratas. A esse respeito, vide as organizações constituídas para o combate à pirataria, como o Fórum Nacional Contra a Pirataria (<http://www.forumcontrapirataria.org>), e a Associação Antipirataria de Cinema e Música (<http://www.apdif.org.br/>). Por outro lado, as práticas sociais permitidas pelo desenvolvimento da tecnologia digital cada vez mais legitimam a cópia, sem discriminá-la dos originais.

(30) Françoise Benhamou (2007, p 110-111) informa a esse respeito: "do total de manuscritos que um editor recebe pelo correio – cerca de quatro mil por ano no caso de uma grande editora – menos de 5% são publicados."

(31) Como a indústria das artes reproduzíveis goza de monopólio conferido pelo direito autoral, o mercado tende a ser ineficiente e gerar perdas sociais representadas pela parcela da população que fica sem acesso ao bem cultural, em virtude do alto preço praticado pelas empresas monopolistas. Sobre as ineficiências geradas pelo monopólio, vide Salomão Filho, 2002, p. 132-135. Para um estudo empírico o qual aborda a questão das perdas sociais geradas pelo monopólio da indústria da música, vide Rob; Waldfoegel, 2006, p. 29-62.

(32) Sobre as limitações apresentadas pelas tecnologias analógicas e para uma comparação entre as potencialidades das tecnologias analógicas e digitais, vide Lévy, 1997, p. 59-62.

(33) Para um relato sobre o debate entre Adorno e Benjamin em torno do artigo ora analisado, vide Arantes, 1983, p. XII-XIV; Gatti, 2008, p. 189-288; Nobre, 1997, p. 47, 50-51, 57; e Wiggershaus, 2006, p. 239.

(34) "Pero me parece questionable, y aquí veo un resto muy sublimado de ciertos motivos brechtianos, que ahora transfiera usted sin más a la "obra de arte autónoma" el concepto de aura mágica y le atribuya lisa e llanamente una función contrarrevolucionaria. No hace falta que le asegure que soy plenamente consciente del elemento mágico de la obra de arte burguesa (tanto menos quanto que intento una y otra vez descubrir el carácter mítico, el el pleno sentido del término, de la filosofía burguesa del idealismo, a la

que se asigna del concepto de autonomía estética). Sin embargo, me parece que el centro mismo de la obra de arte autónoma no cae del lado mítico, sino que (...) es en sí dialéctico: entrelaza en sí mismo el momento mágico y el signo de libertad. (...) Entiéndame bien. Mi intención no es poner a salvo la autonomía de la obra de arte como una suerte de reserva, y creo con usted que el momento aurático en la obra de arte está a punto de desaparecer; no sólo a causa de la reproductibilidad técnica, dicho sea de paso, sino fundamentalmente a causa del cumplimiento de su propia lei formal 'autónoma' (...) Pero la autonomía, es decir, la forma material de la obra de arte, no es idéntica al momento mágico que hay en ella: al igual que no se ha perdido totalmente la cosificación del cine tampoco se ha perdido la cosificación de la gran obra de arte; y si bién sería burgués y reaccionario negar aquélla desde el Ego, se está en los límites del anarquismo quando se revoca ésta en nombre de la inmediatez del valor de uso." (ADORNO; BENJAMIN, 1998, p. 134-135)

(35) "Usted menosprecia el elemento técnico del arte autónomo e sobrevaloriza el del arte dependiente; ésta podría ser quizás, en pocas palabras, mi objeción principal." (ADORNO; BENJAMIN, 1998, p. 137)

(36) "Según eso, lo que yo postularía es un más de dialéctica. Por una parte, una completa dialectización de la obra de arte 'autónoma', que a través de sua propia tecnología se trasciende a sí misma y se convierte en obra planificada; por otra parte, una mayor dialectización de la negatividad del arte de uso, que usted ciertamente no desconoce, pero que caracteriza mediante categorías relativamente abstractas como 'capital del cine', sin esctructurarla totalmente en sí mismo, es decir, en su irracionalidad imanente." (ADORNO; BENJAMIN, 1998, p. 136-137)

(37) Nesse sentido está a epígrafe de Madame Duras, na primeira versão do texto de Benjamin (1994, p. 165): "Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut."

