

CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DO REAL E DO AUTÊNTICO N’A OBRA DE ARTE NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA (WALTER BENJAMIN)

CONSIDERATIONS ABOUT THE REAL AND THE AUTHENTIC IN “THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION”

Carolina Faria¹

RESUMO: Este artigo pretende investigar os conceitos de realidade e autenticidade tendo como referência principal o ensaio “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica” de Walter Benjamin (1936). Leituras contemporâneas da obra, por sua vez, possibilitam sua contextualização de maneira ainda mais atual. Dessa forma, será aqui abordada a sobrevivência da aura constatada por Benjamin como condição fundamental de autenticidade do objeto em tempos marcados por uma (hiper-) realidade cuja velocidade parece não comportá-la.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Culturais. Walter Benjamin. Aura.

SUMMARY: This article aims to develop the concepts of reality and authenticity having as main reference “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” by Walter Benjamin (1936). Contemporary readings of Benjamin's work make possible its contextualization in an even more actual way. Thus, the main concern of this essay is to confirm the survival of the aura stated by Benjamin as a fundamental condition of authenticity of the object in times marked by a (hyper-)reality whose speed does not seem to support at all.

KEY WORDS: Cultural Studies. Walter Benjamin. Aura.

¹ Carolina de Faria V. N. Brandão é licenciada em Comunicação Social pela Universidade de Fortaleza (Unifor) e Mestre em Literaturas e Culturas Modernas pela Universidade Nova de Lisboa. Desenvolve pesquisa académica nomeadamente em temáticas relacionadas à literatura e aos estudos culturais.

Considerações a respeito do Real e do Autêntico n'A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica

1. Introdução

Desde sua primeira publicação em 1936, o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, mostrou-se fundamental para as mais diversas áreas dos estudos culturais. A relação entre arte e política lá posta em questão viria a se tornar cada vez mais urgente após a crise que culminaria na 2ª. Guerra Mundial, anunciada poucos anos após o lançamento desse escrito de Benjamin. Propõe-se aqui uma breve introdução desse texto tão relevante antes de especificar a temática proposta neste trabalho (a da autenticidade).

A princípio, Benjamin apresenta algumas considerações a respeito da análise marxista do sistema capitalista. A síntese realizada pelo autor enfatiza a supressão do proletariado como consequência inevitável de sua demasiada exploração, conforme visto em:

Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, esse modo de produção ainda estava em seus primórdios. Marx orientou suas investigações de forma a dar-lhes valor de prognósticos. Remontou às relações fundamentais da produção capitalista e, ao descrevê-las, previu o futuro do capitalismo. Concluiu que se podia esperar desse sistema não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria supressão. (BENJAMIN, 1955, p. 1)

“Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica” (Benjamin, 1955, p. 1), mostra-se compreensível que seja necessário algum tempo para apreensão dos então novos meios de produção pelos setores da cultura. Benjamin chega a considerar um processo de mais de meio século para que a mudança das condições produtivas medie um diálogo entre a economia e o que é considerado arte. No entanto, como o próprio autor afirma, as investigações de Marx são verdadeiramente pautadas em valor de prognósticos, o que permite uma série de previsões a respeito do futuro do capitalismo.

Ainda na introdução do seu ensaio, Benjamin reconhece os perigos das teorias puramente evolutivas da arte. Conceitos importantes ao entendimento artístico, como criatividade, gênio, validade eterna e estilo, por exemplo, podem ser -e foram, em diversos momentos da História- apropriados por regimes autoritários. Daí surge a urgência de novos conceitos que escapem dessa apropriação nefasta a qualquer custo. Ao longo do ensaio em questão, Benjamin propõe suas alternativas contra uma arte fascista e sugere que estas sejam úteis à “formulação de exigências revolucionárias na política artística.” (1955, p. 1)

Em seguida, Benjamin constata a relativa facilidade de reprodução do objeto artístico. Há, segundo Benjamin, uma hierarquia evidente nessa reprodução, que depende das intenções de quem a realiza. Também é afirmado que, embora a reprodutibilidade da obra aconteça desde os tempos mais primórdios, uma técnica relativa a esse processo carrega algo de novo ao longo de seu desenvolvimento.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1955, p. 1)

Benjamin cita diversos recursos tecnológicos para ilustrar essa “intensidade crescente”. Talvez o mais pontual deles seja a invenção da imprensa, um “caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo” (1955, p.1). A xilografia e a litografia também tiveram sua importância nessa progressão tecnológica. É somente com o surgimento da fotografia, no entanto, “que a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (1955, p. 1).

