



## Quando Benjamin toca rabeca: reflexões sobre o processo de modernização cantado na narrativa musical caiçara

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Bruno Esslinger de Britto Costa*

*Universidade de São Paulo – bruno.esslinger.costa@usp.br*

**Resumo:** O objetivo do texto é buscar caminhos para a construção de uma crítica do processo de modernização capitalista a partir da análise de algumas modas do repertório do fandango caiçara, manifestação intimamente ligada ao modo de vida das comunidades tradicionais do litoral sul de São Paulo e norte do Paraná. O trabalho parte das características internas das modas de viola para chegar à relação que a forma estabelece com os conteúdos sociais.

**Palavras-chave:** Fandango. Caiçara. Tradição. Modernização. Experiência.

**When Benjamin Plays The Fiddle: Reflections On The Process Of Modernization Within The Narratives Of ‘Caissara’ Folk Music In Southern Brazilian Coast**

**Abstract:** The aim of this paper is to search for ways towards a critique of the process of capitalist modernization based on the analysis of several folk songs from traditional communities in southeastern Brazilian coast. The work draws upon internal characteristics of the songs' structure in order to reveal social elements within the musical narrative and the form itself.

**Keywords:** Folk Music. Caiçara. Tradition. Modernization. Experience.

### 1. Toada

Entre as duas modas de fandango caiçara anexadas ao final deste estudo, há muito mais do que o tempo que as separa. Ainda que ambas façam parte do repertório tradicional dos irmãos Arnaldo e Zé Pereira, violeiros e artesãos caiçaras<sup>1</sup> da região do Lagamar – que se estende de Iguape a Paranaguá –, as diferenças entre elas sugerem para além da narrativa cantada nos versos. Dialeticamente, revelam-se como negativos de uma totalidade que diz respeito a todos: de uma ou outra forma, tomamos parte no mundo moderno e sofremos suas consequências. Estudar e pesquisar música insere-nos diretamente no centro de debates contemporâneos, pois já não podemos nos permitir a olhar para as artes, as tradições e a cultura popular sem uma abordagem crítica e, principalmente, auto-crítica perante o *outro*, erroneamente chamado de objeto de pesquisa.

A diversidade cultural não pode ser apenas um tema, tornando-se condição para aqueles que pretendem superar uma descrição da obra que, no melhor dos casos, seja ilustrativa do contexto social. Partindo das próprias modas de viola, este texto



procura empreender uma análise crítica do fandango como uma expressão da cultura caiçara na qual a dimensão social surge como elemento interno da obra, um “fator de arte” para além do nível ilustrativo, como diz Antonio Candido (2011):

Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (CANDIDO, 2011: p.17.)

A narrativa musical permite-nos apreender que entre o universo espiritual e a vida material não há uma via de mão única. A “diversidade coesa”, neste caso, está diretamente relacionada ao modo de vida das comunidades: unindo dança, música e poesia, o fandango era tradicionalmente praticado como recompensa pelo trabalho coletivo nos mutirões e correspondia ao lado profano da religiosidade popular.

Sua prática sempre esteve vinculada à organização de trabalhos coletivos – *mutirões, puxirões ou pixiruns* – nos roçados, nas colheitas, nas puxadas de rede ou na construção de benfeitorias, onde o organizador oferecia, como pagamento aos ajudantes voluntários, um fandango, espécie de baile com comida farta. Para além dos mutirões, o fandango era a principal diversão e momento de socialização dessas comunidades, estando presente em diversas festas religiosas, batizados, casamentos e, especialmente no carnaval, quando os quatro dias de festa eram realizados ao som dos instrumentos do fandango (PEREIRA et al. 2006:p.3).

Os principais instrumentos do fandango são as violas e rabecas construídas artesanalmente por mestres, ou *fabriqueiros e fazedores*, cada qual com sua própria técnica. Utiliza-se a caixeta (madeira mole, encontrada em áreas de banhado do litoral) na fabricação do corpo do instrumento e o cedro, a canela ou outras madeiras da mata atlântica em seu acabamento. A ausência de um padrão nos processos de construção dos instrumentos cria uma variedade infinita de sonoridades e formas. Cada instrumento tem a sua cor, seu timbre, característica que surge da relação que o músico caiçara estabelece com o seu ambiente, o que faz de si um verdadeiro artesão. Ser fandanguero significa articular a totalidade da experiência de ser caiçara, como por exemplo, conhecer a influência das marés e das fases da lua sobre a madeira: é na lua minguante que se deve cortá-la para não rachar. Para Kilza Setti, os músicos, “além de realizarem a prática musical e o artesanato de instrumentos musicais, eram ‘caiçaras em tempo integral’, isto é, pescavam e plantavam em suas roças como quaisquer outros habitantes do litoral.”(SETTI, 1985: 79-80). Vamos aos versos do fandango do Lagamar.

