



## Música e tecnologia: a aura musical contextualizada

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Carlos Arthur Avezum Pereira*  
*Universidade de São Paulo - cavezum@usp.br*

**Resumo:** O presente artigo propõe discutir questões referentes ao caráter objetivo da aura benjaminiana, o qual diz respeito à singularidade material da obra de arte, relacionando tais questões com a possibilidade do reconhecimento de uma auralidade na música re-produzida tecnologicamente. A partir do ponto de vista de alguns autores sobre a aura e as questões que são apresentadas no texto, investiga-se a possibilidade de adaptações desse conceito à contemporaneidade e o surgimento de outros modos de recepção estética da música e suas hibridizações no atual mundo digital.

**Palavras-Chave:** Aura da obra de arte. Música e Reprodução Tecnológica. Recepção Estética.

### **Music and Technology: Contextualized Musical Aura**

**Abstract:** This article aims to discuss issues related to the objective character of Benjamin's aura, which concerns the substantive uniqueness of the artwork, relating its to the possibility of recognizing a aurality in technological re-production music. From the viewpoints of some authors on the aura and the issues that are presented in the text, we investigate the possibility of adaptations of this concept to contemporary age and the emergence of other modes of aesthetic reception of music and their hybridizations in nowadays digital world.

**Keywords:** Aura of the artwork; Music and Technological Reproduction; Aesthetics Reception.

### **Introdução**

As transformações tecnológicas que ocorreram na sociedade desde a Revolução Industrial provocaram mudanças significativas na experiência estética. Os processos técnicos envolvidos na produção e recepção de formas artísticas como o cinema e a fotografia - que se apresentam como símbolos dessas transformações – provocam o que Walter Benjamin (2010) chamou de “a perda da aura” da obra de arte.

Segundo Benjamin (2010: 11), a aura é “Uma trama particular de espaço e de tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que possa estar”. Dessa forma, a aura está relacionada com a singularidade material da obra de arte localizada em determinado espaço-tempo. A obra de arte, vista desta maneira, é impossibilitada de estar simultaneamente presente em diferentes locais, pois trata-se de um objeto único. O filósofo faz referência a originais de pinturas e esculturas quando se refere às obras de arte que manifestam a aura, de forma que em sua materialidade resida a sua unicidade. É a unicidade da obra de arte que promove o seu *status* de raridade e o seu valor de culto baseado em seu caráter histórico, que é particular em cada obra de arte. Para Benjamin, portanto, a aura é manifestada apenas em obras de arte autênticas e não em suas reproduções.



Benjamin faz uma distinção entre a reprodução técnica e a reprodução manual da obra de arte, em que na primeira encontram-se a fotografia e o cinema, e na segunda, incluem-se as cópias - feitas à mão - de pinturas originais. Nesta segunda categoria, a reprodução manual - que pode ser vista não apenas como um trabalho com as mãos, mas tudo que se refira à gestualidade do corpo humano - podem ser incluídas as artes que, antes do advento da reprodução técnica, eram essencialmente performáticas e dependiam da presença física de um *performer* para serem apreciadas pelo público em geral. Toda vez que essas artes eram apreciadas, a reprodução manual/gestual se fazia necessária. Assim, diferentemente da pintura ou escultura, em que suas cópias imitam um determinado original, tal diferenciação – cópia e original - não é apropriada às artes performáticas, pois, - conforme dito acima - haverá sempre a necessidade da ocorrência de suas reproduções para serem apreciadas. Essas artes compreendem a música, o teatro e a dança, por exemplo.

Em uma comparação entre esses dois tipos de reprodução, o filósofo atribui um enfraquecimento da aura na reprodução manual e o seu desaparecimento na reprodução técnica de originais de pinturas ou esculturas. “O original, face à reprodução manual, cuja falsidade ele fazia facilmente aparecer, conservava toda a sua autoridade; ora, essa situação privilegiada altera-se com a reprodução mecanizada” ( BENJAMIN, 2010: 15).