O cinema falado, por sua vez, marcaria a reprodução técnica do som, a mais acelerada fase dessa produção. “Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos” (1955, p. 1), reflete Benjamin.

Em poucas páginas, Benjamin sintetiza problemáticas cruciais aos estudos da cultura e da arte. À sua maneira tão precisa, o autor expande os ditos conceitos artísticos a uma dimensão política. É este, aliás, o ponto para o qual o ensaio direciona-se: a estetização da política. Também é apontada a politização da arte como a resposta do comunismo a esse fenômeno tão sério. Por fim, é sustentado que a questão bélica, particularmente inquietante à época em que o ensaio foi publicado pela primeira vez devido às condições que culminaram na 2ª. Guerra Mundial, resultava de uma revolta da técnica.

Esse manifesto tem o mérito da clareza. Sua maneira de colocar o problema merece ser transposta da literatura para a dialética. Segundo ele, a estética da guerra moderna se apresenta do seguinte modo: como a utilização natural das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização antinatural. Essa utilização é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade. Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em "material humano" o que lhe foi negado pela sociedade. (Benjamin, 1955, p. 14)

Muito pode ser formulado a partir dessa breve introdução a esse célebre escrito do autor alemão. Aqui, no intuito de garantir um mínimo de direcionamento às questões tão abrangentes, será priorizado o conceito de autenticidade, suas implicações e direcionamentos para Benjamin e para alguns de seus leitores atentos.

2. Autenticidade para Walter Benjamin

Já foi exposto aqui o reconhecimento de Benjamin em relação à histórica e tradicional reprodução do objeto. Na introdução deste trabalho, foram citados diversos meios eficientes de reproduzir uma obra. No entanto, o autor reconhece que algo de muito importante é perdido ao longo desse processo, mesmo que a cópia seja aparentemente idêntica à sua original.

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. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original (BENJAMIN, 1955, p. 2)

Benjamin opta por chamar de autenticidade esse “aqui e agora” da obra de arte. Essa anunciada existência única parece intrinsecamente relacionada à experiência, tema muito caro ao autor ao longo de seus escritos. Lobato sintetiza essa priorização de Benjamin pelo que é vivido de maneira bem sucinta em sua assertiva de que “para Benjamin, uma nova ontologia, que supera a metafísica de antigos, medievais e modernos, deve fornecer uma interpretação objetiva da relação entre homem e mundo na história em vez de oferecer qualquer explicação apriorística da realidade” (Lobato, 2011, p. 118). É justamente essa experiência única e autêntica que é impossível de ser transferida mesmo à cópia mais fiel de uma obra, conforme visto em:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. (BENJAMIN 1955, p. 2)

Apesar de admitir a fugacidade do aspecto autêntico da arte, Benjamin não deixa de pontuar duas qualidades da reprodução técnica. A primeira delas seria sua autonomia, uma vez que “ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva - ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação, mas não acessíveis ao olhar humano” (1955, p. 2) ou mesmo fixar imagens que passam despercebidas à óptica natural.

A segunda qualidade apontada por Benjamin caracteriza-se pelo seu deslocamento, garantindo à arte graus interessantes de ressignificação e colocando-a em “situações impossíveis para o próprio original”. Nesse aspecto, o autor constata uma aproximação benéfica entre a obra e o indivíduo. No entanto, ainda que as circunstâncias apresentadas preservem o conteúdo da obra de arte e que tenham seus méritos principalmente no que diz respeito à distribuição do material artístico, Benjamin lamenta a perda da potência sensível contida no caráter autêntico da arte.

