

**ANDRÉ LUIZ CARVALHO GONÇALVES**

**A HIPERESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA E A COMUNICAÇÃO: UM ESTUDO  
A PARTIR DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA-DIGITAL**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
da Universidade Federal do Piauí, em  
cumprimento às exigências para obtenção do  
título de Mestre em Comunicação**

Documento assinado digitalmente  
 **GUSTAVO SILVANO BATISTA**  
Data: 07/02/2024 15:23:21-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**PROF. DR. GUSTAVO SILVANO BATISTA**  
**Presidente**

Documento assinado digitalmente  
 **RENNAN LANNA MARTINS MAFRA**  
Data: 07/02/2024 17:53:35-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**PROF. DR. RENNAN LANNA MARTINS MAFRA**  
**Examinador**

Documento assinado digitalmente  
 **LÍVIA MOREIRA BARROSO**  
Data: 07/02/2024 18:13:11-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**PROFA. DRA. LÍVIA MOREIRA BARROSO**  
**Examinadora**

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências da Educação  
Serviço de Representação da Informação

G635h Gonçalves, André Luiz Carvalho

A Hiperestetização da política e a comunicação: um estudo a partir da reprodutibilidade técnica-digital / André Luiz Carvalho Gonçalves. – 2024.

129 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Teresina, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista.

1. Comunicação. 2. Estética – politização.  
3. Reprodutibilidade. I. Batista, Gustavo Silvano. II. Título.

CDD 302.2

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**A HIPERESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA E A COMUNICAÇÃO:**  
**um estudo a partir da reprodutibilidade técnica-digital**

**André Luiz Carvalho Gonçalves**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí – UFPI como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Mídia e produção de subjetividades

**Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista - UFPI**

**Teresina, Piauí**  
**Fevereiro de 2024**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**A HIPERESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA E A COMUNICAÇÃO:**  
**um estudo a partir da reprodutibilidade técnica-digital**

**Autor:** André Luiz Carvalho Gonçalves

**Orientador:** Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista**  
Orientador - UFPI

**Prof. Dr. Rennan Lanna Martins Mafra**  
Examinador Externo - UFV/UFJF

**Profa. Dra. Lívia Moreira Barroso**  
Examinadora - UFPI

## DEDICATÓRIA

Para Samária,  
que representa tudo que existe de melhor, de maior,  
de mais bonito, de mais justo, de mais leve, de mais  
importante, de mais sincero. É para você, e é para nós.  
Amor. Amor.

Para Rafaela e June,  
que são minha continuidade, minha vida fincada  
no futuro, são “eu”. Mas muito melhores do que fui.

Para Amina e Amora,  
obrigado por me permitirem em suas vidas.  
Não imaginam o quanto isso me faz melhor e mais feliz.

Para Walter (*in memoriam*):  
Vô, acho que você se orgulharia. Não porque seja o “melhor”.  
Mas por ser fruto de esforço, dedicação e, principalmente, de esperança.  
Obrigado por me salvar deste mundo e de mim.

É para vocês.

## AGRADECIMENTOS

A Samária, que nunca me deixa sem seu sorriso e, com ele, me faz acreditar que sempre é tempo, que nunca é tarde, e que a vida é boa. Agora já podemos ir ao cinema novamente.

À professora e amiga Jacqueline Dourado, que há décadas me empurra e acredita em mim. E é exemplo, amizade, força, inteligência. “Dá-me náuseas”, sempre.

Ao professor e amigo Paulo Fernando de Carvalho Lopes, pelos ensinamentos, pela amizade e por confiar em mim ao ponto de me deixar dar aulas para sua turma. Imagine.

Ao professor Gustavo Silvano, mais que professor-orientador, um novo amigo. Muito grato pelo incentivo, pelos ensinamentos, pelas sugestões, pela liberdade e pela presença.

A Fátima Emérito, que me ajuda a estar no eixo e me ensinou a me descobrir e gostar de mim, em minhas poucas qualidades e múltiplos defeitos.

A Kakuzen Sensei, pela voz sempre serena, por me orientar sobre ouvir meus silêncios e entender que forma não é mais que vazio, vazio não é mais que forma. E à sangha Zen Brasília, pela acolhida e por me fazer compreender melhor o sentido de comunidade.

Às pessoas colegas da turma do mestrado 2022.1: Ana Lídia, Dyelle, Luze, Mayara, Patrício, Renato, Stefanne, Lis, Márcia, Vitória Vivian, Fátima e Lívia, pelo compartilhar de sonhos, de risos e de lágrimas. Sem vocês teria sido muito solitário.