Desta forma, pode-se dizer que, na visão do autor, na recepção estética da performance de obras musicais, teatrais ou de danças, em comparação com a apreciação de originais de pinturas e esculturas, haverá menor carga aurática pelo fato das performances não possuírem um caráter de autenticidade. Ou seja, a obra de natureza performática é ubíqua, capaz de estar simultaneamente em diferentes lugares por meio de suas diferentes performances. Por outro lado, a reprodução manual ainda preserva a autoridade da obra, por meio de uma atitude consciente do humano ao desejar que a reprodução realizada por ele seja fidedigna à obra.

No caso da reprodução manual de pinturas, existe uma pintura original a servir de modelo que é da mesma natureza que sua reprodução, isto é, ambas são pinturas. Mas no caso das artes performáticas, seria possível falar em “performance autêntica da obra”? Seriam os manuscritos originais da partitura ou do texto teatral a obra autêntica? Considerar autêntico algo que é completamente diferente – a escrita gráfica (partitura/texto) - de sua própria natureza – música, teatro, dança (som/gesto) -, parece não ser muito adequado ao se tratar do fenômeno da recepção.

Apesar de Benjamin, aparentemente, demonstrar uma certa nostalgia em sua teoria da aura, argumentando que na reprodução técnica ocorre o seu desaparecimento, o autor



ainda via neste fato uma possibilidade da democratização e politização da arte para as massas. “(...) A massa reivindica que o mundo lhe seja tornado mais ‘acessível’ com tanta paixão, que tende a depreciar a unicidade de todo e qualquer fenômeno, acolhendo a sua múltipla reprodução” (BENJAMIN, 2010: 17). Tal depreciação, ocorre pois, elementos novos que não eram percebidos no original surgem em suas reproduções, o que pode vir a configurar uma nova obra.

Todavia, a depreciação do original pela reprodutibilidade técnica - na qual revela-se um novo objeto -, pode sugerir que o desejo de proximidade das massas com os objetos reproduzíveis está mais associado a uma facilidade de apropriação, manuseio e recontextualização desses objetos a seu bel-prazer – assim como acontece na era digital -, do que em um desejo pelas suas reproduções em si, como acreditava Benjamin. Nesse sentido, parece haver mais uma “auratização da técnica” do que um desejo pela acessibilidade a objetos específicos e reproduzíveis que remetem tanto a ideia de original e cópia, como ao falso ideal modernista de controle democratizado do mundo (RUTSKY, 1999).

Outras incongruências do conceito benjaminiano de aura se referem à sua objetividade baseada em sua singularidade material, visto que trata-se de uma categoria de recepção estética e, portanto, está mais associada a características do sujeito receptor. Supondo-se o receptor fora do contexto histórico-cultural da obra original que aprecia, este, não seria capaz de captar a carga temporal da aura benjaminiana, fundada nas “memórias” da obra. Um objeto de culto para uma cultura pode não o ser para outra que não conhece seus costumes e sua história. Além disso, uma reprodução poderia iludir o receptor, simulando uma contextualização da obra original.

Ao responder a pergunta que se colocou anteriormente, pode-se dizer que toda performance é autêntica em sua própria natureza, visto que, nunca poderá ser repetida de forma idêntica em momentos diversos. Ou seja, a performance musical não tem um caráter ubíquo, apesar de promover ubiquidade à “obra”. Contudo, com a reprodução técnica a partir do fonógrafo e do cinema, por exemplo, a própria performance passa a ter um caráter ubíquo. Ou seja, uma mesma performance pode estar em diferentes lugares simultaneamente. Com a reprodução técnica, o valor de culto associada à aura das pinturas originais passa a ser substituído pelo valor de exposição, promovendo à arte a uma categoria de espetáculo, de simulacro.

A independência da reprodução técnica diante da ideia de um original traz alguns questionamentos, tais como: se a re-produção técnica pode ser considerada arte; se a reprodutibilidade técnica é simplesmente uma extensão das capacidades humanas que pode ser



incorporada na produção artística; e se a re-produtibilidade técnica traz a ideia de arte pós-humana.

