

## **ARTE, EDUCAÇÃO E REVOLUÇÃO: CONSEQUÊNCIAS DO ADVENTO DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA EM WALTER BENJAMIN**

*Karoline S. Rodrigues*

### **RESUMO**

Aqui entraremos em contato com o conceito de reprodutibilidade técnica no pensamento de Walter Benjamin, e suas implicações e consequências na estética, na política e na educação. Nosso objetivo é analisar as diferentes formas de usar a arte reproduzível e como sua presença incita os desejos de consumo em uma sociedade capitalista moderna. Por meio de uma investigação do pensamento dialético benjaminiano, analisamos como a sociedade moderna poderia se beneficiar da reprodutibilidade tecnológica para adquirir consciência política. Em oposição a isso, Benjamin entende a estetização da política como o principal uso pelo Fascismo e o Nazismo da arte reproduzível e como uma espécie de propaganda política contra-revolucionária. Para examinar esse processo histórico, Benjamin concebe os conceitos de valor de culto e valor de exposição. Aura e o valor de culto dão lugar à exibição de obras de arte, que podem ser interpretadas como uma relação mais democrática e direta entre arte e sociedade. Este trabalho tem o intuito de demonstrar o processo histórico pelo qual a reprodutibilidade tecnológica é cada vez mais importante para a sociedade moderna como uma possível resposta a crises políticas, sociais e culturais.

**Palavras-chave:** Educação. Estética. Política. Técnicas de reprodução. Walter Benjamin.

### **ART, EDUCATION AND REVOLUTION: CONSEQUENCES OF THE ADVENT OF TECHNICAL REPRODUCIBILITY IN WALTER BENJAMIN**

### **ABSTRACT**

Here we will contact the concept of technological reproducibility in Walter Benjamin's thought, and its implications and consequences in aesthetics, politics and education. We aim to analyze the different ways of using reproducible art and how its presence incites the wishes of consumption in a modern capitalist society. Through an investigation of benjaminian dialectical thought, we analyse how modern society could benefit of technological reproducibility to acquire politic consciousness. In opposition to that, Benjamin understands aestheticization of politics as the main use by fascism and nazism of the reproducible art, and as a kind of political counterrevolutionary propaganda. In order to examine this historical process, Benjamin conceives the concepts of cult value and exposition value. Aura and cult value give place to exhibition of artworks, which can be interpreted as a more democratic and direct relation between art and society. This work has the intention of demonstrating the historical process by which technological reproducibility is progressively important for modern society as a possible response to political, social and cultural crisis.

**Keywords:** Education. Aesthetic. Politic. Reproduction techniques. Walter Benjamin.

## Introdução

O presente artigo se divide em três partes. Na primeira, apresentaremos as principais características de uma arte portadora do valor de culto e como ocorreu o avanço das técnicas de reprodução para avaliarmos as diferenças entre os valores estéticos conceituados por Benjamin. Na segunda, serão apresentadas as distinções entre os movimentos artísticos que se desdobraram com o decorrer da modernidade e o advento da reprodutibilidade técnica, e como esses movimentos afetam a sociedade com sua estrutura capitalista, política e cultural. Na terceira parte, serão discutidos, a partir do ensaio de Benjamin, os reflexos positivos presentes no progresso das técnicas de reprodução da obra de arte, a fim de tecer, ao final, uma conclusão onde se compreende a arte como um fenômeno com potencial emancipatório e de conscientização das massas em particular no contexto da educação e da formação humana.

Para melhor compreender as principais características dos conceitos apontados pelo filósofo no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, consultamos como bibliografia secundária o texto de Susan Buck-Morss *Estética e Anestésica: Ensaio sobre a obra de arte* (1996) para apreender o que o filósofo discute ao se referir à estética da guerra. Da mesma forma, também tomamos como apoio o livro *Aura. A crise da arte* (2006), de Taisa H. P. Palhares, em que a autora analisa a fase em que o valor de culto relacionado à arte aurática entrou em declínio, o que culminou com a ascensão do valor de exposição relacionado à reprodutibilidade técnica. Neste percurso caminharemos em direção à possível conclusão benjaminiana, onde o filósofo demonstra otimismo ao apontar um movimento artístico paralelo à apropriação burguesa da reprodutibilidade técnica. Com isso, chegaremos a três importantes questões, que se encontram no âmago da teoria benjaminiana, para entender a dialética histórica existente no avanço das técnicas de reprodução conjuntamente ao avanço da modernidade e o consumo das artes, quais sejam: **a)** a relação entre o constante avanço das técnicas de reprodução da arte e o destronamento da aura; **b)** a conexão entre o uso das técnicas de reprodução pela elite conservadora e a transformação

da arte em uma exposição sofista e ditatorial para manter o controle sobre a massa proletária e seus direitos; e **c**) os modos pelos quais é possível efetivar o uso democrático da arte para alcançar seu potencial emancipatório e revolucionário.

Assim, para que tais questões sejam esclarecidas, no segundo capítulo deste trabalho, será examinada a tese de Benjamin acerca da *politização da arte*. Para isso, será destacado do ensaio o que o filósofo pretende inferir ao afirmar que “o comunismo responde [a estetização da política] com a politização da arte” (BENJAMIN, 1936, 196). Adiantamos que o filósofo deixa claramente exposto em seu ensaio que o principal meio de reprodução técnica da arte para combater o fascismo é o cinema, e também inclui nesse combate as obras artísticas com teor surrealista, épico e burlesco. Nesta análise também utilizaremos outros materiais secundários, a exemplo a dissertação *O conceito de estetização da política em Walter Benjamin: A mídia e o Estado em tempos de barbárie* (2009), escrita por Gabriel N. Vieira, e o artigo *Estetização da política vs. Formação da opinião pública: uma aporia da razão comunicacional?* (2007) escrito por Amarildo Luiz Trevisan e o capítulo “O rabino marxista” do livro *A ideologia da Estética* (1993), do filósofo Terry Eagleton. Nossa expectativa é de que a discussão com essas diferentes fontes nos auxilie a esclarecer o que Benjamin quer dizer quando idealiza uma democratização da arte, e por que ele afirma que esta é uma saída para a massa proletária frente ao governo fascista, que mantém o controle dos regimes de produção e de propriedade.

Com o decorrer da modernidade, como um movimento histórico que está constantemente se desdobrando, assim como a reprodutibilidade técnica que também segue avançando, a fim de desenvolver produtos com funcionalidades tecnológicas cada vez mais avançadas, a arte tende a se tornar acessível a todas as classes sociais, pois, através da democratização da arte, houve aproximação entre a massa proletária e o mundo artístico, possibilitando que proletários utilizassem a arte para expor as precárias condições em que trabalhavam. Para Benjamin, uma das principais características da modernidade é a transitoriedade, ou seja, o conhecimento de que o velho e o novo estão destinados a se tornar obsoletos. Porém,

enquanto o velho valor artístico exalta a produção ortodoxa de uma obra, o novo papel da arte na modernidade abre um caminho para a possibilidade de se emancipar das tradições, que conservam o distanciamento entre a obra de arte e o consumidor. Em vez disso, temos a aproximação entre o consumidor e a obra.

Ao desvelar os aspectos dialéticos da obra de arte, Benjamin demonstra que, na modernidade, diante da reprodutibilidade técnica, a arte aurática é ofuscada. Por mais que esse fenômeno pareça ser compreendido em seus aspectos positivos e negativos, o propósito do filósofo é extrair disso sobretudo otimismo, ao ver na reprodutibilidade técnica e no valor de exposição a possibilidade de a obra de arte se tornar um fenômeno estético que pode influenciá-la na educação e na conscientização do sujeito que a consome.

## **1 A distinção entre os valores estéticos: valor de culto e valor de exposição**

### *1.1 Valor de culto e a obra de arte aurática*

No ensaio “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, Walter Benjamin descreve o processo evolutivo das técnicas de reprodução de uma obra de arte, antes caracterizada pela ideia de que “[...] a produção artística começa com as imagens à serviço da magia” (BENJAMIN, 1936, 173), porque seu valor estava mais presente em sua existência e técnica de produção do que em sua visibilidade.

Ao olharmos para a história da arte antiga, notamos vestígios de um tempo em que a magia da arte se expressava através de pinturas rupestres, como Benjamin exemplifica: “o alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de suas cavernas, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros” (BENJAMIN, 1936, 173), e é exatamente essa rara exposição que torna aquela pintura tão mágica a ponto de às vezes ser sacralizada. Depois, também temos a fase em que foi desenvolvida a técnica do molde e da cunhagem<sup>1</sup> pelas mãos dos gregos, sendo estes os únicos

---

<sup>1</sup> Cunhagem é um método de fabricação de moedas que consiste em imprimir na face de um metal uma marca que representa o valor de troca.

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

processos técnicos de reprodução utilizados por eles; as demais obras eram, assim, irreproduzíveis, ou melhor, “construídas para a eternidade”.

Se focarmos nosso olhar na arte produzida meticulosamente por um artesão clássico, como, por exemplo, a arquitetura dos templos e dos teatros romanos da época do Baixo Império, é possível encontrar detalhes que fazem da estrutura uma obra singular, que é “[...] composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1936, 170), sendo esta singularidade o que confere à obra de arte um efeito aurático, tornando-a uma produção autêntica, desenvolvida por um artesão que parece estar profundamente imerso na produção. Na Idade Média, inicia-se a técnica da xilogravura, que foi a responsável por tornar um desenho reproduzível graças ao método de reproduzir a “estampa em chapa de cobre e água-forte, assim como a litografia<sup>6</sup>, no início do século XIX” (BENJAMIN, 1936, 166). Essas técnicas foram as que demarcaram o início da reproduzibilidade técnica, abrindo o portal que dá acessibilidade à reprodução de obras de arte com potencial de transmitir pela imagem expressões interpretáveis coletivamente.

