

# O POTENCIAL EMANCIPATÓRIO DA OBRA DE ARTE

## EM WALTER BENJAMIN<sup>1</sup>

NAYEN TAKAHAMA IDE TENANI<sup>2</sup>

RAFAEL CORDEIRO SILVA<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende investigar como a obra de arte, especialmente a obra tecnicamente produzida, pode contribuir para a emancipação social, tendo em vista as concepções de Walter Benjamin sobre estética e política. Para isso, pretende-se analisar como o declínio da aura abre espaço, ao mesmo tempo, para uma arte liberta de seu uso ritualístico e alinhada aos interesses do regime nazista. Tentaremos compreender o percurso e o posicionamento do autor dentro da estética para, enfim, entender de que maneira a perda da aura abre espaço para uma estetização da política e, ao mesmo tempo, para uma arte politizada capaz de contribuir para a emancipação social. Para isto, utilizar-se-á como referências principais os textos “Pequena História da Fotografia” (1931) e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936) de Benjamin, assim como outros textos do mesmo autor e de comentadores.

Palavras-chave: Walter Benjamin, arte, política, emancipação.

**ABSTRACT:** This article intends to investigate how the work of art, especially the technically produced work, can contribute to social emancipation, in view of Walter Benjamin's conceptions of aesthetics and politics. For this, we intend to analyze how the decline of the aura opens space, at the same time, for an art freed from its ritualistic use and aligned with the interests of the Nazi regime. We will try to understand the author's path and positioning within aesthetics to, finally, understand how the loss of aura opens space for an aestheticization of politics and, at the same time, for a politicized art capable of contributing to social emancipation. For this, the texts “Little History of Photography” (1931) and “The work of art in the era of its technical reproducibility” (1936) by Benjamin will be used as main references, as well as other texts by the same author and by Benjamin. commentators.

Keywords: Walter Benjamin, art, politics, emancipation.

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado ao Instituto de Filosofia como requisito para conclusão do curso de Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>2</sup> Discente do curso de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>3</sup> Professor orientador da Universidade Federal de Uberlândia.

## Introdução

No ensaio “Uma pequena história da fotografia” (1931), Benjamin traça o percurso da fotografia dentro das artes, desde seu surgimento, passando pela etapa de sua massificação, até a fixação da técnica fotográfica como arte intrinsecamente reproduzível. Neste ensaio, o autor define o conceito de aura, que é decisivo para compreendermos o que de fato muda para a obra de arte, fazendo com que ela seja um potente meio de emancipação social. Neste escrito, fica bastante evidente também que a perda da aura, em função de uma efervescência de modificações sociais, materiais e culturais, transforma o modo de fazer arte, de como a arte se relaciona com a realidade e como esta, por sua vez, se modifica pela obra de arte.

Já no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1955), Benjamin pretende colocar em perspectiva o cenário de derrocada dos conceitos da estética tradicional, como valor de eternidade, criatividade e genialidade<sup>4</sup>, e como esses mesmos conceitos se alinham a regimes totalitários como o nazifascismo em ascensão. Embora não os deixe nítidos, o filósofo aponta novos critérios artísticos que dificilmente poderiam ser apropriáveis pelo pensamento fascista, de modo que tais critérios poderiam, então, “ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística” (BENJAMIN, 2015, p. 54). Esses novos critérios relacionados à arte surgiriam com movimentos de vanguarda, tais como o Dadaísmo e o Surrealismo, em que os artistas se encontravam pouco preocupados com a duração da obra, mas sim com o impacto que ela poderia provocar. De outro lado, Benjamin aponta o cinema como um elemento consideravelmente potente de emancipação social, especialmente por sua função terapêutica, uma vez que proporciona um entretenimento esclarecedor, de um lado, e o contato do espectador com as neuroses de massa.

Todas essas transformações no campo artístico encontram-se vinculadas às mudanças culturais, sociais e materiais das sociedades. Assim, Benjamin, neste texto, busca elucidar as mudanças colocadas em marcha num passado recente, com base na experiência do presente.

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, 2015, p. 54.

## **Aura e Reprodutibilidade**

Os ensaios, “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” são as fontes para o artigo. Adotamos o pressuposto, esboçado pelo próprio filósofo, de que com o desenvolvimento do modo de produção capitalista, algumas mudanças somente podem ser evidenciadas com o passar do tempo, tais como as ocorridas na esfera da arte dadas as condições produtivas da sociedade. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica pode ter uma dimensão progressista dentro da sociedade, pois a fotografia e o cinema, por exemplo, desenvolvem no espectador uma experiência de estranhamento que, a partir dela, pode levar o indivíduo a refletir e agir sobre a realidade. A partir disso, pretende-se analisar como a fotografia inaugura uma arte de natureza reprodutível, o que permite que se transforme todo um modo de produzir arte, e como o cinema, por sua vez, pode causar um impacto significativo nos indivíduos.

O ponto de partida de Benjamin é o conceito de aura. A primeira definição desse conceito aparece em “Pequena História da Fotografia”, em que o autor lança a pergunta sobre a aura e sua resposta contém uma noção espaço-temporal: “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. (BENJAMIN, 1987b, p. 101.).

Com isso, de um lado pretende-se averiguar em que medida a perda da aura favoreceu o florescimento dos conteúdos de regimes totalitários, como no caso do nazifascismo, e de outro, o potencial da arte de gerar emancipação social tendo em vista os movimentos de vanguarda como o dadaísmo e o surrealismo. A perda da aura parece representar, para Benjamin, uma mudança profunda na sociedade, principalmente na percepção dos indivíduos frente às obras de arte. Conforme Taísa Palhares (2006, p. 27):

[...] antes de procurar dar conta cronologicamente de mais ou menos cem anos de desenvolvimento da fotografia, o autor está interessado em produzir uma constelação de fatos capaz de revelar oposições histórico-filosóficas fundamentais que irão conceder à fotografia uma aura autêntica em seus primórdios. E é nesse sentido que a fotografia assume o papel de catalisadora, já que é no estudo de sua história

que Benjamin constatará pela primeira vez o declínio histórico da aura.

Ou seja, na época, as discussões sobre fotografia restringiam-se quase exclusivamente aos fotógrafos e artistas, e tratavam de procedimentos formais e técnicos apenas. Benjamin, por outro lado, pensava a fotografia enquanto um “fenômeno cultural integrado”, isto é, um fragmento a ser analisado histórica e filosoficamente. Desse modo, em “Pequena História da Fotografia”, o autor verifica três momentos da fotografia: o período de florescimento, de 1839 até meados da década de 50; o período de prosperidade, no qual há uma massificação da produção de fotografias, mas sem levar em consideração a qualidade delas; e, por fim, o período de purificação, em que se retoma o critério de qualidade da imagem pelo fotógrafo e artista Eugène Atget<sup>5</sup>.

Segundo Benjamin, nos primórdios da fotografia, tudo era organizado e feito para durar, pois nessa época a maior parte das fotografias era feita por meio de um daguerreótipo<sup>6</sup>, o qual permitia apenas uma tiragem. O processo fotográfico demandava muita concentração tanto do fotógrafo quanto do sujeito, uma vez que qualquer movimento imprevisto poderia borrar a imagem e tudo teria de ser refeito. Era um procedimento bastante trabalhoso e demorado, incomparável ao procedimento pós industrialização. Essas fotografias eram guardadas em estojos como joias, e elas até hoje nos impressionam. Assim, essa maneira de tratar os daguerreótipos já nos remete à noção de aura enquanto algo que envolve uma obra de arte por seu caráter único e pelo processo dispendioso, tal como uma pintura.