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. On jazz. *Essays on music*. Londres: University of California, 2002.
- \_\_\_\_\_.; BENJAMIN, Walter. *Correspondencia (1928-1940)*. Madri: Editorial Trotta, 1998.
- \_\_\_\_\_.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARANTES, Paulo. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas – Vida e Obra. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ASCARELLI, Tulio. A atividade do empresário. Tradução de Erasmo Valladão A. e N. França. *Revista de Direito Mercantil, Industrial, Econômico e Financeiro*. São Paulo: Malheiros, ano XLII, n. 132, p. 203-215, 2003.
- BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: O direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006a.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e democracia*. 11 ed. São Paulo: Cortez, 2006b.
- COMPARATO, Fabio Konder. Estado, empresa e função social. *Revista dos Tribunais*, São Paulo: Tribunais, v. 85, n. 732, p. 38-46, 1996.
- DÉBORD, Guy. *La société du spectacle*. 3 ed. Paris: Gallimard, 1992.
- DUCASSE, Isodore. *Poésies*. Paris: Tristram, 1870.
- EARP, Fábio Sá; KORNIS, George. *A economia da cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro: BNDES, 2005.
- FUNDAÇÃO INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS; Plural Consultoria de Pesquisa. *Direitos de propriedade, eficiência econômica e estruturas sociais num mercado de bens culturais: O mercado de música brega no Pará*. Relatório de Análise Econômica. São Paulo: Fundação de Pesquisas Econômicas, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. 2 ed. Lisboa: Passagens, 1992.

- GATTI, Luciano Ferreira. *O foco da crítica: Arte e verdade na correspondência entre Adorno e Benjamin*. 2008. 298f. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- GRAU, Eros Roberto. *A ordem econômica na Constituição de 1988*. 12 ed. São Paulo: Malheiros, 2007.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria de sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HARVEY, David. *The condition of postmodernity*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1990, c1989.
- HOBBSAWM, Eric. *Age of extremes*. Londres: Abacus, 1996.
- KEHL, Maria Rita. Fetichismo. In: KEHL, Maria Rita; BUCCHI, Eugênio. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- KLEINER, Dmytri; RICHARDSON, Joanne. *Copyright, copyleft and the creative anti commons*. Disponível em: <[www.remixtures.com](http://www.remixtures.com)>. Acesso em: 15 dez. 2007.
- LATOURNERIE, Anne. *Petite histoire des batailles du droit d'auteur*. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/article168.html>>. Acesso em: 11 maio 2007.
- LEMONS, Ronaldo; CASTRO, Oona. *Tecnobrega: O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- LÉVY, Pierre. *Cyberculture*. Paris: Odile Jacob, 1997.
- MARCUSE, Herbert. Comentários para uma redefinição de cultura. *Cultura e sociedade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997a.
- \_\_\_\_\_. Sobre o caráter afirmativo de cultura. *Cultura e sociedade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997b.
- MELOT, Michel. La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art. In: MOULIN, Raymonde. *Sociologie de l'art*. Paris: La Documentation Française, 1986.
- NOBRE, Marcos. Objeções marxistas? Adorno e Benjamin na “encruzilhada de magia e positivismo” dos anos 30. *Cadernos de Filosofia Alemã*, São Paulo, v. 3, p. 45-59, 1997.
- PALHARES, Taisa. Teoria da arte e reprodutibilidade técnica. In: M. NOBRE (Org.). *Curso livre de teoria crítica*. Campinas: Papyrus, 2008.
- ROB, Rafael; WALDFOGEL, Joel. Music Downloading, Sales Displacement, and Social Welfare in a Sample of College Students. *Journal of Law and Economics*, Chicago, v. 49, p. 29-62, 2006.
- SALOMÃO FILHO, Calixto. *Direito concorrencial: As estruturas*. 2 ed. São Paulo: Malheiros, 2002.
- VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil*. 2001. 333f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: História, desenvolvimento teórico e significação política*. Rio de Janeiro: Difel, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The politics of modernism*. Londres: Verso, 1989.
- \_\_\_\_\_. *The sociology of culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

**Obs.:**

O autor agradece o apoio de seu orientador, professor Eros Roberto Grau, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, para a realização deste trabalho.

**Nota do Editor**

Data de submissão: fevereiro 2010

Aprovação: agosto 2010

---

**Bráulio Santos Rabelo de Araújo**

Bacharel em Direito e doutorando em Direito Econômico pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, sob orientação do professor titular Eros Roberto Grau, com apoio da bolsa de estudos Fapesp.

Avenida Caxingui, 191, ap. 91. Butantã

05579-000 – São Paulo, SP

(11) 3578-7128/8468-9105

bsraraujo@usp.br; bsraraujo@gmail.com