A litografia logo foi substituída pela fotografia, pois a câmera fotográfica tem a capacidade de congelar qualquer imagem com seus imperceptíveis detalhes em maior velocidade do que a produção manual, e com maior praticidade. Diante disso, afirma Benjamin, na seção “Fotografia” de seu ensaio, que “*com o avanço da fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição*” (BENJAMIN, 1936, 174). No entanto, ainda há resquícios de resistência na fotografia por conterem em si, no entorno do objeto fotografado, “o invólucro aurático ao redor da imagem” (MARTINS, Beatriz de Almeida. **A crise da arte: A aura em Walter Benjamin**, 2019. 137), sendo que esse efeito é um dos aspectos essenciais do *valor deculto*.

À medida que a arte deixa de ser produzida manualmente e passa a ser um objeto produzido pela *reproduzibilidade técnica*<sup>2</sup>, demarca-se este momento como um fenômeno de valor dicotômico. Ela se divide, então, em

---

<sup>2</sup> Entende-se o termo *Reproduzibilidade Técnica* em Benjamin como a produção em série de obras de arte, através dos meios de produção que trabalham constantemente na (re)produção de novos materiais, assim, além de movimentar a economia, também pode ser acessível para as massas.

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

duas facetas: de um lado, temos a obra de arte aurática, que possui singularidade e originalidade por ser fruto de produção manual, capaz de sensibilizar o espectador e gerar concepções a partir da contemplação da obra; do outro, tem-se com a reprodutibilidade técnica uma arte que tende a se tornar instrumento de manuseio coletivo e com o potencial de causar ações políticas.

Entretanto, voltando aos aspectos do *valor do culto*, a fim de compreender melhor suas características, é importante ressaltar que uma das qualidades das obras de arte antigas é o que Benjamin assinala como o *aqui e agora (hic et nunc)*. Trata-se de uma característica assinalada na seção “Autenticidade”, no qual se discute o que representa na obra “sua existência única, no lugar em que ela se encontra”, ou seja, essa característica representa a unicidade da obra de arte em sua existência histórica, é o que torna o objeto “idêntico a si mesmo” ao ser produzido seguindo os rituais artísticos do passado. Ela é, também, a própria história da produção de uma obra de arte, que considera o contexto, o lugar e o tempo da produção. Esses detalhes constituem a *autenticidade* da obra.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até 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, 1936, 165).

A *autenticidade* da arte está presente em uma obra gerada através do ritual das antigas tradições, onde foi criada e inspirada no *aqui e agora*, portando traços originais do artista e se tornando única naquele tempo e espaço da produção e em toda a história. Sendo assim, ela é uma obra que se destaca dentre as reproduções por ser a original, conquanto a reprodutibilidade técnica “pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (BENJAMIN, 1936, 168). Essa diferença destaca a arte reproduzida pois, com a existência de várias cópias, é facilitado o acesso e a manipulação da arte, tornando inócua a discussão acerca da existência ou não de um original. Essa modificação, contudo, ao mesmo tempo desvaloriza o *aqui e agora* ao anular a *autenticidade* da obra, visto que:

(...) a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi  
Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de  
Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

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, 1936, 168).

Esses aspectos, que se aplicavam à arte aurática, não se aplicam mais à arte reprodutível, porque, além de ela não cumprir com as tradições ritualísticas da produção manual, ela também se afasta do *valor de culto*, tornando-se mais próxima da coletividade. Diferentemente, a arte autêntica era apreciada como um bem material dotado de magia, sendo exibida apenas em momentos e locais raros, como, por exemplo, nos templos, nas catedrais, nas capelas, nos museus etc. Seus responsáveis buscavam manter, além da conservação estética, a preservação *aurática* das obras. Em suma, para Benjamin, a *aura* está presente em uma obra de arte provinda dos meios de produção com recursos naturais e tradicionais, ou seja, nas artes que foram produzidas respeitando o momento e o lugar, o *aqui e agora*, como nas primeiras pinturas ou fotografias. Devido a esse fenômeno aurático, também categorizado como “mágico” pelo filósofo, a obra de arte se torna um valioso objeto de contemplação aos olhos do espectador. No entanto, a *aura* com o tempo se “atrofia”, pois a reprodutibilidade é um fenômeno capaz de possibilitar o acesso a detalhes das paisagens que podem não ser perceptíveis para a visão humana no momento observado, mas que se tornam visíveis, por exemplo, através da lente objetiva da câmera fotográfica ao capturar quase todos os detalhes de uma paisagem. A edição de uma fotografia permite alterar alguns detalhes do objeto fotografado e até o reproduzi-lo em várias cópias, fazendo com que a foto se afaste da imagem original autêntica para se tornar múltipla e acessível, dessa forma, “na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1936, 168).

Nesses cenários apresentados, vê-se que, enquanto a *autenticidade* se apresenta na arte basicamente pela história de seu meio de produção e de sua longa duração na linha do tempo, com a *reprodutibilidade técnica*, a intencionalidade é priorizar a quantidade e a multiplicidade de produção artística, para que seu alcance e visibilidade possam sensibilizar a estrutura

perceptiva de mais espectadores através de obras capazes de transmitir uma perspectiva com viés cultural e político, a fim de expandir a conscientização da massa pelo acesso à arte. Devido a isso, a reprodutibilidade afeta a presença da *aura* do objeto artístico, pois este é um fenômeno que está apenas na unicidade da obra, que é composta pelos “elementos espaciais e temporais” presentes quando um artista produz de acordo com as tradições do valor de culto, por ele estar imerso na produção a tal ponto que, para ele, a realidade e a obra se interligam, fazendo com que a produção tenha coesão com os elementos de inspiração presentes naquele espaço e tempo e se tornando única na história. Taísa Palhares caracteriza esse fenômeno estético em torno da *aura* da arte como um aspecto do que representa a *aura* para Benjamin. Ela afirma que:

[...] a pergunta: “Afim, o que é a *aura*?” É especificamente dirigida a essa *aura* autêntica que o autor descobre pela primeira vez nos primórdios da fotografia, conferindo-lhe um valor inigualável. Ela resulta de uma série de condições, logo é historicamente determinada. Por isso, é preciso rejeitar qualquer tentativa de reconstrução desse mundo perdido por se tratar de um procedimento ilegítimo e simbolizar puro romantismo burguês. Com isso, e em segundo lugar, se aqui celebra a extinção da *aura* é antes “a respeito deste artifício, e não em relação à *aura* primitiva (PALHARES, 2006, 35).

Na modernidade, a reprodutibilidade de um objeto artístico que já fora único no tempo agora pode ser acessado inúmeras vezes através das tecnologias, e esse avanço desperta nos espectadores desejo de consumo, graças à possibilidade de acessar uma obra de arte clássica ou moderna sem sequer sair de casa. A intenção dessa constatação na teoria benjaminiana é demonstrar que, com a superação do *valor de culto*, a reprodução da arte pode passar a ter finalidades políticas. Logo, pode-se utilizar a arte para gerar consciência crítica nos espectadores que a consomem, com o intuito de alinhar a massa proletária com o avanço da modernidade. Trata-se da forma pela qual é possível, através da reprodutibilidade técnica, aproximar-se da sociedade e valorizar a arte como objeto exibível ao “fazer as coisas ficarem mais próximas”.

Assim, a partir desse declínio aurático em função da reprodutibilidade técnica, se torna possível através da arte incentivar o povo a ter uma percepção mais aguçada sobre a vida política e as classes sociais. Com a arte sendo

reproduzida massivamente, qualquer sujeito pode acessar ou se expressar através dela. Por isso, Benjamin considera que:

[...] retirar o objeto de 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. Assim ela se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística (BENJAMIN, 1936, 170).

O que dá *autenticidade* à obra de arte é a *aura*, portanto, vemos que há uma relação sensível entre o artista, o local da produção, o contexto histórico e a estética da obra. Mesmo que a tradição do *valor de culto* esteja suscetível a algumas alterações ao longo da história para se adaptar ao *aqui e agora* de diferentes épocas, as técnicas de reprodução de obras de arte que seguem a base tradicional em geral contribuem para a conservação da aura. Assim sendo, os aspectos essenciais do valor de culto se apresentam quando a obra contém em si a *originalidade* da primeira produção, a *unicidade* por não haver outras como ela na história e a *autenticidade* de ser uma produção que representa a marca essencial da estética da arte e do artista. Essas características tornam a obra aurática singular, dotada de aspectos místicos, e que não exige visibilidade para ser valorada. A contemplação da obra e a compreensão do seu processo histórico de produção contribui para a constituição de uma essência mágica que a faz ser uma obra rara. No entanto, os meios de produção de arte seguindo a tradição do *valor de culto* foram sobrepostos quando a modernidade passou a utilizar a reprodutibilidade técnica com forças de produção a nível industrial, tornando possível a produção em série de obras de arte e bens materiais, a fim de massificar o produto para facilitar o consumo e acesso. Logo, a arte, que outrora era única, agora se multiplica e ganha mais visibilidade, transformando-se em um novo fenômeno estético que Benjamin avalia a partir da categoria *valor de exposição*.