Contudo, diferente da pintura, a fotografia resguarda uma magia. Conforme Benjamin (1987b, p. 94):

[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em

---

<sup>5</sup> PALHARES, 2006, p. 27.

<sup>6</sup> O daguerreótipo era um aparelho fotográfico que fixava a imagem captada pela câmera escura em uma folha de cobre sobre uma placa de cobre. Foi inventado por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), físico e pintor francês.

que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.

Ou seja, o olhar com o qual a pintura tece um quadro tende a perder os traços da experiência do presente naquele passado, pois o processo de pintura não alcança a imediatez da fotografia, ao passo que a magia da câmara fotográfica, o olho auxiliar do fotógrafo<sup>7</sup>, reside justamente no fato de ela registrar até mesmo traços inconscientes. Poderíamos chamar esse procedimento, grosso modo, de “um registro imediato da realidade em um determinado momento histórico”. Aqui, fotógrafo e câmara, indivíduo e técnica, convergem na criação de algo autêntico e mágico.

A arte aurática, então, proporciona uma experiência que depende muito mais de uma localização, um espaço específico, em que o indivíduo está a contemplar uma obra. Além disso, essa noção também se relaciona com a questão da duração de algo independente do correr do tempo. Assim, as primeiras fotografias atendiam muito bem à definição de aura e provocavam a mesma percepção frente às clássicas obras de arte.

Técnica e historicamente, a fotografia está no limite entre a contemplação e o choque, representando uma fase intermediária quanto aos efeitos e comportamentos por conta das alterações na percepção e recepção decorrentes de sua interação, sendo determinante para as mudanças comportamentais, tanto no plano individual quanto no coletivo. Como extensão desses elementos, o diferencial estava na busca do instante preciso de registro da imagem. Em outras palavras, a fotografia torna-se motivo inspirador para a busca do histórico dessa imagem. É a própria natureza da fotografia que possibilitará esse insight momentâneo. Conscientes disso ou não os fotógrafos reivindicaram mais, entendiam a fotografia como arte e

---

<sup>7</sup> PALHARES, 2006, p. 28.

não como um mero ofício de bater retratos ou de servir de auxílio a pintores. (QUINTINO, 2012, p. 28).

Contudo, com os aperfeiçoamentos do aparato técnico fotográfico, permitiu-se uma tiragem cada vez maior, em menor tempo e a custos mais acessíveis. Este cenário inaugura a segunda fase da fotografia, uma fase de decadência, devido à sua massificação e, com isso, o desespero dos fotógrafos por recuperar um mundo perdido. Embora fosse um momento próspero, pelo fato de a fotografia ter se difundido no cotidiano das pessoas, Benjamin o vê com pessimismo. Isso ocorre porque os fotógrafos buscavam reproduzir uma espécie de “aura artificial” ou a “ilusão da aura”<sup>8</sup> nas fotografias por meio de uma composição do cenário no retrato que remetesse ao período clássico, e também por meio de efeitos que produzissem uma fotografia mais parecida com aquela dos daguerreótipos<sup>9</sup>.

Nos ateliês, havia tapeçarias e cortinados, palmeiras e colunas de mármore para compor a imagem. Como uma embalagem rápida de presente, esse tipo de fotografia massificada envolveria os corpos sem a mesma pressão das primeiras fotografias. O olhar pleno e nítido das pessoas retratadas já não se fazia presente, como no retrato do jovem Kafka<sup>10</sup>, citado por Benjamin, cujos olhos teriam se perdido na composição da imagem, não fosse pela imensa tristeza que eles carregavam. Segue a imagem:

---

<sup>8</sup> BENJAMIN, 1987b, p. 99.

<sup>9</sup> *ibidem*.

<sup>10</sup> BENJAMIN, 1987b, p. 98.



Franz Kafka aos seis anos de idade (autoria desconhecida)<sup>11</sup>

Em meio a essas fotografias convencionais que se contentavam em reproduzir uma atmosfera agradável, surge Atget com suas produções sobre Paris. Esse ator e fotógrafo francês chama a atenção de Benjamin por seus registros de uma cidade em transição. Ele deixa de lado toda a busca por uma aura artificial e abre-se novamente para a realidade<sup>12</sup>, trazendo novamente e de uma forma diferente a potência do aparato técnico que é a câmera fotográfica. Ou seja, se nos primórdios

---

<sup>11</sup> In. >><https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2019/01/cad87-rosana.pdf><< acesso em 09/10/2021.

<sup>12</sup> PALHARES, 2006, p. 34.

da fotografia, existia uma aura que envolvia aquelas produções singulares e tão dispendiosas por conta de uma série de condições histórico-sociais, na terceira fase, inaugurada por Atget, já não existe uma questão que diz respeito à aura porque o uso da técnica e a produção fotográfica revelam novamente aquela fagulha “do aqui e agora” que se imprime na foto.



Fotografia de Eugene Atget<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> In: <https://www.actuallynotes.com/eugene-atget-creador-la-fotografia-moderna/> Acesso em 10/09/2021



Fotografia de Eugene Atget<sup>14</sup>

As fotografias de Atget não registram lugares turísticos e aspectos convencionais de Paris, mas sim os espaços esvaziados, a rotina das pessoas, detalhes que passam despercebidos por causa da vida em ritmo industrial. Elas possibilitam que o olhar encontre a realidade e todos os seus pormenores<sup>15</sup>.

Aqui, o ponto importante a ser discutido é: celebra-se a perda da aura em relação a este artifício e não em relação à aura primitiva<sup>16</sup>. Ou seja, a partir do momento em que a fotografia se desprende da ideia de aura, ela pode assumir o seu caráter intrinsecamente reproduzível e abandonar as discussões fadadas ao fracasso, como aponta Benjamin (1987b, p. 92):

---

<sup>14</sup> In: <https://aboutlightblog.wordpress.com/2018/07/31/galeria-eugene-atget/> Acesso em 10/09/2021.

<sup>15</sup> BENJAMIN, 1987, p. 102.

<sup>16</sup> PALHARES, 2006, p. 35.

E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico [sic], que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado.

No ensaio “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, o autor inicia a seção II dizendo que as obras de arte sempre foram reproduzíveis. Os alunos faziam cópias das obras de seus mestres, pelos próprios mestres para difusão de seus trabalhos ou por terceiros cobiçosos<sup>17</sup>. Além disso, ele também faz um retrospecto sobre técnicas de reprodução como a xilogravura, a litografia e a impressão. Contudo, a novidade está em que, “com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recairiam a partir daí exclusivamente sobre o olho que vê através da objetiva”. (BENJAMIN, 2015, p. 55). Nesse sentido, a reprodução ganha mais velocidade, uma vez que “o olho apreende mais rápido do que a mão desenha”.