## 2. Dondons e chamarritas

As *modas* (ou *marcas*) de fandango podem ser divididas em dois grupos principais: o fandango batido e o bailado, dançados alternadamente nos bailes. O fandango batido apresenta uma diversidade muito grande de coreografias, toques de viola e tamanqueados. Já o bailado, pode ser dividido em dois sub-grupos, *chamarrita* e *dandão* (ou *dondom*), que se diferenciam, segundo Daniella Gramani, sobretudo pela presença de refrão e pelo ritmo harmônico. “Nos *dandão*, os violeiros alteram os acordes de tônica e dominante a cada compasso, nas *chamarritas* isso ocorre a cada dois compassos” (GRAMANI, 2009: p.50).

A harmonia, porém, não se resume a alternância de acordes a cada um ou dois compassos. Antes, liga-se à palavra e ao ritmo dos próprio versos, predominantemente redondilhas maiores (sete sílabas poéticas). Estamos no universo da oralidade e a função harmônica responde na mesma direção. O uso dos acordes de tônica e dominante reiteram um caráter cíclico que desempenha um papel importante na forma e confere liberdade ao cantador: toadas, versos e despedidas podem ser repetidos e/ou improvisados a seu critério. Segue abaixo um trecho da chamarrita “Peito de dois irmãos”, gravada em 2011 pelos mestres Zé Pereira e Arnaldo Pereira, no bairro do Ariri, em Cananea, ocasião na qual tive a oportunidade de estar presente.



The image shows a musical score for a piece titled "Peito de dois irmãos". It is written in 2/4 time and features a vocal line and a guitar accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems. The first system contains the main melody and accompaniment, with lyrics: "Es - te pei - to quea - qui can - ta é pei - to de dois ir - mãos Es - te Pei - to quea - qui can - ta É pei - to". The second system contains a continuation of the melody and accompaniment, with lyrics: "de dois irm - ãos ai". Above the first system, there are chord symbols: D♭, D♭, A♭, A♭. Above the second system, there are chord symbols: A♭, D♭, D♭, A♭, A♭, D♭, D♭, A♭, A♭.

Ex 1: Chamarrita “Peito de dois irmãos”<sup>2</sup>. Transcrição do autor.

A moda acima ilustra também a tessitura, o perfil melódico, intervalos entre as duas vozes e até mesmo a questão da tonalidade: nas pesquisas e gravações de fandango, é considerável a quantidade de músicas em Ré. Mas, o fato de o exemplo estar em Ré bemol não enfraquece a argumentação, ao contrário, reitera os valores próprios à oralidade. A bem da verdade, na tradição oral, uma altura padrão não é importante como fato *a priori*, mas sim na medida em que a memória auditiva dos

músicos é transmitida através de gerações, abrangendo geograficamente toda a região. Certa vez, durante trabalho de campo, soube que é comum o cantador viajar horas de barco e, uma vez no destino, praticamente não precisar afinar de novo seu instrumento.

A influência da palavra sobre a harmonia é nítida: quase toda a estrofe é cantada no acorde de dominante. O repouso, quando vem, não pode ser considerado exatamente uma cadência pois não chegamos ao fim ou a uma síntese do que veio antes e a música pode recomeçar: “De um modo geral, os fandangueiros executam uma estrofe, e há então um intermezzo instrumental. Depois a melodia se repete com a vocalização de outros versos, vem novamente o intermezzo e assim por diante” (GRAMANI, 2009: p.52). Vale lembrar que o intermezzo instrumental (transcrito entre as barras de repetição) é um espaço para a criação e improvisação de frases ou, como dizem os próprios fandangueiros, *pontos*, tocados sobretudo pela rabeca.