Novamente, a experiência (do artista, no caso) é reafirmada como essencial à grandeza (ou não) da obra. Essa experiência pode ser identificada no testemunho, conceito elogiado por Benjamin e tido por ele como intransferível por meio da reprodução técnica, uma vez que:

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 esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 1955, p. 2)

É aí que surge outro conceito da maior importância para o entendimento do ensaio de Benjamin: o da aura. Definida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (1955, p. 3), essa noção parece corresponder ao contexto de autenticidade tão valorizado pelo próprio Benjamin. Para torná-la mais palpável, o autor sugere que seja imaginada a contemplação de uma cadeia de montanhas em um dia de verão. A sensibilidade do momento pessoal e intransferível dessa contemplação também caberia à aura.

De maneira um tanto poética, Benjamin “inventa” a aura e chega a exemplificá-la para logo depois anunciar a sua destruição. À essa destruição é atribuída a preocupação apaixonada das massas em fazer as coisas “ficarem mais próximas”, segundo o autor. “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução” (1955, p.3), alerta Benjamin. A destruição da aura causa impressão tamanha no apreciador da obra de arte que mesmo a experiência singular do artista pode ser vivida graças à reprodução técnica, como é exposto em:

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (BENJAMIN, 1955, p. 3)

3. A leitura da autenticidade de Benjamin por Cobb e o hiper-real de Baudrillard

O ensaio de Benjamin acerca da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica gerou uma quantidade considerável de comentários e divagações sobre a mesma problemática. Vale destacar as considerações de Russel Cobb, que introduz uma coletânea de diversos ensaios relacionados aos conceitos benjaminianos de arte e reprodução. Logo no início de sua análise ensaio, Cobb assume a contemporaneidade num momento de reprodutibilidade digital, que já “ultrapassou” a técnica no sentido da modernização dos meios de produção. Há para Cobb uma desvirtuação da noção grega de autenticidade, conforme visto em:

Indeed, our current age of digital reproduction seems to invalidate the root of authenticity, the Ancient Greek notion of *authentikos*, connoting both the idea of an original, authoritative text as well as authority over something or someone. (COBB, 2014, p. 2)

O próprio Cobb, no entanto, reconhece que o próprio conceito clássico de autenticidade não é suficiente para o entendimento de sua aplicação na sociedade contemporânea. O autor recorre a Benjamin e à sua urgência do já mencionado “aqui e agora” mesmo em tempos em que a reprodução já atingiu alcances inimagináveis. Como exemplos, podem ser citados os colecionadores de discos de vinil ou as pessoas que frequentam leituras de poesia ao vivo. Há uma oferta interminável de música e saraus poéticos gravados que podem ser encontrados gratuitamente em plataformas virtuais, mas sustenta-se a predileção humana pela experiência “real”, como já foi defendido por Benjamin anteriormente.

The concept of *authentikos*, (that of a person who possesses both “mastery” and “authority” over something) then, is not sufficient to understand how authenticity works in contemporary society. Even since the advent of the age of the copy, we continue to demand cultural artifacts that—following Benjamin—occupy a unique “presence in time and space” in the physical world. This condition permits a cultural moment in which the record collector combs garage sales for vinyl albums even though she has a digital library of music, or in which the literature aficionado goes for a live reading by a poet, even though he could watch the performance on YouTube. (COBB, 2014, p. 3)

Cobb também rejeita a hipótese de que a globalização tenha culminado numa tendência homogênea da cultura: muito pelo contrário, fomentou um “apetite” por referências além de fronteiras físicas e virtuais. É também identificado por Cobb um “desejo de autenticidade” que parece corresponder à já mencionada perseguição pela proximidade do objeto apontada por Benjamin, conforme visto em:

What has resulted is a paradox in which the democratization of culture as enabled by digitization and globalization has led to a greater desire for authentic cultural products. It is as if Baudrillard's famous simulacrum has been flipped on its head. Instead of living in a world in which the image “bears no relation to any reality whatever; it is its own pure simulacrum,” we are instead in a constant search for something pure and completely authentic, even when the authentic thing is little more than a response to market demands. (COBB, 2014, p. 3)

Parece oportuna a referência a Baudrillard para tratar da relação entre consumo e a busca (ou perseguição apaixonada, como chamou Benjamin) do que é autêntico. Aqui, as complexas noções de (hiper-) realidade e simulacro propostas por Baudrillard não serão aprofundadas, mas convém apresentar uma consideração valiosa do autor a respeito das consequências dessa busca no processo produtivo.