No artigo “Cultura, Dominação e Emancipação”, Silva nos oferece um bom esclarecimento sobre a obra de arte em meio ao seu contexto histórico de industrialização:

O desenvolvimento tecnológico crescente é transferido para a obra. Se antes a técnica dizia respeito tão somente ao domínio de uma habilidade, apresenta-se agora a possibilidade de sua transformação em arte. Não se consideram apenas as manifestações clássicas, como a escultura ou a pintura, mas se perfilam ao lado delas outros tantos modos de fazer arte, como a litografia, a fotografia, o cinema e o desenho digital. Essas inovações reivindicam um estatuto próprio, ao mesmo tempo em que revolucionam a noção tradicional do que seja arte. (SILVA, 2006, p. 26).

Mas existem duas diferenças fundamentais entre os processos mais antigos de reprodução e o que acontece com o fotógrafo e a câmera. Segundo Benjamin (2015, p. 56-57)<sup>18</sup>:

---

<sup>17</sup> BENJAMIN, 2015, p. 54.

<sup>18</sup> Vale esclarecer que neste artigo utilizamos as edições brasileiras de 1987 e de 2015 do ensaio “A obra de arte...”, por acreditarmos que em alguns momentos a primeira versão se mostra mais clara que a outra e vice-versa. Elas foram realizadas por tradutores diferentes. Há, ainda, uma tradução portuguesa, que optamos por não adotar.

Enquanto, porém, o autêntico mantém sua completa autoridade em relação à reprodução manual, que via de regra se distingue dele como falsificação, não é esse o caso em relação à reprodução técnica. A razão para tal é dupla. Primeiramente, a reprodução técnica mostra-se mais autônoma em relação ao original do que a manual. Ela pode, por exemplo, revelar na fotografia aspectos do original que são acessíveis somente à lente ajustável, que escolhe seu ponto de vista arbitrariamente, mas não ao olho humano; ou, com ajuda de certos procedimentos, como a ampliação e a câmera lenta, pode reter imagens que simplesmente escapam à óptica natural. Isso em primeiro lugar. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inatingíveis a esse mesmo original. Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil.

A primeira distinção encerra o debate sobre o valor das novas formas de arte, como a fotografia, por exemplo, pois Benjamin confere a elas uma existência diferente das obras de arte tradicionais. Ou seja, de um lado, a experiência do receptor frente à *Monalisa* autêntica é indiscutivelmente diferente da percepção de uma reprodução dela. Esta obra carrega em si um aqui e agora, uma noção de duração no tempo e o fator de originalidade que proporciona aos seus espectadores a sensação de estar envolvida por essa aura. Isso determina a sua existência na realidade, uma vez que há apenas uma *Monalisa* pintada por Leonardo da Vinci no mundo inteiro; apenas uma única que carrega as pinceladas, os erros, o momento e o sentimento originais. A fotografia, por sua vez, não tem essa mesma relação entre o original e suas cópias. A busca pelo original, neste caso, pressupõe uma busca pela localização original<sup>19</sup> no mundo, isto é, o lugar do registro fotográfico.

Já a segunda distinção diz respeito ao potencial revolucionário dessa nova forma de arte que é a fotografia, sendo o mesmo caso do cinema, como abordaremos mais à frente. Neste sentido, o que Benjamin visa é um acesso mais “democrático” às produções artísticas, afinal, lugares históricos importantes conseguem deixar o seu lugar territorial para serem recebidos em um estúdio ou uma galeria, e a música pode ser apreciada em um cômodo qualquer e não mais em um salão específico de audição<sup>20</sup>.

Do ponto de vista da técnica de reprodução, absolutamente tudo pode ser registrado e reproduzido. O autor não deixa de reparar que, de fato, a reprodução das

---

<sup>19</sup> BENJAMIN, 2015, p. 56

<sup>20</sup> BENJAMIN, 2015, p. 56.

obras desvaloriza o “aqui e agora” delas. Independentemente do quão boa seja a reprodução de uma pintura em uma fotografia, por exemplo, é fatídico que a experiência presente com a primeira e com a segunda seja qualitativamente diferente. Porém, nesse sentido, especialmente em relação aos objetos artísticos, o que se atrofia é sua autenticidade; valor este fundamentado na ideia de unicidade, de aura. Pode-se dizer, então, que a autenticidade está relacionada com “a existência única no próprio local onde se encontra”<sup>21</sup>. E isto estabelece uma conexão direta com a tradição, afinal, segundo Benjamin, a condição para que um objeto estabeleça uma tradição é que ele seja único – fisicamente e também por seus valores.

Para concluir a seção, podemos dizer que a fotografia mitiga o peso tradicional das obras de arte. Isto é, o que o surgimento dessas novas formas de arte provoca, então, é uma ruptura com a tradição, tendo duas principais consequências: a primeira, diz respeito a um acesso em maior escala às obras, o que já foi comentado; e a segunda evoca uma atualização daquilo que fora reproduzido, ou seja, permitir que outras interpretações surjam, de modo a possibilitar a renovação das sociedades. Ambos os processos são sintomáticos, para Benjamin, e estão para além do campo da arte<sup>22</sup>. Esse cenário de derrocada da aura, ruptura com a tradição e reprodutibilidade técnica dos objetos artísticos relaciona-se diretamente com os movimentos de massa da sociedade industrial. A partir disso, levaremos a discussão para a possível função revolucionária da arte, tendo em vista o que Benjamin (2015, p. 62) aponta:

No momento, porém, em que o critério da autenticidade fracassa na produção artística, a totalidade da função social da arte é transformada. No lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis: a política.

## **A função social da arte**

No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin retoma a definição de aura visando as modificações no modo de produção

---

<sup>21</sup> PALHARES, 2006, p. 49.

<sup>22</sup> BENJAMIN, 2015, p. 57.

e seus impactos na cultura e no próprio conceito de arte<sup>23</sup>. Segundo o autor, as obras de arte mais antigas, como a estátua de Vênus, por exemplo, surgiram em função de um ritual<sup>24</sup>, seja ele mágico ou religioso, de culto ou de profanação. Independentemente do tipo de rito, de modo geral, ele prevê um “aqui e agora”, uma espécie de experiência aurática, para acontecer, e a obra de arte aurática se apresenta justamente desse modo no contexto da tradição. Ou seja, o que se denota tradicional pressupõe uma valorização das características de autenticidade e unicidade, as quais compõem justamente a concepção de aura, que por sua vez, dentro da tradição, indica uma função ritualística.

Sendo assim, esse tipo de obra de arte dificilmente poderia se libertar de sua função estabelecida no contexto da tradição para, então, assumir uma função social e emancipatória. Isto é, uma vez que suas bases estão alicerçadas em seu valor de culto, a arte não consegue assumir uma função política, pois, ao que tudo indica, ela seguirá transmitindo tão somente o conteúdo de uma época e de uma cultura.

Tendo em vista o processo de declínio da aura em função da reprodutibilidade técnica das obras, Benjamin nota, no decorrer da história da arte, um confronto entre dois polos: o valor de culto e o valor de exposição da obra. O primeiro diz respeito a peças artísticas que não foram concebidas para exibição. Elas têm uma função ritualística e não são vistas pelas pessoas em geral, bastando, apenas que elas simplesmente existam. Neste sentido, a tendência é que essas obras permaneçam ocultas:

O valor de culto enquanto tal tende justamente a manter a obra de arte oculta: certas estátuas de deuses são acessíveis somente ao sacerdote na *cella*, certas imagens da Madonna permanecem quase o ano todo veladas, certas esculturas em domos medievais são invisíveis para o observador ao nível do solo. Com a emancipação das práticas artísticas singulares do seio do ritual, crescem as oportunidades para a exposição de seus produtos. A exponibilidade de um busto que pode ser enviado para cá e para lá é maior do que a de uma estátua divina, que tem seu lugar cativo no interior do templo. (BENJAMIN, 2015, p. 64).