Voltando à questão do tempo, a moda só chega ao final quando o cantador chama o verso de despedida que, como a toada, pode ser improvisado ou tirado de outra moda: “Vamo dar a despedida / No braço desta viola / Vamo dar a despedida / No braço desta viola...”. Ora, não estaria o caráter cíclico diretamente ligado a um tempo não cronológico que marcava o ritmo de vida do caiçara? Em seu cotidiano, o relógio não ditava o tempo e o dinheiro não era o denominador comum das relações humanas, ainda que seja importante o fato de o caiçara ter sempre mantido, em algum grau, relações com a economia de mercado. A sociabilidade, porém, assentava-se antes na interdependência entre o caiçara e a natureza, expressa na não dissociação entre as esferas do trabalho, do lazer e da religiosidade. O fandango era o pagamento, sob a forma de lazer, pelo trabalho no mutirão e houve, inclusive, quem disse ser mais cansativa a festa do que o trabalho na roça durante o dia.<sup>3</sup> Cada moda narra uma história e um aspecto do cotidiano da região e, por isso, são testemunhos da memória das comunidades e das transformações vividas por elas. Sua força reveladora da relação entre música e sociedade merece ser analisada de perto.

No dondom “Avião no Estrangeiro”, a questão dos processos de trabalho já está sugerida na letra, quando se diz “estava na *minha* roça, meu bem / eu estava *trabalhando*, meu bem...”. Primeiramente, há um sentimento de identidade que o cantador estabelece com a roça, que é *sua*. No trecho também está implícita a forte relação que o caiçara, ao contrário do que se pensa atualmente, desenvolveu com a terra, que o aproxima muito do caipira do interior. O uso da palavra “caiçara” para se referir a

“pescador exclusivo” é recente e mediado por um violento processo de expropriação decorrente do crescimento urbano do litoral e da transformação de grandes áreas florestais em unidades de proteção da natureza<sup>4</sup>.

Hoje, a pesca como atividade profissional exclusiva não pode ser entendida a partir do “caçara em tempo integral”, tampouco da unidade entre modo de vida e produção imaterial, aos quais nos referimos antes. Aqui, a chave é outra e foi muito bem denunciada no dondom “Compra de Palmito”. Nessa moda, a categoria *trabalho* adquire um significado completamente diverso da anterior. Se em “Avião no Estrangeiro” havia uma identificação do cantador com sua atividade na roça, aqui ele se distancia, ou dito de outra maneira, há um estranhamento. As palavras *cativeiro* e *dinheiro* explicitam uma relação não mais marcada pela unidade, mas pela exploração do trabalho informal na extração do palmito juçara que, apesar de proibida por lei, representa uma fonte de renda para muitas famílias caçaras nas comunidades rurais. “Quem tira não ganha nada, quem compra dinheiro tem”. Estamos diante de um aprofundamento da divisão do trabalho na sociedade capitalista moderna, em termos próximos aos descritos por Marx (2009) nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, em que o objeto de trabalho e os meios de subsistência tornam-se estranhos ao trabalhador.<sup>5</sup>

Quando Walter Benjamin escreveu que a “arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994: p.198), ele estava olhando para o declínio da experiência<sup>6</sup> humana justamente como o pólo negativo da evolução das forças produtivas e do aprofundamento da divisão do trabalho. A narrativa, para ele, é em si uma forma de comunicação artesanal cujas condições de existência estão a cada dia mais ausentes, por se tratar de uma forma de comunicação estranha à técnica industrial<sup>7</sup>.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade – , é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994: p.205)

O processo pode ser compreendido também sob a esfera cultural: seu reverso é a dissolução gradativa da diversidade de meios de vida e suas manifestações. Comunidades que ainda preservam um contato direto com o meio exterior sensível são justamente aquelas que ainda resguardam conhecimentos da tradição oral transmitidos há gerações. Assim, a modernização capitalista é também um processo empobrecedor e

por esse motivo, apesar de contextos muito distintos, o mestre fandangueiro reúne em si as mesmas características que o narrador de Walter Benjamin, ou seja, a riqueza de experiência. Leonildo Pereira, fandangueiro de Rio dos Patos, disse-me uma vez a respeito de uma viagem que fez para se apresentar em Londrina: “De Curitiba pra frente, não vi um pé de pau plantado. Só tinha soja.” Seu estranhamento frente à pobreza da monocultura tem enorme força crítica e escancara as contradições que impedem o caíçara de cultivar a terra e fazer da floresta seu meio de trabalho e subsistência atualmente.