O que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa. E por isso que esta produção «material» é hoje, ela própria, hiper-real. Ela conserva todas as características do discurso da produção tradicional mas não é mais que a sua refração desmultiplicada (assim, os hiper-realistas fixam numa verosimilhança alucinante um real de onde fugiu todo o sentido e todo o charme, toda a profundidade e a energia da representação). Assim, em toda a parte o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio. (BAUDRILLARD, 1992, p. 34)

Em “Simulacros e Simulação” (1992), o autor também alerta para os perigos da obsessão por um real inalcançável. O esvaziamento de sentido provocado por essa fixação leva algumas tendências modernas de comportamento e produção justamente ao contraponto da autenticidade. Baudrillard chega a considerar “fantasmagórico” o conteúdo resultante do que lá se passa.

Em vez de fazer comunicar, esgota-se na encenação da comunicação. Em vez de produzir sentido, esgota-se na encenação do sentido. Gigantesco processo de simulação que é bem nosso conhecido. A entrevista não diretiva, a palavra, os telefones de auditores, a participação diversificada, a chantagem a palavra. A informação é cada vez mais invadida por essa espécie de conteúdo fantasma, de transplantação homeopática, de sonho acordado da comunicação. Disposição circular onde se encena o desejo da sala, anti-teatro da comunicação que, como se sabe, nunca é mais que a reciclagem em negativo da instituição tradicional, o circuito integrado do negativo. Imensas energias são gastas para manter esse simulacro, para evitar a dissimulação brutal que nos confrontaria com a evidente realidade de uma perda radical do sentido. (BAUDRILLARD, 1992, p. 105)

Voltando a Cobb, percebem-se sérias condições de autenticidade. O autor considera que a simples existência de algo num contexto muito específico não é suficiente para a invocação de uma aura. Também é constatado o prejuízo da inserção do objeto cultural no sistema de produção capitalista: atribuir um valor monetário produz uma “mancha” irreparável a seu valor autêntico. O autor é bastante assertivo ao ressaltar que a aura só é possível em determinadas condições muito frágeis na contemporaneidade. Para ser verdadeiramente autêntico, o objeto não pode ser reproduzido pela técnica ou apropriado pelo sistema capitalista, segundo Cobb. No entanto, sua análise reconhece que a disseminação quase instantânea característica da produção em massa tem seus méritos na distribuição de material cultural ao redor do mundo.

In other words, to create an aura of authenticity in the age of digital reproduction, an object or a text must seem not only irreproducible, original, but also uncorrupted by Western capitalism, even though these very objects rely on the marketplace for dissemination. (COBB, 2014, pp. 5-6)

Ainda assim, o autor faz questão de reforçar a impossibilidade de coexistência de autenticidade e mercado, chegando a citar a síntese atribuída a Lionel Trilling de que dinheiro, em suma, é o princípio da inautenticidade da experiência humana, conforme visto em:

This curious relationship between authenticity and capitalism bears some explanation....Commodification—or the transformation of a good into a product whose value is determined by the market—is a phenomenon that destroys the artifice of authenticity, even though all cultural products have a market value. Lionel Trilling sums up this attitude succinctly in *Sincerity and Authenticity*: “Money, in short, is the principle of the inauthentic in human existence.” (COBB, 2014, p. 6)