## 1.2 Principais obras de arte com *valor de exposição*

A arte recebe um novo valor. Antes, ela portava o *valor de culto*, agora, ela é portadora do *valor de exposição*. A princípio, sabe-se que o valor aplicado à arte também depende do seu meio de produção, e na era da reprodutibilidade

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

técnica a produção tradicional da arte foi substituída pela reprodutibilidade técnica, graças à força de produção dos proletários e os meios de produção mais avançados. Assim, os bens de consumo, tal como as obras de arte, passaram a ter inclinações, além de políticas, também financeiras, ao movimentar a economia com o aumento de vendas dos produtos. Com isso, a arte também se tornou mais acessível à massa, por ser um produto que tem o potencial de ser consumido por qualquer classe social.

Ao expor as diferenças entre *singularidade* e *reprodutibilidade*, Benjamin constata um fato importante na história da reprodução da arte: a modernidade está se desvinculando do aspecto mágico que havia entre o artista, a obra e sua exibibilidade. Desse modo, a arte tende a se tornar uma ferramenta política também, a princípio com foco na exibição dos governantes e na *estética da guerra* que decorriam do contexto nazifascista e do uso que esses faziam da reprodução em massa. Através do contato com a exposição dos líderes políticos, o povo se alienava ao sucumbir à sedução da linguagem retórica, sendo atraído pelas promessas de progresso do governo. Com a estética da guerra, o império ganha poder sobre o povo, através da reprodução de filmes e exibições dos desfiles militares, comícios e eventos esportivos, que entram no inconsciente da massa, causando nela um sentimento de identificação e pertencimento, ao terem contato com uma expressão artística que faz referência ao *culto à guerra*, pois “a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas” (BENJAMIN, 1936, 194).

É possível inferir que a obra de arte é classificada por Benjamin como podendo portar dois tipos de valores: o *valor de culto*, já explicado anteriormente, e o *valor de exposição*, que se dá inicialmente num contexto de avanços tecnológicos, guerras e crises econômicas na modernidade, e que se apresenta em artes constituídas a partir da reprodutibilidade técnica ao serviço das indústrias. O *valor de exposição* de uma obra de arte também se torna importante por ser um fenômeno que demanda a participação da faculdade perceptiva do sujeito, já que ele o habitua a querer recepcionar as artes cinematográficas, teatrais, pinturas ou fotográficas como produtos de consumo distrativo ou político. Corroborando essa colocação, Beatriz de A. Martins afirma que:

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

Em meio ao desenvolvimento industrial na sociedade moderna, a aparelhagem tornou-se cada vez mais acessível. Benjamin vai tratar a destruição da aura de modo ambíguo. Ora ele aponta que esse problema diz respeito às alterações na percepção do indivíduo moderno, ora ele irá relacionar essa perda aurática com a industrialização e expansão dos novos aparelhos de reprodução, além da apropriação da arte pelo mercado (MARTINS, 2019, 141).

Logo, se, por um lado, a arte tradicional é exposta como obra aurática e singular, a ponto de não precisar ser necessariamente vista para ser valorada, já que carrega em si aspectos que tornam sua inacessibilidade mais atraente e mágica; por outro lado, a despeito dos usos feitos pelo fascismo, o afastamento do valor de culto leva igualmente a vantagens, isto é, a características valoradas positivamente por Benjamin, que expõe como a obra de arte se torna um bem material coletivizado, tornando-se mais acessível e palpável, não só à elite, mas também à massa proletária.

## 2 A linha tênue entre a estética política e a politização da arte

### 2.1 Reprodutibilidade técnica e o fascismo

Os conceitos “*estética da guerra*” e “*culto à guerra*”, sendo essa última referência ao fenômeno da guerra em forma de celebração que incluía a apologia ideológica do sacrifício, o louvor ao mártir e a inspiração paisagística dos cemitérios, onde havia uma espécie de sacralização do heroísmo e do martírio, são analisados no texto de 1996 “*Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin*”, da filósofa Susan Buck-Morss. Na parte do texto, a filósofa reflete sobre a estética da guerra benjaminiana, e considera que o fascismo de fato controla sua política através da “alienação sensorial”, ou seja, o fascismo faz aplicação da estética na exposição política, por exemplo, em comícios, audiências públicas ou anúncios, de uma forma que afeta o gosto sensível da sociedade, a fim de cativar a massa através de propostas sensuais sobre seus direitos, convencendo-a de que a guerra e a política permitem que a sociedade se expresse. A isso Benjamin nomeia a refuncionalização da arte. Através da retórica, eles convencem o povo de que, apesar da autodestruição, vivenciar a experiência bélica tornará a sociedade mais forte e respeitada, enquanto, simultaneamente de forma implícita, ela é privada de seus direitos. Buck-Morss afirma isso da seguinte forma:

Benjamin está dizendo que a alienação sensorial se encontra na origem  
Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de  
Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

da estetização da política, a qual o fascismo não cria, mas apenas “manipula” (*betreibt*). Parte-se do princípio de que a alienação e a política estetizada, enquanto condições sensuais da modernidade, sobrevivem para além do fascismo – assim como o gozo obtido com a visão da nossa própria destruição (BUCK-MORSS, 1996, 12).

Nessa afirmativa é possível identificar que o prazer proporcionado pela estética da guerra naqueles que a apreciam surgiu como uma das consequências da estetização da política. Sabendo que esse fenômeno estético se manifestava principalmente na Itália fascista, na Alemanha nazista e na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), em forma de patriotismo, doutrinação do trabalho e celebração das forças produtivas, é deduzido que o propósito era padronizar o gosto sensível da massa, através da arte que era apresentada pela estética da guerra com imagens dos políticos que representavam os proletários com a falácia da linguagem visual<sup>3</sup> ou pelas exposições cinematográficas, fotográficas e literatas.

Com a proliferação da exposição de imagens apologéticas à guerra, houve a propagação das estratégias de um regime discursivo autoritário, que, por um lado, pregava a valorização da arte, e, por outro, controlava o regime de produção e as relações de propriedade. Entretanto, Benjamin afirma no ensaio *Teorias do fascismo alemão* que o objetivo do governo ao utilizar a estetização da política era simplesmente se fortalecer a fim de vencer a guerra, onde “todas as suas peripécias, cada uma de suas jogadas de xadrez, inclusive as mais sutis” (BENJAMIN, 1936, 65) visam à transformação de uma derrota em uma vitória, pois:

o vencedor conserva a guerra, o derrotado deixa de possuí-la; o vencedor a incorpora a seu patrimônio, transforma-a em coisa sua, o vencido não a tem mais, é obrigado a viver sem ela. [...] Ganhar ou perder uma guerra, segundo a lógica da linguagem, é algo que penetra tão fundo em nossa existência que nos torna, para sempre, mais ricos ou mais pobres em quadros, imagens, invenções (BENJAMIN, 1930, 65).

Diante dessa crise no conceito de estética, onde a verdade, o belo e a harmonia são substituídas pela retórica, destruição e miséria, Benjamin destaca que a reprodutibilidade técnica contém duas modalidades neste cenário distorcido: uma delas é a já citada “estética da guerra”, que é o método

---

<sup>3</sup> Esse termo é utilizado para destacar a metodologia imagética utilizada por líderes políticos ao se apresentar perante a massa de uma forma que a fazia se sentir representada.

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

mais utilizado pelo fascismo para promover uma política totalitária e o culto à guerra. A outra é utilizada como uma resposta para essa modalidade autoritária, e o filósofo a apresenta como um movimento que visa à democratização da arte, o qual apresenta a tendência a utilizar a arte como uma proposta comunista frente ao conservadorismo artístico e estético provindos do fascismo. Nas palavras do filósofo: “o comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 1936, 196).

O que Benjamin pretende dizer exatamente com o termo *politização da arte* não fica claro nesta seção do ensaio. Porém, no decorrer do ensaio é possível constatar que os dois movimentos artísticos que foram aqui expostos são historicamente realizáveis. Basta observar a incessante evolução dos mecanismos de reprodução técnica que possuem a capacidade de produzir uma multiplicidade de bens materiais para uso artístico, doméstico ou bélico.

Portanto, diante do cenário devastador da guerra, das artes que expõem as consequências do fascismo e da imagética discursiva perpetuada pelos líderes políticos, é evidente que a *estetização da guerra* era utilizada pelos governos totalitários como uma força para enfrentar a crise capitalista, política e técnica, enquanto distraía a massa. O objetivo político era controlar as demandas revolucionárias do proletariado, através da representação artística dos horrores e das vitórias da guerra, havendo a propagação de imagens que representavam o cotidiano das massas, ao mesmo tempo em que essas eram tolhidas em seus direitos, o que causava alienação e afastava o povo do desenvolvimento de sua própria consciência política. A concessão do *culto à guerra* fez com que houvesse exposição das barbáries e atrocidades do Nazismo numa perspectiva artística, por exemplo, nas fotografias do cenário pós-guerra, filmes que cultuam os líderes e exposições de restos mortais dos combatentes etc. Enfim, assim se tornava mais fácil pacificar a massa e fazê-la se submeter à aceitação das condições propostas sobre seus direitos. Ao se utilizar do terror gerado por essas exposições, o fascismo conquistava o respeito do povo. Como outra consequência desse gozo estético provindo da contemplação da autodestruição que era expressa em forma de arte, temos a generalização da autoalienação, um reflexo da crise política na sociedade que estava em fase de desenvolvimento capitalista, industrial e mercadológico. A

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

estratégia fascista de juntar a estética com a vida política teve eficácia naquela década, porque, ao fazer uso das técnicas de produção mais avançadas, o fascismo consequentemente conseguia fazer com que a classe operária apoiasse seus interesses políticos e econômicos.