---

<sup>23</sup> PALHARES, 2006, p. 48.

<sup>24</sup> BENJAMIN, 2015, p. 61.

No caso do segundo, Benjamin parece indicar que, conforme a modificação dos tempos e da recepção da arte pelo público geral, as peças artísticas pós-auráticas ganham outra existência. Em primeiro lugar, porque a reprodutibilidade passa a determinar a estrutura das obras, ou seja, elas são produzidas para serem reproduzidas<sup>25</sup>. E, em segundo lugar, porque elas são recebidas coletivamente e os valores de autenticidade e unicidade já não são vislumbrados, e nesta situação público e obra passam a interagir de outro modo, como o autor aponta:

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. O comportamento mais reacionário - diante de um Picasso, por exemplo - torna-se altamente progressista em face de um Chaplin. Aqui o comportamento progressista é caracterizado por uma fusão imediata e íntima entre prazer de assistir e de vivenciar e uma postura de crítico especializado. (BENJAMIN, 2015, p. 86).

Benjamin parece convencido de que as transformações no âmbito da arte emergem de uma efervescência de mudanças sociais acarretadas pela industrialização, que levam também a transformar a percepção humana. Se na arte aurática o indivíduo se perde na obra, na pós-aurática a obra se perde na massa<sup>26</sup>. Desse modo, o “homem-massa”, distraído e disperso, assimila a obra de arte em sua própria vida sem a necessidade de recursos para tal, como no caso daqueles que se perdem na obra. Ora, por isso a fotografia e o cinema são produções bastante adequadas à contemporaneidade, já que nas condições da sociedade industrial as tarefas não podem ser realizadas em recolhimento, mas sim em distração e criação de hábito.

O cinema quando surgiu, por volta de 1895, se mesclava a essas outras formas culturais, justamente por não possuir ainda um código próprio. Essas expressões artísticas eram capazes de mobilizar grande número de pessoas, dado seu apelo popular, expondo de certa forma seus problemas e singularidades técnicas. É o caso, por exemplo, de traços de descontinuidade narrativa, que se manifestam no esforço de criação de mecanismos que dessem conta do dinamismo gerado pela transição da imagem/fixa para a imagem/movimento que, por sua vez, construiria gradativamente estágios técnicos de desenvolvimento, até o ápice que atribuiria à

---

<sup>25</sup> ROUANET, 1990, p. 55.

<sup>26</sup> ROUANET, 1990, p. 56-57.

montagem condição primordial da técnica cinematográfica.  
(QUINTINO, 2012, p. 72)

Desfeito o invólucro mágico da obra com sua passagem a uma exposição massiva, como no caso da fotografia, do cinema e dos concertos musicais, Benjamin nota uma refuncionalização da arte. O movimento dadaísta exemplifica esse cenário, pois ao invés de entregar ao espectador um determinado conteúdo pré-estabelecido como as obras mais tradicionais, ele produz fruição, provocações novas e novas perspectivas. Segundo Benjamin (1987a, p. 191):

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são "saladas de palavras", contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção.

A proposta do Dadaísmo era “desconstruir” tudo que fosse racional e lógico, afinal, inaugurado na Primeira Guerra Mundial, esse movimento pretendia ignorar toda a cultura burguesa que empurrou o homem para a guerra<sup>27</sup>. Um famoso exemplo disso é a obra “A Fonte”, de Marcel Duchamp (1887-1968), a qual colocou em questão a própria definição de arte. Trata-se de um mictório de porcelana assinado por seu pseudônimo R. Mutt.

---

<sup>27</sup> SOUZA, 2009, p. 18.



A Fonte”, 1917, de Marcel Duchamp<sup>28</sup>

Os núcleos do movimento dadaísta, situados em diferentes lugares do continente europeu, partilham de alguns ideais, tais como: a abolição dos critérios estéticos, a destruição da cultura burguesa e da subjetividade expressionista, de um lado, e a dessacralização da arte e a urgência do artista ser uma criatura de seu tempo<sup>29</sup>, de outro.

O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula 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, 1987a, p. 191-192).

As produções do Dadaísmo causavam um extremo estranhamento ou espanto diante do inusitado, daquilo a que de modo novo e não convencional se atribui o estatuto de arte, e podemos dizer que a atitude contemplativa que elas provocam certamente não é a mesma dos rituais de culto. Ao contrário, elas prendem a atenção do espectador na medida em que chocam, justamente por causarem espanto. Inclusive, não era raro que o público solicitasse às autoridades que

---

<sup>28</sup> In: <https://laart.art.br/blog/o-que-e-dadaismo/> Acesso em 02/10/2021.

<sup>29</sup> SOUZA, 2009, p. 21.

fechassem determinadas exposições. Contudo, o dada não se preocupava com a durabilidade de suas obras, mas sim com o impacto e a significância delas<sup>30</sup>, de modo que a ação se torna a própria obra de arte, e isso reverbera no que mais tarde viria a ser conhecido como Surrealismo. Esse tipo de arte dificilmente chegaria ao espectador sem nenhuma consequência e, com base nisso, tal movimento de vanguarda chacoalha toda cultura de seu tempo.

A razão da indignação provocada estava, sobretudo, no fato de que as estruturas artísticas não desempenhavam mais suas funções convencionais, representativas de uma sociedade, no caso, da burguesia. O movimento dadá gerou demandas concentradas na concepção de obras inaugurando um novo comportamento e uma nova estética, levando às últimas consequências o vanguardismo e causando um colapso no sistema de valores tradicionais. Tal movimento se torna parte inerente e emblemática desse período. (QUINTINO, 2012, p. 55)

No caso do cinema, este inaugurou uma nova relação com as multidões, e uma nova percepção nos indivíduos. Em comparação com a pintura, por exemplo, em que o espectador estabelece uma relação de recolhimento e contemplação frente a um quadro, frente a um filme o espectador se distrai, porém, não deixa de avaliar o que está vendo. Neste sentido, o cinema se torna uma arte bastante potente por algumas razões principais. Uma delas diz respeito à sua função pedagógica e terapêutica, na medida em que apresenta ao indivíduo cenas reais ou lúdicas do cotidiano ou dos sonhos capazes de estimular certas reflexões, como veremos mais adiante. Outro ponto importante está relacionado ao choque que a sequência ininterrupta de imagens do filme causa no espectador, o que, segundo Benjamin, seria uma experiência similar à vida nas grandes metrópoles.

Como contraposição à recepção ótica-contemplativa, Benjamin atribui ao cinema o conceito de recepção tátil, aquela em que a abordagem se dá pela distração, pois o receptor tem permanentemente suas ideias interrompidas em função da imagem se movimentar. Esse movimento ininterrupto é o que provoca o efeito de choque em função de sua constância, e por isso se torna um hábito correspondente às percepções encontradas nas grandes metrópoles. (QUINTINO, 2012, p. 44-45).