4. Autenticidade e yoga para Laura Graham

No intuito de garantir uma demonstração prática de como o sistema capitalista consegue retirar um artefacto cultural de seu espectro autêntico, Cobb utiliza-se do exemplo da prática do yoga no Ocidente, que corre o risco de tornar-se “corrupta ou impura” em relação à tradição “eterna e pura” da filosofia iogue na Índia. Laura Christine Graham aprofunda essa apropriação ocidental (e monetária) da prática indiana em seu ensaio *“Ancient, Spiritual, and Indian: Exploring Narratives of Authenticity in Modern Yoga”* (2014), que também faz parte da coletânea introduzida por Cobb. Ao longo de sua pesquisa, Graham propõe-se a investigar o que há de autêntico (ou não) no que chama de “yoga moderno” (práticas, filosofias e representações vinculadas à yoga depois de 1850). A autora, no entanto, opta por não conferir um diagnóstico positivo ou negativo em relação ao movimento do yoga contemporâneo no Ocidente, preferindo direcionar o seu ensaio à justificativa de quem questiona a autenticidade dessa prática ressignificada.

Most importantly, however, authenticity is one of the key pivot points from which media representations and practitioners negotiate the meaning of yoga. I am not, therefore, interested in proving or disproving the authenticity of modern yoga, but in how and to what effect these often problematic claims are made. (GRAHAM, 2014, p. 85)

Segundo Graham, o objetivo do yoga é transformar ou aperfeiçoar o corpo no intuito de alcançar a imortalidade, um organismo divino ou auto-realização. No entanto, a autora identifica uma redução dessa tradição milenar quando adaptada ao contexto ocidental. A utilização da espiritualidade oriental frente aos problemas do materialismo ocidental torna a filosofia do yoga uma “comodidade espiritual” que não corresponde aos seus princípios mais antigos.

This utilization of Eastern spirituality against Western materialism as a pivot for transforming yoga into a spiritual commodity has continued and served to further entrench the modern/premodern binary, wherein materialism is linked to modernity and spirituality to premodernity...When Westerners come to India to learn about a yoga that is now partly a response to, and an appropriation of, Western reductions of yoga, the very reflexivity of the authenticity here can lead to vertigo. (GRAHAM, 2014, p. 90)

Ainda há a problemática da indústria do yoga, responsável pela produção em massa que impossibilitaria a permanência da aura e da autenticidade para Benjamin. De facto, há uma oferta infinita de artigos para os seus praticantes, aulas de acordo as mais diversas abordagens do yoga e mesmo viagens turísticas à Índia vendidas como uma experiência autêntica. Apesar de considerar justos todos os pontos aqui abordados, Graham mostra-se particularmente otimista em relação ao caso do yoga praticado no Ocidente. A autora compactua da mesma questão proposta por Liberman (2008) para chegar à sua sentença de que formas culturais podem e devem ser adaptadas a necessidades e contingências específicas da sociedade que opta por adoptá-las, mas é impossível determinar quanta “autorização” precisa ser pedida para adaptá-las. Por fim, Graham mostra-se mais alinhada à linha da escritora e instrutora de yoga Anne Cushman ao concordar que é libertador perceber que o yoga é infinitamente criativo e expressa-se numa imensidade de formas, recriando-se para ir ao encontro de diferentes tempos e culturas.

5. A experiência do flâneur em contraponto à do turista

A questão torna-se aqui ainda mais delicada: se, como defende Cobb, todos os produtos culturais têm valor de mercado, como se mantém a virtude da autenticidade em alguns deles? Resta ao próprio Cobb recorrer à definição do termo presente no tradicional *Oxford English*

Dictionary (OED). Um significado de caráter objetivo faz-se útil a uma problemática imersa em considerações tão subjetivas.