A comparação entre as modas tradicionais e as de autoria mais recente também abre espaço para um profícuo debate. Se, antigamente, as temáticas do amor e do trabalho na roça<sup>8</sup> eram as principais, hoje os fandangueiros narram sua condição no interior da sociedade capitalista moderna, na qual participam como “sujeitos monetários desprovidos de dinheiro”, numa referência a Robert Kurz e seu trabalho sobre o colapso da modernização (SCHWARZ, 1999: p. 185). Mais uma vez, a narrativa popular é testemunha da fratura social: “Pescador que sofre é o artesanal / Quando o guarda vem me escondo no mangal/ É ‘os home’ da lei e a fiscalização/ o meu gerival é o meu ganha pão...”<sup>9</sup>.

### **3. Despedida**

A cultura tradicional é dinâmica e não se fixa ao passado, mas ao sentido que o passado pode assumir em sua atualização do presente. Daí a importância do elo geracional, tão enfatizado por Benjamin: como portador da experiência, tem um caráter de resistência e de crítica ao estado atual das coisas. O ponto chave é compreender em que medida as tradições conferem, ou não, novos conteúdos aos elementos externos da sociedade de consumo. A prática do fandango caíçara sofreu um forte declínio diante da urbanização do litoral, que levou à segregação e marginalização econômica da população caíçara nas cidades e, principalmente frente à expropriação das comunidades rurais, obrigadas a deixar suas terras para abrir espaço a projetos imobiliários ou mesmo unidades de conservação da natureza. Ao mesmo tempo, novas possibilidades técnicas surgiram, ao passo que o termo “tradicional” ganhou um forte peso político através dos editais públicos e projetos de fomento voltados à continuidade do patrimônio cultural<sup>10</sup>.

Se a cultura popular representa, de fato, uma resistência diante do processo de modernização capitalista, como pensar as tradições destacadas do ritual<sup>11</sup> e das



relações comunitárias que lhes conferiam sentido? Uma nova práxis diz respeito não apenas aos caminhos abertos pelos editais, pela internet ou pelo maior acesso às condições de pesquisa e registro das práticas. Implica, sobretudo, em questões como a propriedade e os direitos sobre toda essa riqueza de conhecimentos materiais e imateriais. No caso do fandango caiçara, é importante refletir sobre a função social que essa prática tem assumido hoje, distante da coesão ancorada na unidade entre o trabalho de mutirão, o lazer e a religiosidade. No fundo, trata-se de um esforço no sentido de compreender como a cultura oral pode (re)afirmar sua identidade e reivindicar seu lugar dentro de uma sociedade moderna que se diz global e democrática.

### Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura* / Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7<sup>a</sup> Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994 (obras escolhidas v.1).
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12<sup>a</sup> ed. Revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- DIEGUES, Antonio Carlos. O mundo caiçara: olhar do pesquisador. IN: DIEGUES, A.C (Org.) *Enciclopédia Caiçara*, v.1: O olhar do pesquisador. São Paulo, Hucitec: NUPAUB: CEC / USP, 2004: pp. 9-13.
- GRAMANI, Daniella da Cunha. *O aprendizado e a prática da rabeça no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. UFPR, Curitiba, 2009.
- IKEDA, Alberto T. *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*. Estud. av. vol.27, nº79. São Paulo: 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142013000300013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300013&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 19 mar 2014.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. 3<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Boitempo, 2009.
- PEREIRA, Eduardo; RIOS, Oswaldo; GULIN, Rogério; PIMENTEL, Alexandre. Textos do encarte: *Museu Vivo do Fandango* (CD). Associação Cultural Caburé, 2006.
- PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (orgs.) *Museu Vivo do Fandango*. Associação Cultural Caburé, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- SILVA, Luiz Geraldo. Por uma etnografia histórica do mundo caiçara. In: DIEGUES, A.C (Org.) *Enciclopédia Caiçara*, v.1: O olhar do pesquisador. São Paulo, Hucitec: NUPAUB: CEC / USP, 2004: pp. 49-70.

### Gravação em CD ou em vídeo

- VIOLA FANDANGUEIRA: Viola Quebrada e Família Pereira. 2002. CD. Produzido por Oswaldo Rios e Rogério Gulin. Curitiba-PR.
- MUSEU VIVO DO FANDANGO.. Associação Cultural Caburé, 2006. CD duplo
- RABECA FANDANGUEIRA. Mestre Zé Pereira. 2013. Arquivo MP3. Realização: Felipe Gomide e Regionave Cultural. Site para download: <https://www.dropbox.com/s/3h9qi575yk54lg8/Mestre%20Z%C3%A9%20Pereira.zip>> acesso em: 05 nov 2013