---

<sup>30</sup> SOUZA, 2009, p. 23.

Ou seja, nas grandes cidades os indivíduos experimentam a sensação de choque o tempo todo dadas as condições urbanas – o trânsito, as multidões, a poluição sonora etc. Contudo, diante do filme, a percepção do espectador distraído faz com que os choques sejam amortecidos.

*O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1987a, p.192. Itálicos no original).*

Com espanto e choque, forma pela qual as imagens do cinema chegam aos indivíduos – e partindo disso – Benjamin acredita que as novas formas de arte e os movimentos de vanguarda têm uma função social e um potencial emancipatório. O que se deseja apontar é o fato de que, à medida que a obra de arte deixa seu recolhimento a espaços bem delimitados, ela pode impulsionar uma experiência política por parte dos indivíduos. Por meio da indignação e da irracionalidade do Dadaísmo ou das imagens ininterruptas do cinema e da fotografia que chocam o espectador, a arte pode impulsionar os indivíduos a questionar, refletir e agir sobre sua realidade. Conforme Silva (2006, p. 35):

Benjamin, ao contrário dos demais [Adorno e Horkheimer], acreditou que as formas de arte reproduzidas tecnicamente se tornaram herdeiras do potencial histórico de transformação social. Por estarem voltadas para o entretenimento, elas permitiam mais fácil apreensão e conseqüentemente formação da consciência crítica e a politização dos espectadores e aficionados. As formas tradicionais permaneceram fechadas nas galerias de arte, cujo acesso sempre foi mais restrito.

## **Política estetizada e arte politizada**

Como já percebemos, a discussão de Benjamin sobre a arte não se limita puramente à estética. Ao contrário, está totalmente relacionada com sua concepção sobre história e política. Como os demais autores ligados ao Instituto de Pesquisa

Social, Benjamin também não separa arte e sociedade, arte e política, embora quase sempre sua visão seja conflitante com outros pensadores ligados à mesma tendência filosófica.

Como Silva (2006) demonstra em seu artigo, essa é uma perspectiva bastante particular de Walter Benjamin, uma vez que os outros autores da mesma tendência filosófica consideraram que a obra de arte produzida tecnicamente não seria de fato arte se comparada a formas tradicionais, como a pintura, literatura e música erudita<sup>31</sup>. Segundo Horkheimer e Adorno, por exemplo, a arte produzida por meio da técnica, como o cinema, constituiria mais uma forma de dominação, a qual denominaram indústria cultural. Esse tipo de dominação seria mais um modo do capitalismo se perpetuar sem uso de força bruta, bastando apenas que os indivíduos consumissem os produtos dessa indústria que, por meio do entretenimento, domina uma sociedade inteira.

A indústria cultural constrói modelos estereotipados de conduta, que ditam a moda, os acessórios, o jeito de andar e de falar e os produtos a serem consumidos. As estrelas de filmes comerciais são alçadas ao sucesso e adquirem capacidade de influenciar as massas. Os indivíduos, que, por causa da dinâmica social, não têm vida própria, assimilam esses modelos, sob pena de se sentirem excluídos dos grupos dos quais participam. A forma mais eficaz de realizar esse processo de transferência de valores e condutas é o entretenimento. (SILVA, 2006, p. 34).

Para Benjamin, esse tipo de arte emergente do desenvolvimento tecnológico, ainda que no contexto da sociedade industrial capitalista, teria a capacidade de criar uma sensibilidade baseada no choque – como trataremos mais adiante. E o cinema, mais fortemente que outras formas de arte, poderia promover a transformação social. Ainda no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin analisa o potencial emancipatório da arte reproduzida tecnicamente bem como sua apropriação por regimes autoritários. O fascismo estetiza a política, ou seja, vale-se da arte com o intuito de garantir o apoio das massas, e conformar os indivíduos por meio de produções ideológicas e preservar a estrutura capitalista, à qual ele serve, não obstante autodenominar-se nacional-socialista. Um exemplo bastante evidente disso foram as propagandas nazistas, as

---

<sup>31</sup> SILVA, 2006, p. 35.

quais contaram inclusive com cineastas<sup>32</sup> para produzir as peças cinematográficas, cuja função era promover o conteúdo ideológico do nazifascismo e disseminar seus princípios. Mesmo os comícios nazistas e todas as propagandas totalitárias faziam da guerra um grande e belo espetáculo; a maior obra de arte já produzida pela humanidade, especialmente por fundamentar-se na destruição para a construção de um mundo melhor.

A obra de arte reproduzida tecnicamente cria a sensibilidade para a transformação social. Por isso ele viu, baseado nas reações do público, que uma estética da recepção coletiva poderia fundar a possibilidade de transformação social. O contexto político em que Benjamin escreveu, ou seja, a intenção de lutar contra o fascismo, se não o levou à perspectiva de uma arte engajada, pelo menos foi responsável pelo conceito de arte politizada. A politização da arte deveria ser o contraponto ao fascismo, que fez do universo estético um veículo ideológico para difundir a ideologia da dominação. (SILVA, 2006, p. 29).

Podemos compreender a “estetização da política” da seguinte maneira: uma política de contenção das massas e das possibilidades revolucionárias através da propagação de imagens que representem as próprias massas ou a expressão delas<sup>33</sup>. Isto é, a política se utilizaria dos meios técnicos de reprodução para difundir ideais e imagens interessantes à população, de modo a dar a sensação de que elas estão sendo de fato representadas. O movimento nazista parece ter feito isso muito bem na medida em que se mostrava como uma alternativa viável de modelo de sociedade baseando toda sua elaboração estética no culto ao líder e ao personalismo. Aqui, a perda da aura, que outrora significava a libertação da arte de sua existência precária devido a sua função de culto, ganha uma significação mais complexa. Conforme Benjamin diz no texto “A obra de arte...”,

---

<sup>32</sup> Leni Riefenstahl (1902-2003) teve uma trajetória controversa dentro da indústria cinematográfica. Suas principais obras do pós Primeira Guerra Mundial, como “O triunfo da vontade” (1935), carregam um conteúdo que reforça as ideias hitleristas e foram fartamente utilizados para disseminar a ideia de Hitler como o líder, o *Führer*, responsável por recuperar a estima do povo alemão e reconduzi-lo à grandeza outrora perdida pela derrota na Primeira Guerra. Depois da Segunda Guerra Mundial, ela nunca mais conseguiu recuperar o prestígio alcançado nos tempos em que trabalhou para o regime nazista. Suas produções foram boicotadas e duramente criticadas. Isso a levou a trocar o cinema pela fotografia posteriormente.

<sup>33</sup> BENJAMIN, 2015, p. 96-97.

Todos os esforços para estetizar a política culminam em um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra, e somente a guerra, possibilita dar uma finalidade a grandes movimentos de massa sob auspício das relações de posse tradicionais. É assim que a situação se apresenta do ponto de vista político. Da perspectiva técnica, ela formula-se do seguinte modo: somente a guerra possibilita mobilizar a totalidade dos meios técnicos da atualidade sob auspício das relações de posse. É evidente que a apoteose da guerra no fascismo não se utiliza desses argumentos. Apesar disso, é instrutivo notá-los. (BENJAMIN, 2015, p. 97-98).