...authenticity becomes not just an evocation of a certain time and space; it has the added burden of being synonymous with the Truth. A detour back to the OED can help us understand the relationship between authenticity and truth claims. The OED's citations for "authenticity" all evince a concern for truth as a common element in authenticity, such as a quotation from Boswell: "What I have preserved . . . has the value of the most perfect authenticity."(COBB, 2014, p. 7)

De maneira muito prática, pode-se dizer que a definição do OED para autenticidade não comporta nenhum significado para além do que é real e verdadeiro. Aqui, mais uma vez provam-se relacionáveis o (hiper-) real de Baudrillard e o autêntico de Benjamin em seu compromisso com a verdade. Se o que se aproxima mais do ideal de autenticidade é o que é preservado, há também uma relação intrínseca entre verdade e subjetividade numa determinada geração. Consciente dessa relação, Cobb mostra-se atento a aspectos muito particulares ao tempo em vive e no qual constrói sua crítica ao tratar diretamente da hegemonia das redes sociais nas relações pessoais. O autor denuncia a performatividade exercida em plataformas digitais como Twitter, Facebook *and so on* em sua alusão à "Representação do Eu na Vida Cotidiana" de Erving Goffman (1959), que já tratou da fachada que os indivíduos preferem criar a respeito de suas próprias vidas (a metáfora de atores num palco é recorrente) muito antes do surgimento dessas plataformas. Mas não seria a idealização da vida banal que fazemos aos nossos interlocutores e o resgate de algo que gostaríamos que nos fosse cotidiano justamente o hiper-real de Baudrillard?

Daí um ponto essencial ao direcionamento das considerações de Cobb a respeito da autenticidade: a inserção de valores autênticos num contexto dito como também autêntico. Segundo o autor, a autenticidade não pode firmar-se em instituições tradicionais (religião, nação ou mesmo a comunidade linguística), conforme visto em:

Authenticity can never be set in stone by a religion, a nation, or a linguistic community, because our standards and expectations of the Real are constantly evolving, and the construction of the artifice of authenticity depends on the context. (COBB, 2014, p. 6)

Mais uma vez, o autor opta por garantir uma demonstração prática de como a qualidade da autenticidade mostra-se vulnerável em condições contemporâneas. A projeção de uma vivência “perfeita” que pouco condiz com o cotidiano de quem a inventa, como foi denunciado por Baudrillard e adaptado à realidade das redes sociais por Cobb, pode ser relacionada à experiência turística. Cobb utiliza-se do argumento de Dean MacCannell (1976) para ilustrar o espetáculo hiper-real (logo, não autêntico) promovido em viagens de turismo.

In a tourist setting, it is often impossible to know if what is being presented is a transparent representation of life as it is really lived by the host or a delicate spectacle that the host has designed to please the tourist...In sum, MacCannell states, “[w]hat is taken to be real might, in fact, be a show that is based on the structure of reality.” (COBB, 2014, p. 8)

Aqui, parece conveniente retornar a apresentar outro conceito interessante em relação à temática da autenticidade: o do *flâneur*. A figura que “flana” (verbo oriundo do francês *flâner*, que significa vagar ou perambular) errante pelas grandes cidades é apresentada de maneira bastante singular pelo poeta Baudelaire em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, no qual a Paris do século XIX surge como cenário ideal para as mais profundas divagações existenciais provocadas por “inocentes” passeios.

Para o perfeito Flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família, com todas as belezas encontradas e encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. (BAUDELAIRE, 1988, pp. 170–171)

O ensaio, que diz muito sobre a poética de Baudelaire e da sua própria compreensão da modernidade, também despertou profundo interesse em Walter Benjamin. O autor desenvolve a figura do *flâneur* em seu elogio ao próprio Baudelaire, quem considera um “lírico no auge do capitalismo”. De facto, é curioso que a o poeta francês tenha salientado aspectos muito poéticos da vida urbana durante a turbulenta Revolução Industrial, período frequentemente associado à piora nas condições de vida nas metrópoles devido às péssimas condições de trabalho nas fábricas, que jamais haviam produzido tanto em tão pouco tempo.

Benjamin, por sua vez, mostra-se muito sensível à visão de Baudelaire em relação à beleza do que costuma passar despercebido pelas multidões.