Aos professores Lívia Moreira Barroso e Rennan Lanna Martins Mafra, mais que fundamentais avaliadores de meu trabalho, agora também parte de minha história.

A todos os professores do PPGCOM-UFPI, que me trouxeram novos olhares, novas perspectivas, novos sonhos. E a funcionárias e funcionários da UFPI que cuidam das salas, dos equipamentos, dos processos e da gente - nós, sempre, um tanto agoniados.

À Universidade Federal do Piauí - UFPI, que durante muitos anos foi um lugar que eu atravessava de vez em quando e, hoje, me atravessa de forma definitiva.

À FAPEPI - Fundação de Amparo à Pesquisa do Piauí, pela confiança e pela bolsa que contribuiu, e muito, para que eu pudesse me dedicar a um sonho.

Muito, muito obrigado. Eternamente grato.

*“A beleza é apenas uma dentro de um imenso espectro de qualidades estéticas, e a estética filosófica permaneceu paralisada por se concentrar nela de modo tão restrito”.*

**DANTO, Arthur C.**

## RESUMO

No final do século 19, com o desenvolvimento técnico dos meios de captação, reprodução e difusão de informação e comunicação, surgiu, de forma sistemática, um campo da comunicação de massa. Os meios de comunicação foram ganhando centralidade nos processos sociais, econômicos, culturais e políticos, e esse campo passou a moldar e influenciar profundamente as sociedades modernas, em todos os seus aspectos. Nos anos de 1930 o filósofo alemão Walter Benjamin publicou uma série de textos, nos quais investigava as mudanças na produção e recepção das obras de arte a partir do desenvolvimento da técnica moderna e do aparecimento de dispositivos comunicacionais tecnológicos. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin, ao lidar com as transformações na produção e acesso às obras de arte, levanta questões decisivas sobre os processos estetizantes decorrentes do uso ideológico-político das novas formas de produção imagética e sonora, assim como da sua difusão. A partir de pesquisa bibliográfica e revisão de literatura da produção teórica de Walter Benjamin e, também, de outros autores que tratam de temáticas relacionadas a arte e sociedade, estética, subjetividade, aspectos sociais, política, capitalismo digital, *big techs*, meios digitais, tecnologia, filosofia da técnica, filosofia, teoria da comunicação e cibernética, este trabalho pretende investigar pontos convergentes entre o texto benjaminiano e o atual momento dos processos comunicacionais que, por conta das tecnologias digitais de transmissão, são marcados por acelerada expansão no alcance da recepção, instantaneidade, velocidade na difusão e recepção, plataformização e atravessamentos econômicos e ideológicos em consequência das reconfigurações globais do capitalismo. Nossa hipótese de trabalho é a agudização dos processos estetizantes com vieses ideológicos, aqui identificados como *hiperestetização da política* no que propomos ser a *era da reprodutibilidade técnica-digital*, um *continuum* do que Benjamin compreendeu, no momento da escrita de seu ensaio, ser a *era da reprodutibilidade técnica* com sua consequente *estetização da política*.

**Palavras-chave:** comunicação; estética; reprodutibilidade; tecnologia; Walter Benjamin.

## ABSTRACT

At the end of the 19th century, with the technical development of means for capturing reproducing, and disseminating information and communication, a field of mass communication systematically emerged. Media began to gain centrality in social, economic, cultural, and political processes, and this field started to shape and deeply influence modern societies in all their aspects. In the 1930s, the German philosopher Walter Benjamin published a series of texts in which he investigated the changes in the production and reception of works of art stemming from the development of modern techniques and the emergence of technological communicational devices. In *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Benjamin dealt with the transformations in the production and access to works of art, raising crucial questions about the aestheticizing processes resulting from the ideological-political use of new forms of imagetic and sonic production, as well as their dissemination. Through bibliographic research and literature review of Walter Benjamin's theoretical production and also of other authors who deal with themes related to art and society, aesthetics, subjectivity, social aspects, politics, digital capitalism, big techs, digital media, technology, philosophy of technique, philosophy, communication theory, and cybernetics, this work intends to investigate converging points between Benjamin's text and the current moment of communicational processes that, due to digital transmission technologies, are marked by an accelerated expansion in the reach of reception, instantaneity, speed in dissemination and reception, platformization, and economic and ideological crossings as a consequence of global capitalism's reconfigurations. Our working hypothesis is the intensification of aestheticizing processes with ideological biases, here identified as the *hyper-aestheticization of politics*, which we propose to be the *era of digital-technical reproducibility*, a *continuum* of what Benjamin understood, at the time of writing his essay, to be the *era of technical reproducibility* with its consequent *aestheticization of politics*.