O autor cita o manifesto de Filippo Marinetti<sup>34</sup> em favor da guerra na Etiópia para apresentar uma evidência desse culto – irracional – da guerra. Nele é dito:

Há 27 anos nós, futuristas, nos opomos à caracterização da guerra como antiestética (...) De acordo com isso, determinamos: (...) a guerra é bela porque fundamenta, graças às máscaras de gás, aos assustadores megafones, aos lança-chamas e aos pequenos tanques, o domínio da humanidade sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque inaugura a tão sonhada materialização do corpo humano. A guerra é bela porque enriquece um campo florido com as orquídeas ígneas das metralhadoras. A guerra é bela porque unifica os tiros de fuzil, os balaços de canhão, os cessar-fogos, os perfumes e odores putrefatos em uma sinfonia. A guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos geométricos esquadrões aéreos, das espirais de fumaça sobre aldeias em chamas e muitas outras (...) Poetas e artistas do futurismo (...) lembrai-vos destes princípios para uma estética da guerra, para que vossa luta por uma nova poesia e uma nova plástica (...) seja por eles iluminada! (ibidem, p. 98).

A guerra ilustrada por Marinetti seria então o maior e mais belo espetáculo já produzido pela humanidade. Ela destrói para possibilitar que algo novo nasça. Como Benjamin aponta no texto “Teorias do fascismo alemão” (BENJAMIN, 1987d, p. 68), é evidente que há uma ideia de “guerra ritual” por trás daqueles aficionados por tal barbárie. Além de deixar claro o quadro que está sendo pintado por aqueles que celebram a guerra, o manifesto também demonstra uma ideia bastante cara à sociedade: a ideia de que a humanidade não estaria madura o suficiente para colocar

---

<sup>34</sup> Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) é considerado o fundador do movimento Futurista, no qual se celebra o avanço tecnológico e a guerra.

a técnica a favor da produção da vida humana<sup>35</sup>. Assim, a guerra enquanto culto e como meio, é apresentada às massas como algo necessário tendo em vista sua beleza e sua função de encaminhar as massas a um mundo mais justo, valoroso e toda sorte de adjetivos relacionados a qualidades positivas. No final das contas, o caminho da guerra somente leva à destruição da própria humanidade.

Muito embora Benjamin no texto “A obra de arte...” não deixe claro o que significa uma arte politizada, podemos entender que ela nada tem a ver, por contraste, com o uso que o fascismo faz da arte. “Pensar a humanidade me faz rir”<sup>36</sup> diz Louis Aragon citado por Benjamin no ensaio “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia” para evidenciar a mudança de uma arte que contempla a si mesma para uma arte revolucionária, ou seja, que analisa e critica seu contexto, mas sem grandes proposições sobre qual seria o melhor dos mundos. A visão do artista, neste caso, se direciona criticamente à realidade e faz emergir produções artísticas capazes de transmitir não uma ideia ou um conteúdo pré-estabelecido, mas sim um ponto crítico, uma proposta de atualização ou mudança de paradigma.

Com a derrocada da aura, a obra de arte, libertada de seu uso ritualístico e do peso da tradição, mostra seu potencial revolucionário em sentido progressista. Os valores outrora relacionados à arte por conta da aura, tais como genialidade, autenticidade e unicidade, perdem sua força frente a movimentos artísticos engajados e questionadores da realidade. Alguns exemplos dessa arte politizada são o Dadaísmo, que já fora apresentado, o Surrealismo, o Cinema Russo e o teatro de Bertolt Brecht.

No caso do Surrealismo, por exemplo, Benjamin (1987c, p. 25) diz:

[O Surrealismo] foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução.

---

<sup>35</sup> BENJAMIN, 2015, p. 98-99.

<sup>36</sup> BENJAMIN, 1987c, p. 28.

Ou seja, esse tipo de movimento de vanguarda colocaria em perspectiva os aspectos de uma realidade em decadência e de um momento histórico em transformação. O surrealismo, assim como outros movimentos artísticos, apresenta trabalhos que dirigem na contramão da realidade constituída tal como uma máquina supostamente funcional, racional, na qual tudo é medido e racionalizado, uma vez que projetam ideias de liberdade e autonomia criativa. Sendo assim, a proposta apresentada pelo Surrealismo direciona o indivíduo a espantar-se com sua realidade altamente ajustada para sua própria alienação na medida em que o confronta com outras realidades possíveis, ou mesmo por colocar em perspectiva o lado grotesco de uma sociedade demasiadamente lógica, racional e produtivista.

Souza, em seu artigo, nos fornece uma boa dimensão do que pretendiam movimentos tais como o Dadaísmo e o Surrealismo:

Nas vanguardas artísticas, as certezas seculares vacilam e todos os dogmas são colocados em questão, tanto nas artes e nas ciências, quanto nas sociedades e nas religiões. Desta forma, os movimentos de vanguarda surgem como uma ruptura em relação à realidade social, que se considerava imutável, necessária, natural, na qual tudo devia ser mensurável e medido, situado e definido, suscetível de um conhecimento e de um controle objetivos. Contra essa realidade que via a natureza como uma máquina que o próprio homem fazia funcionar, e que transformava esse homem, ao mesmo tempo, em um apêndice de carne, numa maquinaria de aço, que o manipula de fora e o aliena cada vez mais, mecanizando o trabalho e a vida, as vanguardas artísticas se configuravam como a inversão que não mais considera a arte como a interpretação de um mundo dado e constituído, mas como uma projeção de um mundo possível. Não mais como um naturalismo preocupado em copiar a cotidianidade da vida, mas sim transformá-la. Um “novo” olhar é proposto para se atingir a verdadeira essência da realidade. (SOUZA, 2009, p. 61)

Dessa maneira, o que o Surrealismo realiza vai ao encontro do momento histórico no qual se encontra a obra de arte pós-aurática, isto é, no caso deste movimento de artistas, a arte libertada de seu valor tradicional – emergida da perda da aura e nas condições de reprodutibilidade da arte – passa a disparar questionamentos e críticas contra a realidade vigente. Com base nisso, podemos dizer que nesse movimento reside um potencial revolucionário razoável, uma vez que seu objetivo já não é

consagrar suas obras, os artistas ou mesmo endossar a realidade tal como é, mas sim abrir caminhos para outras possibilidades de leitura e ação sobre o mundo.

O surrealismo buscava inspiração na fronteira entre o sono e a vigília, e entre som, imagem e sentido, salientando as modificações na percepção e recepção das obras de arte e os efeitos gerados na interação com a mesma, ou seja, abandonando a contemplação e explorando o choque. (QUINTINO, 2012, p. 62)



*New Angel* (1920), de Paul Klee<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> In: <https://www.wikiart.org/en/paul-kee/new-angel-1920> Acesso em 11/02/2022.

Benjamin era um admirador de Paul Klee, considerando-o um dos principais pintores modernos<sup>38</sup>. Muito embora o “Novo Anjo” não seja uma das mais importantes obras de Klee de modo geral, para Benjamin, esta pintura teria um significado considerável. Segundo Palhares (2019):

O fato é que, além da admiração pela obra de Paul Klee, os interesses intelectuais de Benjamin gravitavam em torno de temas ou objetos que de certa maneira ele via encarnados no anjo moderno. Sua aparência enigmática – entre humana e divina, angelical e satânica, profana e sagrada, grave e cômica – acabou sendo explorada pelo filósofo como a alegoria de toda uma época.