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafês, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (BENJAMIN, 1994, p. 35)

Aqui, pretende-se estabelecer a figura do *flâneur*, tão bem desenvolvida por Baudelaire e por Benjamin, além de tantos outros acadêmicos, como a antítese do turista retratado por Cobb. Partindo sempre da temática principal da autenticidade, é possível listar alguns pontos que garantem o enquadramento da experiência do *flâneur* como autêntica de acordo com certos critérios já apresentados neste presente trabalho.

Primeiramente, há a particular relação do *flâneur* com o tempo e o lugar (sempre uma cidade grande, pois comporta multidões e situações mais diversas) que habita. A vivência única e singular, como já foi constatado, é requisito fundamental para autenticidade. Também parece justo afirmar que o real do *flâneur* não cabe em comparação com o hiper-real proposto por Baudrillard: o *flâneur* não é um performático, mas sim um “apaixonado observador”. O

indivíduo que “flana” não busca um real inalcançável, mas parece satisfeito ao embarcar em pequenas epifanias diante do real que lhe cabe.

Outro aspecto que torna o flâneur protagonista de uma experiência autêntica é o seu desvio da lógica do capital, afinal, a contemplação desacelerada da cidade pede algum tempo ocioso que em nada corresponde ao ritmo frenético de trabalho que visa ao lucro. Ao contrário do turista apontado por Cobb, que encanta-se com um espetáculo criado por terceiros (que obterão lucro a partir da experiência vendida) a partir de cenários que acabará por conhecer, o *flâneur* de Baudelaire prova-se senhor de seus próprios deslumbramentos, tendo como matéria-prima de suas fantasias, justamente aquilo que parece banal ao turista ou ao passante desavisado.

6. Considerações finais

Em face das problemáticas aqui apresentadas, percebe-se que as fronteiras que garantem a um artefacto a qualidade da autenticidade são extremamente tênues. É essencial que seja preservado o “aqui e agora” (ou seja, a aura) do material em questão, como foi apontado Benjamin. No entanto, é preciso também estar atento aos perigos do hiper-real alertado por Baudrillard e do desespero desenfreado pelo que é autêntico, que acaba por levar qualquer manifestação cultural ou artística à direção contrária da autenticidade em razão da performance superficial que é mantida.

Por fim, convém retomar as palavras de Cobb para confirmar a fragilidade dos critérios contemporâneos de autenticidade, uma vez que o autor acredita que, em tempos de reprodução em massa, só saberemos o que é real quando o reconhecermos diante de nós.

In simple terms, in the age of the digital copy, reality has struck back with a vengeance. From the locavore food movement to the boom in memoir book publishing to the resurgence in vinyl record collecting, the allusive aura of authenticity has trumped postmodern relativism throughout the culture. That much of it is an artifice constructed by marketing geniuses or starving artists desperate to make a buck seems to matter less and less. We may not understand all the modes of production and distribution behind our food, our art, or our culture, but we want it to be real. How will we know what that is? We will simply have to believe that we will know it when we see it. (COBB, 2014, p. 8)

BIBLIOGRAFIA

Baudelaire, C. (1988). O Pintor da Vida Moderna. In: A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Baudrillard, J. (1992). Simulacros e Simulações. Lisboa: Relógio D'Água.

Benjamin, W. (1955). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.
Retirado de: <https://philarchive.org/archive/DIATAT>

Benjamin, W. (1994). Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas. Vol. III. São Paulo: Brasiliense

Cobb, R. (2014). Introduction: The artifice of authenticity in the age of digital reproduction. In *The paradox of authenticity in a globalized world* (pp. 1-9), New York: Palgrave Macmillan.

Cushman, Anne. n.d. "New Light on Yoga." Yoga Journal.
Retirado de :<http://www.yogajournal.com/wisdom/466>

Graham, L. C. (2014). "Ancient, Spiritual, and Indian: Exploring Narratives of Authenticity in Modern Yoga," in *The Paradox of Authenticity in a Globalized World*, editado por Russell Cobb (pp. 85-100). New York: Palgrave Macmillan.

Lobato, C. (2011). Benjamin e a questão da experiência". *Cadernos Walter Benjamin: no7, jul/dez.*

MacCannell, D. (1976). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley: University of California Press.