A partir do que é exposto até aqui, é possível deduzir que, para Benjamin, a estetização da vida política e da guerra se apresentam na história como fenômenos que se sustentam em duas características: **a)** no constante avanço das técnicas de reprodução da arte e **b)** no uso pelo fascismo dessas técnicas de reprodução, que se converte em uma espécie de aplicação sofista editorial devido à exposição de um personagem político que, enquanto lidera e representa a massa, também controla os movimentos proletários e seus direitos. Logo, a forma como o fascismo faz uso da estetização da vida política para perpetuar o culto à guerra é uma forte estratégia para conservar seu domínio sobre os regimes das relações de produção e de propriedade da massa proletária, e para fortalecer seu governo frente os governos rivais.

## 2.2 Politização da arte e a consciência política

“O comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 1936, 196): é com essa impactante afirmativa que Walter Benjamin encerra a última seção “Estética da guerra” no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O objetivo é contrapor a estetização da vida política com um movimento artístico que fosse democratizado, para que todas as classes sociais possam desfrutar e produzir obras de arte. O que o filósofo pretende com esse conceito não é totalmente explicitado nessa seção específica do ensaio, porém, com uma análise integral de seus textos é possível identificar o que constitui esse movimento artístico que surge paralelo à estética da guerra. A partir dessa perspectiva conceitual sobre as características que constituem a democratização da arte, será mostrado como: **a)** o cinema se tornou um ambiente de recepção coletiva da arte; **b)** a diferença entre recepção ótica e recepção tátil; e **c)** a democratização da arte como ato revolucionário.

A democratização da arte é uma conquista política da massa, sendo um movimento constituído pela potencialidade da “força de produção

cinematográfica e numa política de remanejamento dos meios técnicos de reprodução de arte” (VIEIRA, Gabriel Nascimento, 2009, 45), que possibilita a tomada dos meios de produção para conquistar um modo de produção mais socialista buscando a prática dos direitos e a retomada da consciência de classe entre os proletários. Desse modo, a politização da arte seria uma superação da estetização da vida política e do culto à guerra, por tornar o contato com os movimentos artísticos mais democratizado e politizado.

Na seção “Recepção dos quadros” o filósofo efetua uma diferenciação entre as possíveis formas de recepcionar uma obra de arte. Ele aponta a *recepção ótica*<sup>4</sup> como um comportamento sensível da sociedade ao se relacionar com a arte, havendo prazer em ver e sentir de forma “direta e interna” uma arte que gera reações mais individuais. Nesse tipo de recepção, observamos maior distância entre a postura de fruição e a postura crítica: “Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo” (BENJAMIN, 1936, 188), mas, “não é assim no cinema”, pois este também é um ambiente de *recepção tátil*, diferentemente da *recepção exclusivamente ótica* que há de uma pintura renascentista existente nas igrejas, por exemplo, que não é acessada como “um objeto de recepção coletiva”.

Ou seja, a exposição cinematográfica em contato com os espectadores tem relação como que Benjamin denomina como *recepção ótica* e *recepção tátil*. É através dessas formas perceptivas que os seres humanos podem desenvolver tanto uma observação contemplativa como uma mais casual. Elas podem gerar no consumidor da arte o sentimento de recolhimento ou de distração. Quando o consumidor está diante de uma exibição artística, ele pode “mergulhar” nela, a fim de compreender sua essência e de se conectar com aquela obra de arte como um especialista, algo típico da recepção ótica. Por outro lado, ele também pode consumi-la como distração através da recepção tátil. Nesse caso, é a obra de arte que mergulha no espectador

---

<sup>4</sup> Esse é um termo que Benjamin utiliza para diferenciar as formas que os consumidores recepcionam um filme ou uma pintura. A *recepção tátil* se refere ao sentimento de prazer coletivo que há no contato do consumidor com um filme no cinema, enquanto a *recepção ótica* representa uma recepção individualista com um olhar crítico e abstrativo. (BENJAMIN, 1936, 192).

quando expõe imagens que não demandam esforço da estrutura perceptiva para que haja interpretação, pois ela já está entregue na própria imagem, já que esse tipo de conexão advém do hábito, assim,

[...] através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. [...] A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado (BENJAMIN, 1936, 194).

A partir dessas afirmativas, é possível identificar que o cinema também pode se converter em uma ferramenta distinta e paralela à estética da guerra, pois ele “se sustenta na lógica da coletividade” (VIEIRA, 2009, 45) ao ter a capacidade de ser exibido para a massa, que busca distração, imagens artísticas, conteúdo político-social, reflexões e críticas sobre o contexto histórico da vida moderna. Ao ter esse contato, os espectadores do filme podem desenvolver em sua estrutura perceptiva uma consciência sobre si como um sujeito que existe em convívio habitual com outras pessoas em um ambiente social e cultural. Além do cinema, Benjamin também faz referência às fotografias de Atget, ao teatro épico de Brecht e ao dadaísmo, por serem artes que tinham como objetivo a expressão literária e plástica das barbáries cometidas pelas forças dominantes. De acordo com ele, um movimento como o dadaísmo

[...] colocou de novo em circulação a forma básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. (BENJAMIN, 1936, 191-192).

Isto é, com a capacidade que o filme possui de causar um choque através da exibição de imagens que afetam a percepção sensível do espectador, iniciou-se uma série de produções artísticas e cinematográficas, com foco na exposição de circunstâncias que geram consciência crítica a respeito do contexto histórico moderno, incluindo críticas ao fascismo, ao imperialismo, à proletarianização e ao avanço do capitalismo. Como exemplo dessa transformação, Benjamin cita os filmes de Charles Chaplin, que apresenta

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

através da comicidade os problemas sociais sofridos pela massa proletária.

Portanto,

uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho (BENJAMIN, 1936, 189).

Diante do caráter propagandista que a arte cinematográfica pode proporcionar à sociedade, Benjamin aponta que a possibilidade de emancipação da massa proletária está no progresso da revolução socialista artística contra o regime autoritário do fascismo. Se, por um lado, a arte perde sua aura e autenticidade como consequência da reprodutibilidade técnica, por outro, ela tem a capacidade de causar a democratização da cultura, ao facilitar o acesso da sociedade ao meio artístico. Logo, a reprodutibilidade técnica também é responsável por tornara arte politizada, porque, em tese, as técnicas de reprodução deixam de ser acessíveis somente à burguesia, para se tornarem um direito universal. Porém, em uma sociedade moderna e capitalista, há empecilhos que interferem na ascensão da arte politizada, devido

[...] a processos de exploração de seus sistemas econômicos que impede a democratização do acesso à arte e a dificuldade de participação consciente das massas da produção cinematográfica; a não ser em concepções ilusórias e alienantes que corrompem os interesses de classe (VIEIRA, 2009, 48).

Ou seja, os instrumentos propagandistas que fazem publicidade de produtos com padrões estéticos elitizados iludem seus consumidores com o intuito de causar entretenimento, mas, com isso, a conscientização de classe perde seu caráter coletivo, e é substituído pela individualidade de gosto que também é exibido como distração. De acordo com Benjamin, essa interferência da produção de bens de consumo que se sujeitam a um padrão mercadológico elitizado distancia a politização da arte e a democratização dos meios de consumo e produção.

A indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação da massa através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. Seu êxito maior é com as mulheres. Com esse objetivo, ela mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza. Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em

que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado (BENJAMIN, 1936, 184-185).

O objetivo da politização da arte é fazer com que os meios de produção sejam utilizados para causar uma “transformação social e política” à serviço da sociedade. Politizar a arte é democratizar “a recepção estética das obras de arte”, assim como o consumo e a produção da mesma, para que, através dela, seja possível conscientizar filosoficamente a massa sobre suas possibilidades de mudanças para se ter uma vida justa, baseada nos direitos de propriedade, acessibilidade ao consumo de mercadorias domésticas, bens de consumo básicos para a existência e na liberdade de expressão. Para que isso ocorra, artistas e intelectuais lutam pela ampliação da educação política dentro a massa proletária.

Quando a sociedade é constituída por cidadãos que possuem educação política, filosófica e consciência de classe, os consumidores do cinema são capazes de identificar quando é exibido no filme imagens, mensagens e comportamentos que estimulam à alienação das massas, reconhecendo, então, que esta é uma estratégia utilizada pelo nazi-fascismo para ocupar o espaço que deveria haver estímulos à consciência de si e da política. Portanto, Benjamin investia no uso do cinema e outros meios de reprodução artística como aparatos que tinham “utilidade organizacional e propagandística da arte para a luta de classes” (TREVISAN, 2007, 305), de modo que o objetivo era utilizar os meios de reprodução artística com finalidades socialistas, para induzir a democratização do acesso à arte, à cultura e aos meios de produção. Através desse movimento, não seria só a burguesia que teria contato com a educação política e filosófica, pois a massa proletária também passaria a ter esse direito.

Enfim, quando Benjamin afirma que o método para combater a estetização da política é através da politização da arte, ele aposta na possibilidade de o comunismo fazer uso da reprodutibilidade técnica a serviço de um movimento artístico e educacional coletivizado, que ofereça novas tarefas ao aparelho perceptivo da massa para adquirirem uma consciência que seja sobre si mesmo, sobre a política de sua comunidade e sobre a filosofia.

Diante dessa possibilidade, o filósofo Terry Eagleton afirma:

Benjamin está à procura de uma história e de uma política surrealistas, que se liguem fortemente ao fragmento, à miniatura, à citação causal, mas que empurrem esses fragmentos uns sobre os outros com o efeito politicamente explosivo, como o Messias que transfigura completamente o mundo através de mínimas intervenções nele. [...] Mas se sua política é, nesse sentido, estética, é só porque ele subverteu quase todas as categorias centrais da estética tradicional (beleza, harmonia, totalidade, aparência), começando, ao contrário, pelo que Brecht chamava 'as más novidades', e descobrindo na estrutura da mercadoria, na morte da narrativa, no vazio do tempo histórico e na tecnologia do capitalismo, todos os impulsos messiânicos que ainda estão neles francamente ativos (EAGLETON, 1993, 246).