**Keywords:** communication; aesthetics; reproducibility; technology; Walter Benjamin.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. O LEGADO DE WALTER BENJAMIN SOBRE A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA E A POLITIZAÇÃO DA ESTÉTICA</b> .....	14
1.1 – W. Benjamin e <i>A obra de arte...</i> : em torno da reprodução técnica .....	14
1.2 - Lendo Benjamin com os olhos do presente: a relação entre reprodução e estética .....	22
1.2.1 – Comentários e articulações sobre <i>A obra de arte</i> e os dias atuais .....	23
1.3 – Estética, política e seus extravasamentos para o século 21 .....	38
<b>2. A ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA-DIGITAL</b> .....	45
2.1 - Da reprodutibilidade técnica à <i>reprodutibilidade técnica-digital</i> .....	46
2.2 - As novas tecnologias, <i>sex-appeal</i> do inorgânico e <i>Stimmung</i> .....	56
2.3 - As <i>big techs</i> , o capitalismo de dados e atravessamentos pela política .....	65
<b>3. ESTETIZAÇÃO DE TUDO E HIPERESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA</b> ..	76
3.1 - Estética e estetização de tudo: a agudização dos apelos estéticos .....	76
3.2 - Hiperestética e comunicação na <i>era da reprodutibilidade técnica-digital</i> ..	88
3.3 - O digital e a <i>Hiperestetização da política</i> .....	97
3.3.1 - Hiperestetização da política: choque e distração .....	102
3.3.2 - Hiperestetização da política: os políticos e a fantasmagoria .....	108
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	117
<b>5. REFERÊNCIAS</b> .....	122

## INTRODUÇÃO

Em 1936, às portas da Segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin escreveu *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O texto levanta questões decisivas a respeito das transformações técnico-reprodutivas alcançadas à época e suas interferências no desenvolvimento das linguagens artísticas. Trata-se de uma contribuição fundamental para entender as transformações advindas da técnica moderna, seus processos de reprodução e impactos na vida contemporânea, tendo em vista a efetiva presença de meios tecnológicos no cotidiano.

Para o filósofo alemão, o desenvolvimento de novos meios técnicos de produção de imagens e a capacidade de sua reprodução em escala massiva – exemplificados pelo cinema e pela fotografia -, em momento que ele chamou de “era da reprodutibilidade técnica”, provocou significativas alterações na percepção do que seriam arte e cultura. Essas possibilidades técnicas desvinculariam as obras de arte de sua existência singular, retirando delas o que Benjamin chamou de "aura". Se, por um lado, ele argumenta sobre uma possível democratização do acesso à arte a partir da reprodutibilidade técnica - já que as obras poderiam chegar a um público muito mais amplo devido à maior facilidade para sua circulação e serem atravessadas por novos contextos sociais e culturais - isso traria também riscos: Benjamin observou que a arte reprodutível, especialmente o cinema, poderia ser usada como uma ferramenta de mobilização de massas, já que esses meios realizavam profundas transformações na percepção estética e mesmo nas noções da experiência humana, e isso permitiria o desenvolvimento de novas e poderosas formas de controle ideológico. Para ele, portanto, as reflexões sobre as capacidades técnicas e seu cruzamento com a arte e a comunicação deveriam levar em consideração também a política, já que, a partir de então, agentes políticos e governantes poderiam se comunicar diretamente com as massas, sem outras mediações que não fossem pelas máquinas de comunicar, em escalas até então inéditas.

É nesse contexto que Benjamin desenvolve a ideia de “estetização da política”. A manipulação da arte, através dos modernos recursos técnicos e em associação com a possibilidade de utilização de técnicas de persuasão em grande escala, produziria novas percepções estéticas e levaria à espetacularização da atividade política. Tornava-se possível criar e transmitir imagens e ideias em uma comunicação estetizada, esvaziada de conteúdo, alienante e massivamente distribuída, capaz de interferir nas subjetividades das

audiências sensibilizando-as, despertando emoções e reduzindo sua capacidade de reflexão crítica. Essa teria sido, ao olhar de Benjamin, uma das estratégias fundamentais dos regimes nazista e fascista para sua ascensão: inserir, nos grupos sociais por eles governados, sentimentos e percepções sobre o mundo utilizando recursos estético-discursivos que as novas tecnologias da época propiciavam, criando uma cultura de massa com ênfase no espetáculo – o que escondia o extremismo autoritário desses regimes que, usando dessas estratégias, teriam conseguido se legitimar junto às massas.