Assim, pergunta-se: diante da incongruência conceitual na importância das categorias da objetividade e da subjetividade na definição benjaminiana de aura, é possível que o sujeito perceba a aura na música - e suas hibridizações - re-produzida tecnologicamente? Como ocorre a recepção estética dos objetos artísticos que não estão mais somente em seus lugares de culto e peregrinação (templos, museus, concertos, etc), mas, apreendidos pelos sujeitos por meio de seus aparelhos e dispositivos particulares, os quais re-produzem, modificam e recontextualizam as histórias desses objetos de forma independente?

### **1. A Influência do Contexto na Recepção Estética da Música**

A recepção estética é compreendida como uma categoria mais fortemente subjetiva do que estritamente determinada por condições externas ao sujeito, tais como, a materialidade do objeto ou as condições histórico-culturais que lhe são apresentadas. Apesar disso, muitas vezes o ambiente histórico-cultural compartilha e até impõe, em certa medida, modos subjetivos de apreensão da realidade, visto que o sujeito é permeável à troca de informações com o ambiente.

Rutsky (1999) comenta que as mudanças tecnológicas que ocorrem na sociedade estão muito mais ligadas à concepção que a sociedade tem de tecnologia do que o avanço tecnológico em si. Em diferentes momentos históricos, ocorrem variações no modo de pensar e perceber a tecnologia. Ou ainda, diversos grupos sociais em um determinado momento histórico podem ter concepções e percepções diferentes sobre a tecnologia.

Os *tone tests* são um exemplo de como o contexto histórico pode interferir na recepção dos objetos artísticos. Na década de 1910, a Edison Company realizou eventos, denominados de *tone tests*, que consistiam de apresentações musicais públicas em que uma cantora e um fonógrafo dividiam o palco, com o intuito de levar o público a acreditar que a não haviam diferenças expressivas entre a voz da cantora e a sua gravação. Iazzetta comenta que, devido ao sucesso de vendas dos fonógrafos Edison, muito provavelmente o público não percebia essas diferenças (IAZZETTA, 2009). Nos dias de hoje, seria improvável que o ouvinte não percebesse tais diferenças entre uma tecnologia tão limitada na atualidade com a performance de uma cantora ao vivo.

No caso dos *tone tests*, ocorre uma simulação da reprodução vocal da obra musical por meio da reprodução técnica executada pelo fonógrafo. A reprodução vocal é entendida aqui como uma reprodução manual, que de acordo com a teoria de Benjamin



preserva a autoridade da obra e, portanto, manifesta uma certa carga aurática, que é eliminada com a reprodução técnica. A simulação de uma reprodução vocal da obra musical nos *tone tests* por meio da reprodução técnica do fonógrafo, provoca uma ilusão da autoridade da fonte sonora (a voz real da cantora) nos ouvintes e, portanto, uma manifestação da aura na recepção da obra reproduzida tecnicamente. Para Benjamin, isso não ocorreria, pois, a materialidade da obra era um fator determinante para se perceber a aura. Os *tone tests*, portanto, se mostram como um exemplo da influência dos contextos histórico-culturais na percepção e recepção da arte (neste caso, a música) e que, dependendo destes contextos, a materialidade da obra não se mostra como um fator determinante na percepção da autoridade da obra de arte.

## **2. Estetizações da Música Re-produzida Tecnicamente**

Como visto anteriormente, na reprodutibilidade técnica das obras de arte ocorre a perda da aura. Contudo, “[...] a tecnologia pode ser totalizada ou, como Benjamin deveria dizer, estetizada, levando-a ao espírito da beleza, da vida” (RUTSKY, 1999: 36, tradução nossa). A estética da arte tecnologizada, portanto, se mostra como a sua própria lógica reprodutiva, de acordo com os exemplos que se seguem abaixo.

Auslander (2002), comenta sobre a variação da carga aurática nas reproduções tecnológicas que imitem uma performance, e nas performances que imitem um modelo reproduzível por plataformas midiáticas, de acordo com os seus respectivos contextos histórico-culturais. Quanto mais uma determinada performance se tornou “famosa” pelo público em geral, como, por exemplo, os “shows” de música da indústria cultural a partir do século XX, mais carga aurática e maior distribuição terão suas gravações sonoras reproduzíveis tecnicamente. E quanto mais um álbum de músicas gravado em estúdio se tornou famoso por sua intensa distribuição, mais a aura se manifesta na performance deste álbum. Além disso, conforme Owen Chapman (2011), a composição musical elaborada em estúdio é comparada com a criação de pinturas e esculturas (que também são produzidas em estúdio) no que se refere ao acabamento e autoridade da obra na manifestação de sua aura. Nota-se nos exemplos citados por Auslander que não é o caráter objetivo da música que manifesta sua aura, mas o contexto histórico-cultural que influencia na recepção da obra pelos sujeitos.