Logo, a politização da arte se posiciona como o auge de uma *construção* teórica e dialética, que através de várias fases e avanços percorre as teorias sobre valor da arte, estética e política, para investir na possibilidade de uma política revolucionária que utiliza “a estética da arte como estratégia de luta” ao exhibir, por exemplo, nos cinemas, filmes que estimulam a estrutura perceptiva da massa a ter consciência de si ou quando expõe pinturas surrealistas e fotografias, que sensibilizam o espectador, auxiliando-o a ter percepção crítica sobre o que consome e sobre a política da sociedade em que vive.

Apreende-se então que, com a reprodutibilidade técnica das obras de artes, houve um aumento no consumo e na produção da arte pela massa proletária. Objetos a que antes só a elitetinha acesso, com a revolução da arte, tornaram-se acessíveis à massa. Esse avanço democrático Benjamin denomina como “efeitos politicamente explosivos”, pois há uma “substituição do discurso pela imagem, a restauração da linguagem do corpo e a celebração da *mimesis*<sup>5</sup> como relação não dominadora da humanidade com o mundo” (VIEIRA, 2009, 49). Esses efeitos carregam o potencial revolucionário, progressista e democrático, e ganham visibilidade principalmente no meio político-social como um método de educação baseada no contato com as artes. Com auxílio da reprodutibilidade técnica e com os meios de produção cada vez mais avançados, a arte se tornou um fenômeno capaz de transformar uma sociedade vítima do fascismo em uma sociedade politizada, com sujeitos

---

<sup>5</sup> A palavra *mimesis* de origem grega “μίμησις”; é um termo filosófico que carrega em seu significado a faculdade de imitação, representação ou a atitude de se expressar ou se apresentar. Por exemplo, a forma como a natureza é reproduzida na sociedade.

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

conscientes de si mesmos e da estrutura capitalista subjacente à sociedade em que vivem.

### 3 O potencial emancipatório na reprodutibilidade técnica

#### 3.1 Surrealismo, política e progresso

Com a pretensão de ser mais específico, Walter Benjamin cita em seu ensaio *Pequena história da fotografia* (1994), a estética das fotos feitas por Eugène Atget<sup>6</sup>, que a princípio tirava fotografias com o intuito de vender como documentos. Porém, seu olhar sobre as ruas de Paris com o tempo foi fazendo com que suas fotografias se tornassem uma representação reflexiva acerca do objeto fotografado, sendo categorizadas como surrealistas ou fantasmagóricas<sup>7</sup>. Benjamin descreve a perspectiva que teve sobre as fotografias de Atget:

O mérito inexcelsível de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a percepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas (BENJAMIN, 1936, 174).

O diferencial das fotografias de Atget estava no congelamento da oposição que existia entre uma cidade que, enquanto se faz vanguarda, mantinha sua essência *vintage*. Como afirma Aléxia Bretas, ele retratava “a cidade fantasmagórica, não raro retratada à noite, seja absolutamente

---

<sup>6</sup> Jean-Eugène-Auguste Atget (1857-1927) era um ex-marinheiro, ex-ator e ex-pintor que se tornou o fotógrafo pioneiro da França. Ele é considerado atualmente um dos mais importantes da história, pois, a partir da fotografia, revolucionou a ideia de percepção sobre uma foto ao registrar, além de objetos incomuns, também estruturas das ruas pitorescas de Paris de forma inusitada. Suas fotografias eram capazes de gerar contemplação direcionada a uma perspectiva política, como, por exemplo, a foto da *Rue de la Montaigne com Sainte Geneviève*, onde consta apenas as ruas vazias de transeuntes com seus comércios e vitrines compostos por manequins. Ele também realizava pequenas anotações nos versos das fotografias, que faziam referência ao local registrado e indicações históricas.

<sup>7</sup> O termo fantasmagoria é classificado pelo filósofo como uma imagem que possui sua própria realidade, passando a impressão de ser ilusória. Sendo ela um traço do presente nos aspectos do sujeito moderno, não acompanha as mudanças do instante seguinte, pois congela um momento que não mais é real mas que, ao mesmo tempo, também não é inteiramente irreal. Assim, ela se torna uma imagem autônoma em relação ao sujeito.

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

despovoada, seja habitada por pessoas que existem e resistem no limiar entre cidade e o campo, a antiguidade e a modernidade, o familiar e o estranho” (BRETAS, 2018, 156). A estética peculiar das fotografias de Atget, ao mesmo tempo que expressava o antigo cotidiano parisiense através de um ângulo diferenciado, também demonstrava a modernidade que atravessava a cidade que evoluía de uma forma obscura ou quiçá ilusória. Seu intuito era apenas registrar o cotidiano das ruas parisienses, que continha traços de uma época que estava a desaparecer, devido às novas construções, por exemplo, dos metrô e departamentos comerciais, como a *Galeries Lafayette*, que ofuscava os trabalhadores das ruas de Paris, com suas estruturas refinadas e inclinadas à satisfação do gosto estético dos membros da alta burguesia, estes que buscavam cenários estrategicamente montados como em estúdios, para que fizessem suas fotografias particulares.

Para Benjamin, o estilo fotográfico de Atget se enquadra no movimento surrealista, pois ele demonstra certa sensibilidade aparentemente sombria. Enquanto ele registra a espontaneidade de um cotidiano urbanístico, também é possível abstrair da mesma foto uma perspectiva de que a transitoriedade do ambiente urbano é uma ilusão de progresso da modernidade. Ao fazer uma comparação entre as fotografias de Atget e os poemas de Baudelaire, vê-se que ambos se referem à “tipologia urbana” (BRETAS, 2018, 159) característica de Paris. Bretas afirma que:

Uma Paris, irreversivelmente modificada pelas novas relações de trabalho, espaço, tempo e valor que surgiam e se transformavam à medida em que o capital industrial avançava em todas as direções. Constituindo, talvez, o arquivista por excelência de uma modernidade incipiente e já fadada a extinção, Atget enquadra personagens anônimos e paisagens evanescentes ameaçadas de serem tragadas pela voragem do eterno retorno do novo – que é a temporalidade que Benjamin associa à indústria da moda a partir de meados do século XIX (BRETAS, 2018, 159).

Ou seja, o objetivo do fotógrafo parecia ser documentar um tempo em que havia “*mercadorização do homem e humanização das mercadorias*” (BRETAS, 2018, p. 159) com as exposições dos manequins representando seres humanos nas vitrines, e a constante reforma na estrutura da cidade que gerava na percepção dos cidadãos a fantasmagoria de uma modernidade que

se aproximava da “alusão à empatia como mercadoria verificada no gesto de sedução pelos objetos de desejo in/vestidos e corporificados nos/as manequins” (BRETAS, 2018, 168). Portanto, com essas condições expostas, identifica-se a homogeneização das fotografias de Atget com a reprodutibilidade técnica, por portarem em si a possibilidade de causar politização através das imagens fotografadas. Benjamin aponta que é a partir da atrofia da aura que se pôde utilizar as técnicas de reprodução para atualizar constantemente os objetos reproduzidos, pois, com o avanço das técnicas, fica mais fácil de adaptar a sociedade a uma “renovação da humanidade” (BENJAMIN, 1936, 168), ou melhor, a uma possível revolução progressista político-social.

É notório que Benjamin possui otimismo ao afirmar que a arte reprodutível pode se interligar à revolução. Esse posicionamento se evidencia quando o filósofo afirma que, ao perder o caráter normativo e tradicional, a obra de arte passa a ter uma vocação política por se tornar mais acessível e também por ser um instrumento de expressão social, que está inclinado a contribuir com a superação da crise que há entre as classes sociais, devido a sua capacidade de gerar novas perspectivas sobre o cenário da modernidade que se dividia entre guerras, avanços tecnológicos e estruturas arquitetônicas. Isso ocorre porque as obras de artes têm o potencial de causar nas massas conscientização de si como um sujeito portador de direitos, que pertence a uma sociedade e a uma cultura. Como vemos, a princípio, Atget fazia fotografias com o intuito de documentar momentos e avanços estruturais das ruas, metrô e mercados de Paris, portanto, suas fotografias foram vendidas para cartórios, jornais e revistas que se responsabilizavam pelas analogias interpretativas desenvolvidas a partir do olhar de Atget. No entanto, suas fotografias com o tempo foram se tornando expressão política ao pertencerem à história de uma Paris que desenvolvia sua estrutura urbana e industrial em harmonia com a era moderna. Como afirma Bretas, Atget foi uma “testemunha ocular da morte da Velha Paris” (BRETAS, 2018, 161).