Quase um século depois, o "vertiginoso desenvolvimento da técnica", descrito por Benjamin em meados do século 20, torna-se ainda mais veloz, em especial a partir do desenvolvimento e da popularização da internet e dos meios digitais de captação e transmissão de imagens e de dados. Transformações tecnológicas - que seguem acontecendo de modo cada vez mais acelerado - ampliaram as possibilidades de difusão de mensagens comunicacionais, agora disponibilizadas em altíssima velocidade, com convergência entre múltiplos meios e capacidade de reprodução potencialmente infinita, podendo chegar a qualquer lugar do planeta quase instantaneamente.

Hoje, através de dispositivos digitais de comunicação cada dia mais acessíveis para uma parcela cada vez maior da população mundial, é possível captar, produzir, alterar, editar e fazer circular imagens, vídeos, áudios, textos, propagar ideias e, ainda, interagir diretamente com as pessoas, até mesmo em mensagens individualizadas. Tais dispositivos colocam nas nossas mãos, ao mesmo tempo, fotografia, cinema, rádio, a imprensa, a telefonia, música, livros, obras de arte, *games*, serviços bancários, atividades comerciais e muito mais. Tudo pode estar reunido em um só aparelho, como os *smartphones* ou os *tablets*, e acessível 24 horas por dia e 365 dias por ano através de uma rede global de computadores opacamente gerenciada por gigantescas empresas (que se afirmam de tecnologia, porém, atuam como *media*), com poucas regulamentações por parte de governos e sofrendo atravessamentos e mediações dos mais diversos. Os dispositivos que acessam as redes digitais em todo o mundo tornaram-se centrais para relações entre pessoas, entre organizações empresariais, instituições públicas e agentes políticos de todas as correntes ideológicas que, assim, têm possibilidades de se comunicar com seus públicos - e influenciá-los.

Neste trabalho, iremos observar processos comunicacionais que se dão nesse ambiente de *hiperconectividade*, conceito popularizado pelos cientistas sociais canadenses Anabel Quan-Haase e Barry Wellman (2005) e que se refere ao modo como indivíduos, empresas e coisas estão conectadas permanentemente pelos mais diversos

meios de comunicação. Pretendemos apresentar a possibilidade de nos referirmos ao presente momento, marcado pela digitalização, plataformização e virtualização de grande parte da experiência humana, como “era da reprodutibilidade técnica-digital”, considerando, em sintonia com o pensamento benjaminiano, que o desenvolvimento técnico das comunicações em tempos digitais segue provocando alterações na percepção do que seriam arte e cultura e na experiência comunicacional, alterando ainda noções de sociedade e cidadania.

Já a partir da conceituação benjaminiana de “estetização da política e politização da estética” e considerando que o sentido de “política” também se encontra em processo de alteração, notadamente com a atual e cada vez maior indistinção entre as esferas pública e privada, tanto do ponto de vista da política como aspecto social comum quanto nos processos de representação popular, esta pesquisa se propõe a investigar as relações entre a hiperconectividade da *era da reprodutibilidade técnica-digital* e a possível construção, a partir dessas relações, de formas comunicacionais estetizantes e mobilizadoras de afetos, que aqui chamaremos de *hiperestetização* - que pode ser traduzida como o momento em que são agudizados os apelos estéticos nas formatações, em intensidade e volume -, e suas possíveis consequências na comunicação e no ambiente social, especialmente na política.

Consideramos, em consonância com o trabalho de Wolfgang Iser (1995) e colocando-o em relação com Walter Benjamin, que, com a generalização dos processos de estetização, todas as coisas e ações devem ser compreendidas como estéticas e que a estetização se torna parte fundamental das estratégias políticas e econômicas, em especial nas novas configurações do capitalismo do século 21, chamado por Shoshana Zuboff de “capitalismo de dados” (Zuboff, 2020). Nesse processo, são estabelecidas profundas relações entre política e economia, o que não é exatamente uma novidade. Porém, na atualidade, essas relações são atravessadas pela tecnologia digital e pelas redes hiperconectadas e algoritmizadas que constituem as bases dessa nova modalidade de capitalismo, mediada pelos meios digitais sob a ilusão de uma não-mediação, que é realizada de modo a se tornar praticamente invisível aos usuários. Ao nosso ver, justifica-se observar questões epistemológicas, estéticas e mesmo éticas surgidas a partir das transformações nos meios e nos dispositivos de comunicação e do crescente aumento de sua relevância na formação de opinião e construção - ou desconstrução, ou, ainda, esvaziamento - de posicionamentos ideológicos nos grupos sociais, seja através da difusão de mensagens comunicacionais por parte dos indivíduos, seja pelos meios de

comunicação ou por agentes políticos e instituições públicas. Já que estamos, todos, fortemente atravessados pela lógica de mercado em configuração digital, pela plataformização e pela virtualização, isso certamente traz consequências não apenas para o campo da comunicação mas, também, para a constituição das subjetividades.