**Anexo 1: Dondom “Avião no Estrangeiro”**

*Quando eu pego na viola  
Eu não posso sem cantar  
Estava na minha roça, meu bem  
Eu estava trabalhando, meu bem  
Escutei uma toada, meu bem  
Que pro ar ia voando  
É o avião no estrangeiro  
Oi lai, meu bem  
Que ia pro Rio de Janeiro...*

Fonte: CD “Viola Quebrada e Família Pereira” (faixa 3 – disco 2)

**Anexo 2: Dondom “Compra de Palmito”**

*Quando eu pego na viola  
Eu já sei por quem pergunto  
Como fica tão bonito  
Dois amigos cantar junto  
Essa compra de palmito  
Tá pior que cativo  
Quem tira não ganha nada  
Quem compra ganha dinheiro  
Essa compra de palmito  
Não dá nada pra ninguém  
Quem tira não ganha nada  
Quem compra dinheiro tem  
Essa compra de palmito  
É melhor se acabar  
Que o povo se desengana  
Na lavoura vai cuidar...*

Fonte: “Museu Vivo do Fandango” (CD1: São Paulo, faixa 20)

## Notas

<sup>1</sup>“Entende-se por caixaras as comunidades formadas pela mescla da contribuição étnico-cultural dos indígenas, dos colonizadores portugueses e, em menor grau, dos escravos africanos. Os caixaras apresentam uma forma de vida baseada em atividades de agricultura itinerante, da pequena pesca, do extrativismo vegetal e do artesanato. Essa cultura desenvolveu-se principalmente nas áreas costeiras dos atuais estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e norte de Santa Catarina. O povoamento caixara originou-se nos interstícios dos grandes ciclos econômicos litorâneos do período colonial, fortalecendo-se quando essas atividades voltadas para a exportação entraram em declínio.”(DIEGUES, 2004: p.9)

<sup>2</sup> Chamarrita “Peito de Dois Irmãos”. Fonte: Rabeca fandanguera. Mestre Zé Pereira, faixa 09.

<sup>3</sup> Todos os relatos pessoais e depoimentos apresentados aqui foram resultado de uma série de trabalhos de campo na região, durante o período de março de 2010 até o presente.

<sup>4</sup> “Sinteticamente, pode-se dizer que, em passado relativamente recente, o “caixara” tinha relação apenas secundária com o mar. Este não se constituía num referencial cultural central de seu modo de vida. Sua visão de mundo, suas festas, seus rituais, suas noções de tempo e espaço não acenavam prioritariamente para uma relação entre sua comunidade e o meio marítimo, mas, antes, se assentavam, sobretudo na sua relação com a terra, com os ritmos da produção agrícola. O mar ocupava posição apenas secundária na configuração de sua visão de mundo.” (SILVA, 2004: p.50)

<sup>5</sup> “Quanto mais, portanto, o trabalhador se *apropria* do mundo externo, da natureza sensível, por meio do seu trabalho, tanto mais ele se priva dos *meios de vida* segundo um duplo sentido: primeiro, que sempre mais o mundo exterior sensível deixa de ser um objeto pertencente ao seu trabalho, um *meio de vida* do seu trabalho; segundo, que [o mundo exterior sensível] cessa, cada vez mais, de ser *meio de vida* no sentido imediato, meio para a subsistência física do trabalhador mesmo.” (MARX, 2009, p.81)

<sup>6</sup> “Nos textos fundamentais dos anos de 1930, que eu gostaria de citar mais longamente, Benjamin retoma a questão da “Experiência”, agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social. O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da *Erfahrung* e o fim da arte de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a idéia de que uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-iam, assim, formas “sintéticas” de experiência e de narratividade, como diz Benjamin referindo-se a Proust, frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (*Erlebnis*). GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, 1994: 9-10.

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, 1994: 197-221.

<sup>8</sup> Fonte: pesquisas de campo, gravações antigas e registros recentes sobre o fandango caixara.

<sup>9</sup> Chamarrita “Pescador Artesanal”(Paulo de Jesus Pereira). Museu Vivo do Fandango CD I - faixa 2

<sup>10</sup> Sobre o panorama atual das expressões populares, ver artigo recente de Alberto Ikeda. IKEDA, Alberto T. *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*. Estud. av. vol.27, nº79. São Paulo: 2013. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142013000300013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300013&lng=en&nrm=iso)

acesso em: 19 mar 2014.

<sup>11</sup> Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin diz: “(...) com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. (...) Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.” (BENJAMIN, 1994: p. 171)