O olhar fotográfico de Atget, concomitante ao desdobrar da infraestrutura da modernidade, torna possível compreender que a fotografia porta seu valor estético justamente pelo registro de objetos, momentos e

paisagens que demarcam um acontecimento que desfalece no instante seguinte. Essa característica demarca o valor e o caráter político nas fotos feitas por Atget, que foi capaz de congelar processos históricos parisienses que estavam constantemente sendo superados por um conjunto estrutural mais moderno voltado à infraestrutura industrial reprodutível, que, enquanto desenvolvia suas *grands magasins* e centros urbanos vanguardas, ofuscava a estrutura estética do passado. A vantagem dessa fase pós-aurática está presente nos meios de produção artísticos cada vez mais tecnológicos, que permitem a multiplicação de artes que se tornarão mais visíveis e mais legíveis, já que a inovadora produção de imagens com legendas direciona o sentido da interpretação para o ponto de vista que o reprodutor da imagem almeja. Assim, a arte escaparia do risco da “idolatria muda” ou da “textolatria cega”. Como o próprio filósofo esclarece em seu texto:

As revistas ilustradas começam a mostrar-lhe indicadores de caminho – verdadeiros ou falsos, pouco importa. Nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias. É evidente que esses textos têm um caráter completamente distinto dos títulos de um quadro. As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas se tornarão, em seguida, ainda mais preciosas e imperiosas no cinema, em que a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores. (BENJAMIN, 1936, 175).

Ou seja, a partir da influência das fotografias politizadas de Atget, que registra a evolução da arquitetura urbana das cidades, portando valor estético-político, e seguidas por suas legendas, que direcionaram a interpretação das massas para uma atitude reflexiva acerca da modernidade, inicia-se a produção de imagens gravadas que, mais tarde, seriam vistas no cinema e que são capazes de transmitir de forma mais ornamentada para a recepção dos consumidores composições de conteúdos imagéticos que reproduzem desde cenas do cotidiano da massa a críticas acerca dos anos bélicos e das imposições ditatoriais dos governos.

A *politização da arte* sugerida por Benjamin indica uma *práxis* política paralela à *estetização da guerra*. Ela é utilizada como um meio pela classe operária para se esquivar das opressões e omissões do governo sobre seus direitos. A politização da arte surgiu para que a democratização artística pudesse contribuir com a revolução e superação da ideia de progresso

proposta pelo imperialismo. Sendo a arte uma expressão diferenciada capaz de conscientizar seus expectadores através de imagens, objetos e escrituras, Benjamin a enaltece como um caminho eficaz para que as massas pudessem “fazer valer seus anseios, desejos e direitos oprimidos outrora” (PENNA, 2018, 65), como afirma Tiago Penna em seu artigo *Arte pela Arte, cinema político, e técnica*. E o cinema é uma das ferramentas provindas das técnicas de reprodução que passou a contribuir com a emancipação da consciência do operário para ver-se como um sujeito pertencente à sociedade.

Tal aspecto “revolucionário”, no entanto, deveria ser libertário – e, portanto, igualitário – inclusive em seu processo, e não apenas em sua finalidade, que poderia ser exemplificada em um filme político, ou seja, dadaísta, surrealista, experimental, enfim, em uma obra fílmica cujo teor coincida com o contexto (concreto e/ou subjetivo) em sua inovação no âmbito da linguagem audiovisual; mas que não perca de vista os papéis ou funções sociais associadas aos filmes enquanto obra de arte como tal: os efeitos pedagógicos, terapêuticos e políticos da linguagem artística (PENNA, 2007, 65).

Porém, para entender como o cinema pode ser uma obra de arte revolucionária, é necessário conceber um filme com a perspectiva de que ele poderá ajudar na afetação da consciência cognitiva para que haja uma recepção distrativa, ou seja, se, por um lado, o consumidor possui uma recepção do filme como distração, concomitantemente ele também pode conter uma postura crítica. Ambas são posturas provindas da *recepção tátil*. As imagens de um filme seriam de certa forma dialéticas, pois o espectador, através do hábito perceptivo, faz comparações entre o presente e o passado, visando uma reinterpretação do passado a partir de um choque de imagens utópicas que demonstram a esperança de um presente que pode ser revolucionado.

Penna cita em seu artigo o pensamento de Rochlitz (1992, 216), que esclarece o sentido da *práxis* política atribuída ao cinema por Benjamin, como “uma política que pretende criticar o presente ao qual está inserido” (PENNA, 2018, 68) provinda da diferenciação entre o *valor de culto* e o *valor de exposição*, e é capaz de dar às obras de arte uma nova função: a propagação da arte reproduzível na sociedade como contribuinte do aumento quantitativo da acessibilidade às obras, o que ocasiona uma série de alterações nas formas

de percepção dos consumidores, que tendem a questionar e refletir sobre as funções práticas do cinema na sociedade como um objeto cultural imaterial. No entanto, é preciso que o espectador faça uso da consciência reflexiva, para que em seguida haja a consciência de si como um sujeito crítico pertencente a uma sociedade político-ideológica que está em constante avanço modernizante e tecnológico.

Como exemplo de filmes que demandam recepção tátil de modo burlesco, Benjamin cita *Tempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin e o *Camundongo Mickey Mouse*, que, além de serem constituídos por conteúdos políticos, também possuem o lado cômico, capaz de despertar no espectador efeitos imagéticos na criatividade, portando assim um potencial revolucionário. Além destes, também podemos citar, em contraposição, o filme *O Triunfo da Vontade* (1935) de Leni Riefenstahl, como exemplo de filme contrarrevolucionário, com teor moral e político, que demonstra como ocorre a naturalização de um líder e como a massa reunida tende a se tornar um corpo coletivo que é apropriado pelo Nazismo para impor sua política autoritária. O objetivo implícito nesses filmes é direcionar o espectador a uma interpretação correspondente entre o roteiro e sua subjetividade. A refuncionalização da arte provinda do acesso ao cinema possui um papel político ao manifestar através dos filmes a composição de elementos objetivos que são a base da sociedade.

De acordo com Benjamin, o cinema possui aspectos revolucionários para a sociedade se emancipar do governo autoritário e passar a ter acesso a seus direitos. Esses aspectos são categorizados por Penna como três esferas que constituem a *práxis* política citada pelo filósofo, e que podem transformar a relação entre o público e a obra de arte numa relação social adaptada à evolução das técnicas. Os aspectos são:

A ampliação da percepção sensível (por meio do inconsciente ótico desvelado pelo cinema, por exemplo), o papel terapêutico (através dos “choques” entre as imagens propiciados pela montagem, como uma espécie de apreensão adaptativa aos choques da vida moderna), e o modo de exibição em massa – constituem aspectos políticos de transformação da relação entre público e a obra, como também dos espectadores entre si e diante da sociedade afetada pela técnica, colaborando para a modificação de valores e costumes e para a modificação da esfera sociopolítica através de aspectos constitutivos dos filmes (PENNA, 2007, 71).

Portanto, com a compreensão desses aspectos, as massas tendem a

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

questionar e propor mudanças nas relações de produção impostas pelo imperialismo, pois a democratização da arte torna possível politizar as obras de modo que, através da expressão artística, a massa consiga conquistar a superação das desigualdades sociais.

Com efeito, a partir da politização da arte, se tornou viável a elaboração de filmes que contêm um enredo com caráter político revolucionário frente aos filmes com aspectos nazifascistas, visto que eles passam a exibir um conteúdo composto por expressões e imagens que inclinam a consciência do espectador a questionamentos e críticas sobre a modernidade, seus avanços técnicos e artísticos. Logo, o cinema tende a se tornar um ambiente revolucionário, pois, somado a esses aspectos anteriormente citados, também há neste ambiente a possibilidade de inúmeras pessoas terem acesso simultâneo a uma obra de arte. E atualmente, diferente do tempo em que Benjamin viveu, temos novas ferramentas tecnológicas de produção digital, que tornaram mais fácil (re)produzir uma arte cinematográfica, já que os consumidores dessas artes têm acesso aos instrumentos que auxiliam na exibição e gravação de um filme. Assim, há uma autêntica *democratização do acesso aos meios de produção audiovisual*. (PENNA, 2018, 79).

### 3.2 Democratização da arte e as novas tecnologias

A partir da reprodutibilidade técnica da obra de arte, surgiram algumas formas de apreciar uma obra com mais proximidade e coletividade. Algumas existem desde a época vivida por Benjamin. Outras foram criadas na contemporaneidade. Como exemplos, podemos citar os cinemas, galerias de arte, museus, álbuns de fotografias virtuais, livros antigos em forma de e-book etc. Esses meios de acesso auxiliam na ascensão da democratização da arte, pois permitem que os consumidores possam usufruir de uma (re)produção com conteúdo artístico em qualquer lugar e momento, independente da classe social ou cultura. Para além do consumo, as pessoas também possuem a liberdade para produzir obras de arte com seus próprios meios de produção. A importância do acesso democrático à arte para fazer dela um instrumento político através das técnicas de reprodução se torna visível quando a obra é constituída por imagens ou textos que tendem a ser abstrativos, gerando

reflexibilidade na estrutura perceptiva ao incluí-la consciência do consumidor novos aspectos que compõem a formação da subjetividade. Aquiveremos que a democratização da arte exerce sua influência política principalmente através dos cinemas, das fotografias e, atualmente, da internet.

Com todo o contexto que percorremos até aqui, pode-se constatar que Walter Benjamin fez uma análise dialética entre o passado e o presente da produção de uma obra de arte, e sobre o próprio conceito de estética. Nessa discussão histórica feita pelo filósofo, é possível notar que ele pontuou quais foram as mudanças pela qual a arte passou durante sua existência. Dentre essas, temos as mudanças sociais, comportamentais e psicológicas, provindas das reproduções técnicas. O filósofo desenvolve um método marxista, que parte da infraestrutura presente nas técnicas de reprodução para a superestrutura composta por mudanças no modo de pensar e conceber noções e ideias. O avanço tecnológico na modernidade é incessante, e com ele a reprodutibilidade técnica das artes produz bens materiais e culturais cada vez mais sofisticados. Portanto, o consumo da arte se tornou, além de mais democrático, também politizado, ao passar a representar o cotidiano das massas, as culturas das diferentes sociedades e uma inclinação a fins políticos.