É a partir dessa atmosfera que emerge uma reflexão teórica em nossa pesquisa, de caráter bibliográfico e que, em aproximação ao próprio gesto metodológico benjaminiano, buscará transitar entre os campos da comunicação e da filosofia e refletir sobre alguns de seus conceitos trazendo, como parâmetros, as seguintes hipóteses: a) o conceito de “estetização da política e politização da estética”, de Walter Benjamin, permanece relevante como um ponto de partida crítico para se refletir sobre as estratégias comunicacionais adotadas na contemporaneidade, ainda que o processo de estetização e politização tenha sido ampliado em relação à modernidade; b) a “era da reprodutibilidade técnica”, tal como descrita por Walter Benjamin, ganha novos contornos no século 21 e, com a aceleração e alcance adquiridos a partir dos processos digitais de produção e distribuição, torna-se “era da reprodutibilidade técnica-digital”; c) a relação mútua entre estética e política, agudizada a partir da reprodutibilidade técnica-digital, torna-se hiperestetizada e ganha centralidade nos processos comunicacionais atuais e no contexto das novas configurações do capitalismo, extravasando mesmo o conceito inicial benjaminiano de “política”.

# 1. O LEGADO DE WALTER BENJAMIN SOBRE A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA E A POLITIZAÇÃO DA ESTÉTICA

*“Levar a sério a reflexão de Benjamin também é, diria eu, um risco e um devir”.*

JEANNE MARIE GAGNEBIN

O presente capítulo terá como foco o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, discutindo sua relevância a partir das contribuições de autores contemporâneos que retomam esta reflexão e buscam, em certo sentido, atualizá-la. Vamos trazer pontos do texto, destacar algumas das críticas e comentários levantados por outros estudiosos e propor conexões entre as abordagens e ideias de Walter Benjamin e a contemporaneidade, com o objetivo de delimitar marcos teóricos que deverão ser desenvolvidos ao longo deste trabalho a fim de investigar se e como, nas primeiras décadas do século 21, tais conceitos podem ser revisitados e ampliados mantendo sua pertinência e densidade teórica.

Ao final deste capítulo, pretendemos deixar demonstrada a potencialidade da obra benjaminiana para retomada sob novas leituras e, ainda, que ela contribui para que sejam realizadas novas investigações sobre a relação entre reprodução e estética e sobre a agudização do processo de estetização da política a partir das transformações tecnológicas, no que chamamos neste trabalho de *era da reprodutibilidade técnica-digital*. A partir daí, iremos propor possíveis consequências desse movimento para o campo da comunicação no tempo presente.

## 1.1 - W. Benjamin e *A obra de arte*: em torno da reprodução técnica

É tarefa impossível dissociar a obra benjaminiana de sua biografia. Em poucos autores a vida, as reflexões, os métodos e a produção teórica parecem estar tão imbricados, tão intimamente relacionados. Seu modo de experienciar o mundo, sua indisciplina, seu estranhamento, a permanente crítica à sociedade e as sutilezas de seu pensar o fazem único. Assim, torna-se relevante um resumido reporte de sua trajetória

para traçarmos os caminhos desse intelectual quase incontornável entre os pensadores do último século - e com várias camadas a serem desveladas no século 21.

Filho de família berlinense de classe média-alta, Walter Benjamin se assumia, ele mesmo, como um fracasso - "Perseguido pelo 'corcundinha', dizia carinhosamente a avó" (Kehl, 2019) - e ficou marcado por circunstâncias que o levaram a frequentes dificuldades materiais, chegando a depender da ajuda de amigos para sua subsistência. Judeu, de esquerda, buscava sobreviver de sua atividade intelectual experimentalista e um tanto assistemática, pouco convencional para a Academia. Tão pouco convencional que, em 1925, teve sua tese de livre docência *Ursprung des deutschen Trauerspiels (A origem do drama trágico alemão)* avaliada como "incompreensível" e refutada pelos departamentos de Germanística e de Estética da Universidade de Frankfurt. Foi levado, assim, a desistir da carreira acadêmica, em uma Europa marcada pela ascensão dos regimes nazifascistas que, entre muitas perseguições, tinham como um de seus alvos a intelectualidade. Isso o levou a uma vida errática, bastante definida ainda pela inabilidade na vida prática cotidiana e pelas dificuldades do exílio na França, para onde foi em 1933 fugindo da opressão política na Alemanha.