Chapman (2011), ao descrever as técnicas de *sampleamento* musical, tais como, coleta, seleção e conexão de amostras sonoras, compara-as com as práticas de citação de Benjamin, as quais ocorreram principalmente no “livro infinito” que era o seu projeto de vida. Neste livro, inteiramente escrito com citações de autores diversos, as citações eram



constantemente redefinidas e não se prestavam à prática costumeira de facilitar o entendimento da escrita. Benjamin, dizia haver uma “força transcendente” nessa prática de deslocar a citação de seu contexto original, recontextualizando-a em meio a outras citações que interrompem o fluxo da escrita (ARENDR, 1969). Assim como na aura da obra de arte, ocorre uma forma de manifestação do sublime nessa “força transcendente” da prática de escrita de Benjamin que ressoa nas práticas de *sampleamento* musical como uma estetização do fragmentário.

Citando Bazin e Burch, Rutsky (1999) demonstra dois exemplos de estetização tecnológica, respectivamente, o “complexo de múmia” e o “complexo de Frankenstein”. No primeiro, há uma preservação da vida pela representação da vida, que é um complexo de todas as artes visuais que utilizam da forma como uma maneira de fazer perdurar a vida. Ou seja, eliminam-se os vestígios técnicos empregados com fins de disfarçarem as diferenças entre a realidade e sua representação. No segundo, utilizam-se fragmentos sem-vida que são “animados” por um processo oculto. O monstro de Frankenstein não é um robô, isto é, não é uma tecnologia morta que se presta a uma determinada função. Por outro lado, é composto da junção de fragmentos mortos dessa tecnologia funcional que reunidos, apresentam-se como um monstro, o qual ganha vida e uma forma totalizante através de sua “animação” estética que aparenta um processo sobrenatural.

Na performance musical com novos instrumentos eletrônicos, muitas vezes, busca-se apresentar o resultado dos complexos processos de síntese sonora, representando uma interação humana do *performer* com o instrumento de uma forma mais “natural”. Ou seja, o instrumento digital deve se comportar de forma semelhante a um instrumento tradicional acústico, mantendo uma relação de causalidade física entre o som e o gesto do instrumentista que o causou. Contudo, essas relações entre a interface de controle gestual e o dispositivo de geração sonora no instrumento digital são completamente arbitrarias, e vão depender do *design* criado pelo seu projetista. No caso em que essas relações não busquem a imitação de um instrumento mecânico, a fragmentação se revela, ocorrendo aí o “complexo de Frankstein”, que traz a necessidade de um “espírito mágico” que anime essa fragmentação causada pelo *design* específico desse instrumento. Muitas vezes, instrumentos desse tipo têm sua própria lógica de funcionamento que precisa ser descoberta. Essa descoberta é que vai proporcionar a experiência estética que causa a impressão de interação com diversos instrumentos musicais tecnológicos.

Rowe (1993), classifica a dimensão comportamental de sistemas musicais interativos em dois tipos: *instrument* e *player*. O primeiro tipo ocorre quando existe um maior



controle do *performer* sobre o instrumento, que dessa forma, torna as relações entre gesto físico e som mais evidentes. Já no segundo tipo, o sistema se comporta de forma mais autônoma, como um músico virtual que interage com outro músico. É possível, portanto, traçar um paralelo com ambos os complexos discutidos por Rutsky, o “Complexo de Múmia” e o “Complexo de Frankstein”, de maneira que o tipo *instrument* seja relacionado ao primeiro, e o tipo *player* ao segundo.