Como sabemos, a finalidade política de uma obra de arte pode estar presente nos cinemas, nas fotografias e até na internet. Esses ambientes são capazes de causar em seus consumidores uma mudança na concepção de mundo. De acordo com o artigo *Reflexões sobre a influência da tecnologia na vida atual a partir do livro A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica de Walter Benjamin* escrito por Enock da Silva Peixoto, vê-se como esses ambientes politizados na nossa atualidade podem transformar uma conduta trazendo consequências positivas e negativas para a sociedade. Para Benjamin, a arte pode ser uma ferramenta revolucionária, uma vez que tende a se aproximar da massa de forma utilitária e instrumental, agindo como uma influenciadora na perspectiva sobre o mundo. Assim, a análise aqui presente será para compreender como a inovação constante das tecnologias provindas da reprodutibilidade podem afetar a forma que o Ser Humano percebe o mundo e a realidade social, ao recepcionar os conteúdos que são exibidos através

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

dessas plataformas de consumo. Peixoto afirma que:

Não se trata de um estudo sobre as questões técnicas e específicas sobre a arte, também não é uma teorização sistemática que tenta reafirmar o lugar da Estética no mundo Moderno, mas o filósofo afirma que desde sempre houve reprodução da arte e isso traz um efeito de transformação sobre a vida humana (PEIXOTO, 2016, 98).

Com a perda da aura nas obras de artes modernas, houve a possibilidade de consumir coletivamente uma obra que antes era contemplada individualmente, o que também culminou na produção de obras que geram inquietude nos consumidores, ao expor os problemas sociais que fazem parte da realidade. Ao sentir desconforto diante de uma obra politizada, os consumidores são motivados a buscar as mudanças sociais outrora negligenciadas. Essas influências têm relação com a forma pela qual as pessoas recebem as tecnologias na contemporaneidade. Atualmente, há uma aproximação muito forte entre o sujeito e a máquina, onde a forma de perceber o mundo está sendo mediada pela tela de um celular, que está constantemente no alcance das mãos do consumidor oferecendo-lhe as notícias, imagens e informações mais recentes.

Hoje em dia tendemos a acessar as redes sociais todos os dias, e o contato constante com essas redes influencia indiretamente nossas vidas, gerando sobre o corpo e a *psique* do consumidor alguns impactos na forma de sentir, de ver e interpretar o mundo. Porém, se este consumo for absorvido pela recepção tátil como uma ferramenta que constrói na estrutura perceptiva o hábito de criticar filosoficamente as informações abstraídas, o uso dessas tecnologias fortalece a função politizadora do produto.

No século XXI, temos várias opções de bens materiais que nos permitem acessar informações sobre o mundo e obras de artes. Antes era preciso viajar a outro país para contemplar, no entanto, com a televisão, computador, celular e outros diversos aparelhos tecnológicos que fazem parte do cotidiano social, ficou mais fácil tanto consumir conteúdo da exterioridade quanto (re)produzir conteúdo e objetos que podem ser acessados por inúmeras pessoas simultaneamente. A questão é: quais são os impactos que essa forma de mediar a arte pode causar nos comportamentos, nas perspectivas e nas

percepções dos respectivos consumidores? Para esclarecer a questão, Peixoto pontua:

É comum registrarmos um evento importante não olhando diretamente para ele, mas fazendo isto, tendo como intermediário uma máquina. Ou conversar com alguém viaprograma de texto e não diretamente utilizando a voz, entre tantos outros exemplos. Não estamos neste momento fazendo nenhum juízo sobre se são corretas ou equivocadas tais atitudes, mas atentando para a necessidade de nos ocuparmos sobre elas, pois para o bem e para o mal, estas estão causando efeitos subjetivos e concretos no nosso dia-a-dia. (PEIXOTO, 2016, 100).

Logo, para compreendermos a razão pela qual a intermediação da máquina está afetando o modo de perceber o mundo e a si mesmo, é importante apreender o quanto nosso consciente-inconsciente está submerso no uso dessas tecnologias. Devido a essas mudanças, a recepção ótica se tornou insuficiente à percepção de uma obra de arte, já que a contemplação atualmente demanda aproximação de objetos a partir de diferentes ângulos. Por isso o espectador também utiliza a recepção tátil para consumir uma obra como objeto de distração, ao “mergulhar” ela em si, fazendo da experiência do consumo um hábito. Assim, a técnica de reprodução com suas tecnologias utilizadas como instrumento de politização pode, além de contribuir para a consciência das diferenças de classes e para um pensamento reflexivo acerca da sociedade em seu tempo, fomentar um uso capaz de gerar alienação, dominação ou controle social a favor de políticas partidárias, como foi demonstrado no uso pelo nazi-fascismo.

As novas tecnologias contêm um caráter positivo, pois permitem que os consumidores se expressem com facilidade, a exemplo do que ocorre na internet. Essa possibilidade fortifica as ações políticas praticadas por intermédio de um celular ou computador, pois, assim, o consumidor desses eletrônicos pode expor o conteúdo que deseja exibir, ou seja, pode-se propagar pela rede virtual conteúdos como textos, imagens ou vídeos baseados na história antiga e atual, que tendem a causar uma mudança de perspectiva sobre os problemas sociais da realidade na percepção daqueles que recebem o conteúdo.

O papel político da reprodução técnica da arte e bens culturais nas tecnologias modernas é perceptível justamente no fato de que o uso dessas

tecnologias, além de estar democratizado, também se tornou propagador de ambientes e materiais politizados ao ser direcionado às questões sociais que rondam o mundo. À medida que o consumo desses instrumentos eletrônicos gira em torno da conscientização e da reflexão filosófica, o aspecto positivo da reprodutibilidade técnica se faz presente na expansão da correspondência entre a informação que é exposta, o conhecimento que é abstraído e os consumidores que recebem os conteúdos com a perspectiva de proporcionar a si uma revolução pessoal e até social.

## CONCLUSÃO

Essa pesquisa buscou fundamentalmente fazer uma análise sobre a dialéticabenzaminiana que exprima a funcionalidade da *democratização da arte* reprodutível como um meio para a tomada de consciência de classe e de si mesmo, através da reflexão filosófica sobre a sociedade moderna representada nas obras de artes. Nessa jornada, identificamos como ocorreu a superação dos aspectos do *valor de culto* a partir da ênfase no *valor de exposição*, que foi expandido pela reprodutibilidade técnica das obras de artes. Mostramos quais são as tradicionais características da *arte aurática* provindas das primeiras técnicas de reprodução, e em qual momento histórico passou a ocorrer o declínio da Aura e da arte autêntica, para dar lugar à recepção da arte reprodutível. Também explicitamos o caráter dialético e contraditório da reprodutibilidade técnica. Sua função dicotômica se inclina também ao uso partidário e bélico, como ocorreu no domínio do nazi-fascismo, para manter o controle sobre as relações de produção, o que nos permite observar o uso prejudicial da reprodutibilidade técnica. Esse movimento exibiu sua força e poder totalitário através da exposição de fotografias, filmes, comícios, jornais etc., com o propósito de consumo direcionado implicitamente à padronização de comportamento e à alienação das massas. Neste período o uso da arte se inclinava à estetização da vida política através de técnicas que proporcionavam a distração dos consumidores enquanto manipulavam seus direitos.

Ao analisar os aspectos contraditórios e dialéticos da reprodutibilidade,

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

podemos compreender que a arte e o artista também são participantes da luta de classes. Logo, quando a arte não está mais apenas na posse da elite, o artista, com sua excentricidade criativa, se torna um sujeito diferenciado, afastando-se da lógica do mundo burguês e voltando-se à esfera proletária, tornando-se um sujeito que pode contribuir com a revolução de classes, ao produzir artes com sentido político como forma de expressão. Em suma, através da contextualização que Benjamin nos expõe, é possível notar que o fascismo fazia uso da *estetização da guerra* para atrair e seduzir a massa proletária com um discurso falacioso sobre liberdade de expressão, que prometia às massas que, ao se aliarem à guerra, se tornariam heróis na história. Eles descobriram que a partir do uso da linguagem visual era possível sensibilizar a massa ao propiciar uma forma de contemplar a autodestruição como um movimento artístico, que gerava alienação nos consumidores. Diante dos perigos e problemas apresentados pela estetização da guerra, é preciso que a massa esteja atenta à linguagem que é expressada pelo conteúdo artístico, para que ele não se torne apenas um entretenimento confortável para o receptor.

Paralelo a esse movimento estético fascista, temos a *politização da arte*, que favorece a massa proletária ao expor os abusos de poder cometidos pelos governos totalitários. A *politização da arte* surge como uma ferramenta capaz de conscientizar a massa sobre o domínio fascista através da democratização dos ambientes artísticos, fazendo com que a massa veja a si mesma. Como exemplo, é possível apontar o cinema, que foi um dos pilares da máquina propagandista que reproduzia filmes com teor nazista entre 1933 e 1945, sendo a forma mais usada pela elite nacional-socialista em torno de Adolf Hitler para entreter a população. Em contrapartida, o cinema também é capaz de reproduzir filmes com conteúdo que geram reflexões sobre consciência política nos espectadores, como é possível verificar nas obras do cinema soviético, que visava à produção de um material que incluísse “o trabalho, o movimento e o cotidiano dos cidadãos comuns”<sup>8</sup>, a fim de escapar um pouco das noções burguesas sobre as criações artísticas. Ao transmitir filmes que refletem o

---

<sup>8</sup> KREUTZ, Katia. **Cinema Soviético**: O que foi o movimento cinematográfico, suas principais características estéticas, filmes e cineastas mais importantes e seu legado para o cinema. 2018. Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

cotidiano da massa e os problemas sociais, com a aplicação de conceitos revolucionários no modo de produção com a intenção de divulgar as causas do comunismo e do proletário, o cinema torna-se um ambiente politizado, por ter a capacidade de estimular a estrutura perceptiva dos espectadores a repensar acerca das lutas políticas dos proletários e a revolta das massas.