Em vida, Walter Benjamin publicou apenas três livros, sem nenhum sucesso comercial. Depois de frustrados os sonhos de ser membro da Academia, tornou-se um *freier Schriftsteller* (um escritor "independente", uma espécie de *freelancer*), um *outsider*, quase um autor "marginal". Trabalhou como resenhista, crítico e tradutor, traduzindo, por exemplo, um dos tomos de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Trabalhou em rádio, inclusive como locutor, escreveu prefácios de livros, fez palestras radiofônicas e até programas infantis. Como ensaísta, teve textos publicados em jornais e revistas científicas da Alemanha, Suíça, França e Estados Unidos, como a *Zeitschrift für Sozialforschung*, revista do Instituto de Pesquisa Social (a Escola de Frankfurt), sempre com artigos e ensaios marcados por uma de suas mais visíveis características: a de estabelecer relações entre diversos temas e áreas do conhecimento através de pensamento multidisciplinar e, como o próprio Benjamin, sempre em trânsito. E ainda, como teria afirmado Theodor Adorno, talvez mesmo filosofando "contra" a própria Academia.

Foi somente após sua morte em 1940 por suicídio, durante fuga do regime nazista e frustrada tentativa de atravessar a fronteira entre França e Espanha em busca de uma rota segura que lhe levaria a um novo exílio, nos Estados Unidos, que sua complexa e fragmentada obra começa a tomar impulso. O Instituto de Pesquisas Sociais já havia lançado em 1942 - *in memoriam* - a edição especial *Em memória de Walter Benjamin*. O

amigo Adorno também publicou, em 1950, um artigo na revista *Neue Rundschau* em sua homenagem, quando se completavam dez anos de sua morte.

Mas, em 1955, Adorno, a quem foram confiados originais e parte da produção literária de Benjamin, deu início à publicação sistemática de seus textos e o mundo começou a realmente tomar conhecimento da amplitude de suas reflexões - e a estudá-las. A publicação dos dois volumes dos *Escritos (Schriften)*, sob os cuidados de Adorno e sua esposa, Gretel, incluía a última versão alemã de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, e deu início à difusão consistente do potente e versátil pensamento benjaminiano. Sua produção, antes um tanto restrita a amigos e grupos nos círculos intelectuais alemães e outros a eles ligados, no final dos anos 1950 e entrada nos 1960 passa a ser amplamente distribuída e a “existir” na Europa, com circulação muito mais intensa.

A partir daí a obra de Walter Benjamin inicia trajetória ascendente e suas ideias conquistaram grande espaço entre a intelectualidade por todo o mundo, sendo objeto de intenso debate sobre seu lugar na tradição filosófica e literária, especialmente a alemã. E ganhou ares até mesmo de pensamento algo visionário, como sugere Ernst Fischer em *Um vidente no mundo burguês* (1957), no qual dizia que Benjamin teria “o talento amargo de enxergar a desolação do deserto na calma aparente do mercado, de perceber o cadáver da burguesia no corpo dela ainda vivo” (Konder, 1988, p. 100).

Considerado um marxista não-ortodoxo - depois de ter sido descrito inclusive como apolítico, anarquista e, até mesmo, como um “radical de direita” (Jennings, 2010) -, Benjamin e sua obra ganharam relevância em meio ao clima rebelde de 1968, período de intensos debates dentro da intelectualidade de esquerda que, em parte, buscava refletir autocriticamente em busca de renovação enquanto outros grupos se recusavam a esses debates. Nessa fase surgiram muitas críticas no que se refere ao seu posicionamento político. Para alguns, seria excessivamente influenciado pela tradição alemã do idealismo, com incoerências e mesmo contradições. Outros argumentaram que Benjamin não tinha teoria sólida sobre a luta de classes e que sua abordagem do marxismo era mais focada na cultura e na estética, pouco preocupada com a política revolucionária - o que seria inadequado para as necessidades da luta política. Sobre isso, Michael Löwy argumenta: “De todos os autores da teoria crítica, Benjamin foi o mais apegado à luta de classes como princípio de compreensão da história e transformação do mundo” (Löwy, 2011) e, no mesmo texto, afirma que, diferentemente da maioria dos demais integrantes

da Escola da Frankfurt, ele teria apostado “até seu último suspiro” nas classes oprimidas, que seriam a verdadeira força emancipadora da humanidade.