Neste momento de sua produção teórica, ou seja, em meados de 1920, o filósofo tem em vista os estudos sobre a mística judaica e a Cabala, angeologia, filosofia da linguagem, em conjunto com Platão, Kant e Georg Lukács. Pode-se dizer que há aqui um sentimento de descrença frente à situação vigente da modernidade e uma tentativa de encontrar outros rumos ao mundo burguês<sup>39</sup>. Na Tese 9 nos fragmentos “Sobre o conceito de história”, Benjamin (1987e, p. 226) diz:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Aqui o anjo de Klee transforma-se no “anjo da história” de Benjamin. Tal ser de aparência enigmática ilustrado por Klee parece denunciar, segundo a interpretação do filósofo, o vínculo entre a noção positivista de progresso a um futuro de destruição que precisa ser colocado em xeque. Segundo Palhares (2019, p. 280), depois que as

---

<sup>38</sup> PALHARES, 2019, p. 276.

<sup>39</sup> PALHARES, 2019, p. 277.

“teses” começaram a ser estudadas, a imagem do “Anjo Novo” (1920) nunca mais deixará de ser associada às novas catástrofes.

Assim, o Surrealismo parece criar condições para que o espectador desvele algum ponto da realidade. Neste sentido, é possível pensar que a politização da arte deve ter a ver com viabilizar e mobilizar os indivíduos em direção ao conflito, ou seja, a refletir e agir sobre o que está dado. Isso também passa com a fotografia e com o cinema, uma vez que, nestas formas de arte, os valores relacionados à arte fenecem e suas produções colocam à disposição do espectador o choque. Embora haja problemas, como é o caso da fotografia massificada ou do cinema enquanto mero produto a ser consumido – ou mesmo ferramenta a serviço de movimentos totalitários –, isso não anula suas potências revolucionárias no sentido de emancipação social.

A politização da arte se baseia fortemente no potencial do cinema em, por um lado, facilitar o acesso à arte e à cultura e, por outro, realocar os meios técnicos a serviço da causa socialista<sup>40</sup>. Segundo Benjamin, acontece no cinema o que havia acontecido com a história da escrita<sup>41</sup>. “*Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado [...]. A diferença entre autor e público está a ponto de desaparecer*”<sup>42</sup>. Até o final do século XIX a fronteira entre escritores e leitores alargou-se, possibilitando que um maior número de escritores surgisse e, mais que isso, fosse publicado em revistas, jornais, livros etc. Assim, a diferença fundamental entre autor e público, que é justamente a escrita, tende a fenecer. No caso do cinema, especialmente do cinema russo, ao invés de criar personagens, faz-se uma película em que os próprios indivíduos se apresentam.

Pois essa evolução já se completou em grande parte na prática do cinema, sobretudo do cinema russo. Muitos dos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se auto-representam, principalmente no processo de trabalho. (BENJAMIN, 1987a, p. 184).

Aqui, Benjamin parte do pressuposto de que o indivíduo moderno tem o desejo de ver-se a si mesmo reproduzido no cinema, ou seja, que o filme se aproximasse dele

---

<sup>40</sup> VIEIRA, 2009, p. 45.

<sup>41</sup> BENJAMIN, 1987a, p. 183-184.

<sup>42</sup> BENJAMIN, 1987a, p. 183-184. Itálicos no original.

e de sua realidade, e que uma das principais finalidades dessa nova forma de arte seria promover a consciência de classe. Contudo, isso não acontece na Europa Ocidental – e certamente em Hollywood também é assim – do mesmo modo que o trabalhador não enxerga a si mesmo na mercadoria produzida por sua própria força de trabalho.

Dentro do seio de preocupações relacionadas ao cinema enquanto uma arte potencialmente emancipadora, surge também a discussão sobre o fato de os filmes terem sido feitos originalmente à medida do entretenimento para as massas. Contudo, sob a perspectiva de Benjamin, também o entretenimento gerado por filmes como os de Chaplin tem um efeito esclarecedor. Como Silva (2006, p. 28) exemplifica:

Pode-se pensar em dois filmes de Chaplin – "O grande ditador" e "Tempos modernos". Segundo a percepção de Benjamin, no entretenimento proporcionado por filmes como esses o esclarecimento estaria presente. No primeiro, assiste-se a uma crítica a Hitler, especialmente na cena em que o personagem brinca com o globo terrestre, como se possuísse o mundo e pudesse dispor dele a seu bel-prazer, aparecendo aí o questionamento da política bélico-expansionista do ditador alemão. No segundo filme, Carlitos interpreta um trabalhador que, condicionado pelo processo resultante da divisão social do trabalho, só saberia apertar parafusos e teria uma imagem do mundo configurada de acordo com a função que desempenha. Assim, fora do trabalho, ao ver algo que lembrasse parafusos, ele espontaneamente tenderia a apertá-los, como se estivesse em sua jornada laboral. Verifica-se, nesse segundo exemplo, uma crítica à situação alienada do trabalho.

Que existam críticas importantes a serem feitas ao cinema, isso é inegável, especialmente quando se trata da indústria cinematográfica, que considera o filme como mera mercadoria embalada para o consumo irrefletido. Contudo, tendo em vista o potencial pedagógico e emancipatório do cinema, parece possível que no horizonte de transformações colocadas em movimento por essa forma de arte, esteja também o declínio de uma indústria que não tem outras aspirações senão o lucro.

Além disso, existe um outro ponto importante sobre cinema que diz respeito ao efeito terapêutico que assistir a um filme proporciona. E isso relaciona-se em grande medida com o choque proporcionado, por exemplo, pelas obras do Dadaísmo e do Surrealismo. Segundo Benjamin, o modo como a realidade é captada e trabalhada por uma câmera, muitas vezes coloca de forma acessível ao coletivo a

percepção humana sobre a psicose e o sonho. Ou seja, o cinema apresenta ao coletivo, colocando os indivíduos frente a frente, tanto com fantasias pertencentes somente à individualidade do sonho como com certas psicoses veladas. À medida que isso acontece, para Benjamin nasce a possibilidade de uma vacinação psíquica<sup>43</sup> contra as psicoses de massa.

Ao nos darmos conta de que tensões perigosas a tecnicização, com suas consequências, gerou nas grandes massas - tensões que em estágios críticos adquirem um caráter psicótico - aprendemos que essa mesma tecnicização criou a possibilidade de uma vacinação psíquica contra essas psicoses de massa por meio de certos filmes, nos quais um desenvolvimento forçado de fantasias sádicas ou de alucinações masoquistas pode impedir o seu amadurecimento, tanto natural quanto perigoso, nas massas. A risada coletiva proporciona a erupção precoce e salutar de tal psicose de massas. (BENJAMIN, 2015, p. 89).

Desse modo, uma face emancipatória do cinema se revela muito potente, uma vez que mitigar os potenciais autoritários e fascistas nas massas seja uma das várias condições importantes para a emancipação social. Tanto o movimento dadaísta como o surrealista produziam um tipo de arte que confrontava os indivíduos; em que o choque desconfortável que as obras causavam inevitavelmente levaria o espectador a um lugar de conflito. Contudo, é com o estabelecimento do cinema enquanto produto artístico que a arte inaugura sua função terapêutica do inconsciente e emancipatória do modo mais efetivamente possível. É claro que existe uma ambiguidade em relação aos usos e efeitos do cinema, como já tratamos no caso das propagandas nazistas, e, mesmo ciente disso, Benjamin parece mais otimista que pessimista no texto “A obra de arte...”.