Com a democratização da arte, ambientes como cinemas, museus, praças públicas etc., se tornam espaços em que há *recepção coletiva*. Essa renovação da perspectiva sobre o consumo da arte reproduzível e mesmo daquela que anteriormente era vista como arte aurática ocorre porque houve uma alteração na forma de recepcionar as obras de arte quando comparamos com a *recepção ótica*. Logo, a exibição de uma obra de arte, que antes era voltada apenas à contemplação particular e individual, atualmente, por poder ser também uma produção múltipla, será contemplada de forma *tátil*, coletiva, universalizada. Diante do avanço na forma de recepção das obras de arte, vimos que, para Benjamin, a democratização da arte é um ato revolucionário e progressista. E, quando falamos em revolução, nos referimos à capacidade que a arte tem de gerar uma mudança de perspectiva naqueles que a consomem, porque, ao ter contato com um conteúdo artístico, o sujeito busca encontrar uma forma de melhorar seu presente de modo que mude as condições injustas em que vive na sociedade. Desse modo, a arte ganha efeitos que a torna necessária no meio político-social, podendo até ser considerada um método educacional. Afinal, com auxílio da reprodutibilidade técnica e com os meios de produção cada vez mais avançados, a arte se torna um fenômeno estético capaz de transformar uma sociedade vítima do fascismo em uma sociedade politizada e consciente de si mesmo e da estrutura capitalista.

Nesse contexto, que perpassa o valor da arte e as técnicas de reprodução, o conceito clássico de estética e as formas de consumo se direcionam à refuncionalização da arte na modernidade. Após atravessar o passado histórico do uso da reprodutibilidade técnica nas mãos do fascismo, chegamos à modernidade com uma forma de uso potencialmente acessível e mais diversificada graças ao processo de democratização da arte, que possibilita o acesso às obras de arte em ambientes sociais e culturais compostos por inúmeras exposições de diversos artistas. Podendo ser

exibidas como cópias, criações, reproduções, surrealistas, abstratas ou pictóricas, mas o essencial é gerar na percepção dos espectadores o sentimento de identificação, ao assimilar as interpretações que a obra tem em potencial com seu cotidiano sociocultural. O desenvolvimento das técnicas contribui com a democratização artística, mas, para que a arte seja política, ela precisa ter uma linguagem inovadora. Essa funcionalidade faz com que a arte impacte a consciência dos consumidores, onde, na medida em que há identificação ao recepcionar a obra, também há uma perspectiva que lhe dá sensação de pertencimento na sociedade moderna. Além disso, também há a utilidade na obra de arte reproduzida com a finalidade distrativa, porque não é preciso esforço perceptivo para interpretar a obra, já que o consumidor recebe a interpretação através do hábito.

Entretanto, sua fácil acessibilidade também fez com que a arte se torne um objeto mercantilizado e promovedor de alienação, isto porque, ao se padronizar aos reflexos de gostosensível da massa de acordo com indústrias mercadológicas, ela começa a ser utilizada pelo capitalismo como meio de alienação cultural, retrocedendo à reprodução elitizada. No entanto, nossa pretensão foi sobretudo a de mostrar a potencialidade que a arte tem de transformar a experiência do consumidor em uma consciência política, que permite o reconhecimento de si mesmo como um sujeito pertencente a uma sociedade com a capacidade de portar conhecimento crítico, reflexivo e filosófico sobre as demandas sociais.

Com a dialética histórica da reprodutibilidade técnica benjaminiana, é possível identificar alguns desdobramentos artísticos que podem agregar no potencial revolucionário da obra de arte. Dentre eles, os que mais recebem notoriedade são as fotografias, colagens e pinturas surrealistas, que exibem a *fantasmagoria* do progresso de uma sociedade moderna que desenvolve a estrutura arquitetônica do centro urbano, transformando o velho em obsoleto, para que haja valorização do novo. A falsa ideia de progresso idealizada pelo capitalismo é também exposta nos cinemas e televisões, com as performances dos atores que repercutem comportamentos habituais de um cotidiano cultural, fazendo do ator um produtor de performances. E, atualmente, temos a internet, que pode ser acessada através de *smartphones* e computadores, propiciando

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

o envolvimento dos consumidores com as redes sociais e plataformas de vídeo, músicas, museus virtuais, jornais etc., o que faz com que o sujeito fique cada vez mais imerso nesses ambientes politizados que proporcionam acesso livre a uma rede de debates estruturais sobre os problemas do cotidiano.

Diante desse contexto, onde há evoluções das técnicas e da multiplicidade das obras de arte com acesso mais democrático, abre-se margem para algumas questões, tais como: qual a importância da democratização da arte nos dias atuais? Como separar os conteúdos que geram alienação dos conteúdos que proporcionam mudança de percepção e consciência política, entre tantas reproduções artísticas industriais mercantilizadas que são expostas para consumo? E qual a relevância do aspecto pedagógico da arte na modernidade?

Neste intenso período histórico é possível compreender que, apesar das demasiadas circunstâncias que transpassam a teoria da reprodutibilidade técnica, sejam elas sociais, políticas ou econômicas, o valor da arte reprodutível depende do meio de produção e da finalidade a ela aplicada, e o valor estético dela varia de acordo com a época e a cultura em que ela é produzida e exposta. Porém, apesar da dicotomia entre *valor de culto* e *valor de exposição*, é importante ter consciência crítica sobre a intenção que há por trás da exibição das artes modernas produzidas pelas indústrias mercadológicas. Em síntese, ao apreciar a arte exibível com a perspectiva da democratização da arte, é possível não se submeter ao consumo dela como um mero produto distrativo com fins capitalistas, que podem inclinar a sociedade à massificação comportamental ao consumir produtos que influenciam o gosto sensível do consumidor. Além de ser um fenômeno financeiro, a reprodutibilidade técnica também pode possibilitar o acesso à produção e ao consumo das artes, podendo ser de consumo tanto contemplativo, para a adição de conhecimento e exercícios perceptivos ao sistema estrutural cognitivo do sujeito, quanto um instrumento político, para que a massa, ao ter consciência de si, passe a reivindicar os direitos de sua classe social e a criticar as estratégias retóricas de um governo autoritário.

## REFERÊNCIAS

Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sergio Paulo Rouanet – São Paulo: Editora Brasiliense, 7ª edição, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. **Estética e Anestésica:** O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin. Revista de Literatura. Santa Catarina. Nº 33. 1996.

BRETAS, Alexia. **Derivas parisienses em negativo:** revelações de um espaço-tempo perdidoreencontrado. Revista Limiar. São Paulo. Vol. 5, Nº 10. 2018.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da Estética.** E-book. Tradução autorizada da primeira edição inglesa publicada em 1990. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1993.

KREUTZ, Katia. **Cinema Soviético:** O que foi o movimento cinematográfico, suas principais características estéticas, filmes e cineastas mais importantes e seu legado para o cinema. 2018. Disponível em:  
<https://www.aicinema.com.br/cinema-sovietico/#:~:text=A%20teoria%20que%20ficou%20conhecida,compunham%20o%20repert%C3%B3rio%20desses%20cineastas>. Acesso em: 05 Nov. 2020.

MARTINS, Beatriz de Almeida. **A crise da arte:** A aura em Walter Benjamin. Publicado no site GEWEBE (Grupo de Estudos Walter Benjamin). Caderno Nº 22. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.17648/2175-1293-v222019-0>. Acesso em: 3 Jul. 2020.

MAGALHÃES, Rogério Silva de. **O destronamento da aura e a mutação da percepção na era da arte pós-aurática em Walter Benjamin.** Revista Limiar. São Paulo. Vol.1, Nº 2. 2014.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **AURA. A crise da arte em Walter Benjamin.** Editora Barracuda – São Paulo. 1ª edição, 2006.

PEIXOTO, Enock da Silva. **Reflexões sobre a influência da tecnologia na vida atual a partir do livro A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica de Walter Benjamin.** Publicado no site GEWEBE (Grupo de Estudos Walter Benjamin). Caderno Nº 16. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.17648/2175-1293-v162016-06>. Acesso em: 20 junho 2020.

PENNA, Tiago. **Arte pela Arte, cinema político, e técnica.** Publicado no site GEWEBE (Grupo de Estudos Walter Benjamin). Caderno Nº 21. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.17648/2175-1293-v212018-04>. Acesso em: 14 Jun. 2020.

PINCELLI, Renato. **Memória fotográfica: Eugène Atget.** 2019. Disponível Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Brasileira, residente de Vila Velha – ES, 2021. Email: [karolsimoura@gmail.com](mailto:karolsimoura@gmail.com).

em: <https://www.blogs.unicamp.br/hypercubic/2019/01/memria-fotografica-eugne-atget/>. Acesso em: 04 Nov. 2020.

TREVISAN, Amarildo Luiz. **Estetização da política vs. formação de opinião pública**: uma aporia da razão comunicacional. Artigo Nº 2, p. 299-312. Porto Alegre – RS, 2007.

VIEIRA, Gabriel Nascimento. **O conceito de estetização política em Walter Benjamin**: A mídia e o Estado em tempos de barbárie. Dissertação (mestrado) para Universidade Federal de Uberlândia, pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia, 2009.