O fato é que desde então o pensamento benjaminiano foi traduzido em mais de vinte idiomas, entre eles francês, inglês, espanhol, italiano, português e, é claro, circulando também no original em alemão. Com uma profusão de livros e inúmeros comentadores e comentadoras produzindo por todo o mundo a partir de sua obra, Walter Benjamin passou à condição de teórico referencial em diversas áreas e quase obrigatório para todos que se colocavam - ou colocam - criticamente diante da produção cultural. Na década de 1970 sua leitura ganhou abordagem mais atenta às relações de poder e às questões de gênero, raça e identidade cultural. Sua não-ortodoxia trazia impactos significativos nas leituras de um mundo que ganhava aceleração e sofria profundas mudanças nas dinâmicas sociais a partir das transformações tecnológicas, e muitos de seus conceitos tornaram-se basilares para os estudos, por exemplo, da chamada “comunicação de massa”. Já nos anos 1980 houve maior ênfase em sua teoria da história e a abordagem do passado como algo que deve ser recuperado de forma crítica e contestatória. Suas ideias sobre a memória e a experiência também foram valorizadas, diante do contexto crescente de globalização e homogeneização cultural.

As questões sobre a tecnologia e a mídia também encontraram nas ideias de Benjamin pontos importantes para se debater a cultura digital no período de emergência da *world wide web* nos anos 1990, além de uma leitura novamente mais crítica em relação ao seu marxismo. Inclusive no Brasil, quando sua produção - presente no país desde a primeira tradução em português de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em 1968 - se tornou mais difundida a partir da publicação das *Obras escolhidas*, no final dos anos 1980, e ainda mais intensificada no século 21 com mais publicações, mais pesquisas e mais traduções.

Ou seja: pelo menos durante aproximadamente as últimas cinco décadas a filosofia, as análises, a independência, a intertextualidade e a transdisciplinaridade de Benjamin garantiram a ele uma popularidade como poucos alcançaram, em todo o mundo. Tal proliferação de publicações e debates conduziu a leitura de seus trabalhos a um lugar sobre o qual ele mesmo, muito provavelmente, levantaria críticas profundas - já que o crítico que atuava com mais severidade em relação a Benjamin era o próprio Benjamin (Witte, 2017). A fragmentariedade aforística em obras como *Passagens* e a escrita significativamente metafórica e imagética, não linear e não acadêmica, que tanto o caracterizam, o colocaram quase como uma “mercadoria”: para alguns, a aparência de

superficialidade, reforçada pela vertente poética de seus textos, fez sua recepção tomar o caminho da simplificação excessiva, como se fora bem mais um grande frasista que um autor extremamente complexo que usa desse recurso para transmissão de suas ideias. Isso trouxe à baila uma verdadeira disputa entre admiradores e antagonistas.

Para seus admiradores, Walter Benjamin seria algo próximo a um profeta (Löwy, 2019), e seria possível conceder-lhe o título de grande visionário. Capaz de, com a ferrenha crítica da cultura, do capital e da modernidade capitalista, anunciar perigos e ameaças que pairavam sobre a humanidade em sua época, com a ideologia do progresso e a interferência das, então, novas tecnologias no aparato perceptivo e na capacidade humana de obter experiências. O que chamava de “experiências” estaria cada vez mais empobrecido e desprovido de sentido, provocando permanente estado de dispersão e uma crise de cognição que conduziu o mundo, por exemplo, na direção do autoritarismo, do fascismo e do nazismo.

Aos críticos, as escrituras fragmentárias, repletas de subjetividade e, muitas vezes, quase intransponíveis, parecem negligenciar importantes aspectos filosóficos, o que o afastaria de diversas correntes e dificultaria a aplicabilidade de suas análises para a leitura das sociedades contemporâneas, tornando-o “pouco relevante”. Além dessas dificuldades, Benjamin teria relação algo obsessiva com o passado, e sua ênfase na experiência particular e certo pessimismo levariam a uma atitude apolítica e visão messiânica do mundo, sempre deixando entrever a espera de uma redenção ou salvação.

Sobre os leitores de Walter Benjamin, Beatriz Sarlo, que divide as leituras sobre o alemão entre “comentaristas” e “partidários” - onde “comentaristas” instituem leitura mais clássica e com mais clareza de seus limites e avizinhamentos e os “partidários” chegam, de alguma maneira, a “forçar” os textos benjaminianos nas perspectivas do presente para que falem não só do passado, mas do hoje -, afirma que “ambas as leituras certificam a atualidade de Walter Benjamin” (Sarlo, 2015, p. 86). Jeanne Marie Gagnebin inclui Walter Benjamin entre os autores que se tornaram clássicos, mesmo que alguns, em especial na filosofia, mantenham suas críticas e “torçam o nariz” para o que afirmam ser uma pouca sistematicidade na obra benjaminiana (Gagnebin, 2014).