Um instrumento eletrônico criado por Malloch e Wanderley (2007), chamado de *T- Stick*, é um exemplo do comportamento *instrument*, pois, apesar do instrumentista que “toca” o bastão - que é a interface de controle gestual - não saber exatamente o tipo de material sonoro que será produzido a cada gesto físico, a relação entre a morfologia sonora e o gestual é mantida.

Um exemplo de obra interativa do tipo *player* em que o músico improvisa estabelecendo um diálogo com um sistema eletrônico musical é a peça “Altar ou Resposta dos Deuses” de Celso Cintra para *temple bell* e *Pure Data* (BARREIRO et al, 2011). Nota-se no título da peça, a ideia de um espírito que “anima” a tecnologia que processa, fragmenta, transforma os sons do mundo real produzidos pelo intérprete.

### **Considerações Finais**

A memória da aura é involuntária e provoca a reminiscência de um elemento espiritual quando há uma contextualização do receptor no universo da obra. Ou seja, a aura como uma categoria de recepção se refere aos modos de apreensão dos objetos artísticos pelo sujeito. Assim, um contexto simulado para o sujeito (ambientação sensorial, histórica e cultural) tem maior poder de influência na recepção da obra de arte do que a materialidade da obra.

A simulação de qualidades sonoras da performance vocal nos *tone tests* e a simulação da relação entre gesto físico e fonte causadora do som nos instrumentos musicais eletrônicos citados demonstraram promover a percepção da autoridade da música na reprodução técnica. Dessa forma, observou-se que no conceito da aura benjaminiana ocorrem certas incongruências, principalmente no que se refere à singularidade material da obra de arte que inferiorizava a música em relação à percepção da aura nas obras plásticas originais. Além disso, alguns autores demonstraram uma outra visão da autenticidade - que segundo Benjamin residia apenas em obras originais -, ao apontarem que as próprias performances podem chegar a imitar um modelo reproduzido tecnicamente.

A recepção estética de práticas e performances de *sampleamento* musical, e



sistemas musicais interativos com comportamento autônomo, se apresentam de forma fragmentada à percepção do sujeito. A fragmentação é a estética da reprodutibilidade técnica que se confunde com a produção artístico-digital na contemporaneidade, conforme observou-se no complexo de Frankenstein. A fragmentação ainda causa no receptor uma memória distraída devida à constante proliferação e recontextualização de dados que surgem das múltiplas re-produções dos objetos. É essa memória distraída que vai exigir uma postura mais crítica do sujeito, inaugurando práticas e teorias como as da Música Concreta de Pierre Schaeffer em meados do século XX, as quais alteraram de forma inequívoca a recepção estética da música.

## Referências

ARENDDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. In: ARENDT, Hannah (Org.). *Illuminations*. New York: Schocken, 1969. p. 1-55.

AUSLANDER, Philip. An Orchid in the Land of Technology: live performance and Walter Benjamin. In: BECK, Andrew (Org.). *Cultural Work*. London, Routledge: 2002. p. 161-168.

BARREIRO, D. L.; TRALDI, C. A.; CINTRA, C. L. A.; MENEZES JÚNIOR, C. R. F. M. O papel da improvisação em quatro obras para percussão e meios eletrônicos em tempo real. *Revista ouvirOUver*, (v.7), (n. 1), 2011, p.80-98.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época da sua Reprodução Mecanizada*. Tradução da primeira versão francesa abreviada de Pierre Klossowsky, Apresentação e tradução João Maria Mendes. Portugal: Biblioteca Amadora Escola Superior de Teatro e Cinema CIAC, 2010.

CHAPMAN, Owen. The Elusive Allure of ‘Aura’: sample-based music and Benjamin’s practice of quotation. *Canadian Journal of Communication*, Canada, (v. 36), (p. 243-261), 2011.

IAZZETTA, F. H. de O. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo, Perspectiva Fapesp, 2009.

MALLOCH, J.; WANDERLEY, M. M. *The T-Stick: from musical interface to musical instrument*. Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology McGill University, 2007.

ROWE, Robert. *Interactive music systems*. Cambridge MA: The MIT Press, 1993.

RUTSKY, R. L. *High Techné: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*. Minneapolis – London: Minnesota University Press, 1999.