Sendo assim, tanto a fotografia e o cinema quanto os movimentos artísticos de vanguarda, podem ser considerados aparatos para a emancipação social tendo em vista a relação que o espectador estabelece com suas produções. Tal interação é importante porque leva os indivíduos a experimentar alguma sensação que os impulsiona a quebrar com toda a lógica, racionalidade e imutabilidade da sociedade industrial.

---

<sup>43</sup> BENJAMIN, 2015, p. 89.

## Considerações finais

A revolução é a harmonia da forma e da cor e tudo está e se move sob uma única lei: a vida. Ninguém se aparta de ninguém. Ninguém luta por si mesmo. Tudo é tudo e um.

(Frida Kahlo)

O declínio da aura revela uma outra arte. A arte pós-aurática, como foi dito, é naturalmente reproduzível pela técnica que a produz, como é o caso da fotografia e do cinema. Isso representa, para Benjamin, um ponto de virada tanto para a arte quanto para a cultura de modo geral, uma vez que esse tipo de mudança ocorrida na arte mostra também uma transformação em todo seu entorno. O mais relevante desse momento, poderíamos dizer, é a ruptura da obra de arte com a tradição. Ou seja, ao retirar sua função ritualística, a obra de arte se encontra livre tanto espacial quanto temporalmente, afinal, por um lado ela já não se vê presa a um local de culto e, por outro, abandona a tradição à qual servia.

Com uma arte essencialmente reproduzível, Benjamin enxerga um outro potencial nela, além da possível perda de qualidade acarretada por sua massificação e de sua apropriação pelo capital ou pelo fascismo. Que a obra de arte em tempos de reprodutibilidade técnica tenha seus problemas, isso é inegável para Benjamin. Contudo, é também possível verificar seu potencial progressista, por exemplo, nas fotografias que revelam o detalhe das ruínas de uma cidade em desaparecimento; no cinema que confronta o espectador com os limites do trágico e do cômico; nas produções dos movimentos de vanguarda que chocam por serem altamente críticos. Tudo isso revela uma obra de arte preta de potência emancipatória em dois principais sentidos.

O primeiro está relacionado ao fato de que a obra de arte se torna acessível a um grande público, na medida que passa a ser reproduzida em uma escala considerável. Por exemplo, ainda que presenciar a “Monalisa” de Leonardo da Vinci proporcione uma experiência única, a partir de uma fotografia, ou seja, da reprodução técnica, tal obra passa a ser disponível ao conhecimento dos indivíduos. Isso também acontece com outras expressões artísticas além da pintura, como escultura e arquitetura. Difundir a arte por meio de técnicas de reprodução potencializa que o

corpo da massa se tensiona em direção à emancipação social, muito embora isto não esteja assegurado completamente. Contudo e de qualquer maneira, o acesso à arte é um ponto crucial tanto para que ela cumpra sua função social quanto para que seu potencial emancipatório se desenvolva.

Já o segundo tem a ver com a experiência do espectador com uma fotografia, um filme ou uma instalação artística surrealista. No caso desta última, o espectador experimenta uma surpresa inevitável em relação ao irracional, ilógico e absurdo, ou seja, uma sensação de choque que gera incômodo e nisso reside a possibilidade de levar o indivíduo a uma reflexão crítica. De outro lado, Benjamin considera que o cinema pode proporcionar uma experiência terapêutica aos indivíduos na medida em que, de um lado, coloca o espectador de frente com neuroses, e de outro, traz para o coletivo experimentações tão individuais quanto o sonho. Isso pode representar um ponto crucial para redimensionar os potenciais fascistas dos indivíduos e, de alguma maneira, mitigar as neuroses das massas.

É sobre esses dois aspectos relacionados à obra de arte que se assenta a consideração de que ela pode, em uma medida razoável, corroborar com a emancipação social. Uma vez encerrada a discussão sobre a natureza da arte, isto é, sobre o que é arte e se existiria uma arte mais verdadeira que outra, tendo em vista a perda da aura, a obra de arte ganha uma função social bastante distinta daquela ritualística, o que proporciona a ela a possibilidade de gerar transformações nos indivíduos, nas massas e, no fim, na realidade vigente. Isto porque as experiências com a fotografia, os filmes e as obras vanguardistas têm o potencial de distrair criticamente os espectadores e gerar não somente a consciência de classe, mas também de mitigar as tendências fascistas e as neuroses das massas.

Como já comentamos, outros autores ligados ao Instituto de Pesquisa Social, tal como Theodor Adorno e Max Horkheimer, possuem concepções consideravelmente conflitantes em relação à temática cultura e emancipação, ou arte e política. Porém, há um ponto em comum entre eles, conforme aponta Silva (2006, p. 35):

Uma idéia comum a eles é a de que a arte tem um caráter cognitivo. Ela se apresenta, dentre outros aspectos, como porta-voz de possibilidades históricas ainda não concretizadas. Na modernidade, quando a arte ganhou autonomia, ela passou a resguardar as promessas não cumpridas pelas revoluções burguesas. Sob esse

aspecto, o caráter cognitivo da arte pode ser compreendido como uma espécie de protesto contra o existente.

Assim, a obra de arte tecnicamente produzida parece ter um potencial emancipatório considerável, capaz de colocar em marcha os pressupostos para uma sociedade qualitativamente diferente. O anjo da história, que encara fixamente o passado com horror, poderia um dia alçar um voo mais tranquilo, sem a tempestade do progresso, e mirar um futuro menos catastrófico, o qual seria construído com auxílio da imaginação e do sonho acordado facilitado pela arte.

## REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização e apresentação Márcio Seligmann-Silva; trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: Obras Escolhidas I*. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p. 165-196.

\_\_\_\_\_. Pequena História da Fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: Obras Escolhidas I*. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 91-107.

\_\_\_\_\_. Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: Obras Escolhidas I*. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987c, p. 21-35.

\_\_\_\_\_. Teorias do fascismo alemão: sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Jünger. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: Obras Escolhidas I*. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987d, p. 61-72.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: Obras Escolhidas I*. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987e, p. 222-232.

PALHARES, Taísa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin e o anjo novo. In: *Paul Klee: Equilíbrio Instável*. Org. Fabienne Eggelhöfer. 1 ed. São Paulo: Expomus, 2019, p. 276-283.

QUINTINO, Oberdan. *A imagem do cinema como choque segundo Walter Benjamin*. 2012. 130 fl. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2012.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SILVA, Rafael Cordeiro. Cultura, dominação e emancipação: dois pontos de vista. *Interações: Cultura e comunidade, Uberlândia*, v. 1, n. 1, p. 23-38, 2006.

SOUZA, Juliana de. *A magia das vanguardas em Walter Benjamin: Arte, Política ou Revolução*. 2009. 115 fl. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília. 2009.

VIEIRA, Gabriel do Nascimento. *O conceito de estetização da política em Walter Benjamin: a mídia e o estado em tempos de barbárie*. 2009. 93f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.