Chegando à terceira década do século 21, o que se percebe é uma retomada consistente dos estudos sobre a obra de Walter Benjamin, ultrapassando a etapa de modismo, entusiasmo ingênuo ou mero encantamento estilístico. Comentadoras e comentadores estão comprometidos em uma recepção que faça jus à sua resolutividade em se manter afastado do conceito de “verdade atemporal”. Escavar sua produção

intelectual torna-se, então, um desafio para quem se propõe a desvelar camadas que talvez sigam ocultas. Revolver as teorias benjaminianas em busca dessas novas camadas é buscar fragmentos relegados e retomar as leituras com os óculos ajustados ao presente, crítica e diligentemente.

Seja-se “partidário” ou “comentarista”, é inegável que as reflexões de Walter Benjamin parecem ajustar-se como poucas ao mundo no nosso século. Um século que segue alimentando e louvando a ideologia do progresso, por ele ferozmente criticada, e mostra que o passado pode retornar ao se dobrar uma esquina - não necessariamente de forma auspiciosa. Que as transformações técnicas e o “*sex-appeal* do inorgânico” seguem nos colocando em risco, numa similaridade tal com o passado-presente de Benjamin que faz mesmo parecer que haveria algo de premonitório em sua forma de ver e descrever seu tempo - talvez, ainda o nosso: tudo parece apontar que ele “é exatamente o tempo a que se destina sua obra, porque é o tempo de agora” (Racy, 2020, p. 144). Um agora que nos traz as mutações de um capitalismo mais do que nunca hegemônico, os avanços de um neoconservadorismo e o ressurgimento do fascismo, a fé generalizada e quase inabalável no progresso e na tecnologia, o empobrecimento da experiência pela dessensibilização dos sujeitos, as mesmas guerras desumanizantes de sempre permanentemente no horizonte humano, a multiplicação de veículos de comunicação acrílicos e orientados pelo sensacionalismo e pelo lucro, e a aparência de que a história é, sim, uma sucessão de catástrofes.

O ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* foi escrito por Walter Benjamin a partir de 1935 e finalizado, em sua primeira redação, em 1936. Devido às várias revisões realizadas, foi publicado em algumas versões, com diferenças relativamente significativas entre elas. No texto, o filósofo alemão reflete, entre outros temas, sobre as transformações ocorridas no campo das artes com o surgimento de aparatos técnicos que permitiam a captação, montagem e distribuição de obras de arte de formas até então inéditas, tornando possível levar, ao que Benjamin chama de *massas*, cópias de obras artísticas e mensagens que, antes, estariam restritas a grupos sociais mais reduzidos. Por conta dessas transformações, no que Benjamin definiu como *era da reprodutibilidade técnica*, ocorreram alterações no estatuto da arte e na história da cultura, com implicações profundas na forma como a arte passa a ser consumida, compreendida e valorizada na sociedade contemporânea. Isso traria grandes consequências para a política, para a comunicação, para a teoria estética e mesmo para a história.

Percebe-se, então, que Benjamin não está falando apenas da arte, mas da natureza da percepção e da experiência. Como acontece em grande parte de sua produção teórica, o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* carrega certa ambiguidade: ao mesmo tempo em que enaltece as possibilidades abertas para se levar às massas essas obras, através da mediação das recém-desenvolvidas tecnologias e com o fim do que diz ser a “aura” das obras de arte, o autor aponta riscos e dificuldades que poderiam surgir, como a perda da tradição e da autenticidade histórica. O que, entre outras consequências, poderia resultar na cooptação da arte, no uso da tecnologia para a criação de imagens poderosas e persuasivas e como instrumento de propagação em massa de ideologias políticas e manipulação da opinião pública, esvaziando a política como substância e transformando-a em espetáculo estético - e estetizante.

Com o ensaio, Benjamin tornou-se um dos pioneiros na busca da compreensão, análise e crítica do impacto da tecnologia na produção, distribuição e consumo de obras de arte na modernidade, além de abordar temas importantes na história cultural: a relação entre tecnologia e sociedade, a evolução da cultura de massa, a política da cultura, entre outros. Recebido com alguma controvérsia à época de sua publicação, tornou-se seu texto mais conhecido e estudado. Mais ainda: constitui-se, hoje, em um clássico da teoria crítica da cultura e da estética, particularmente influente na teoria da comunicação e na análise da relação entre os aparatos técnicos e a cultura de massa, sendo considerado, por teóricos de diversos campos do conhecimento, um dos textos mais instigantes e importantes de todo o século 20. Seus amigos frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer, por exemplo, mesmo com frontais divergências em diversos aspectos sobre os caminhos do pensamento de Benjamin, o teriam tomado como ponto de partida em *Dialética do Esclarecimento (Dialektik der Aufklärung, 1947)* - sem fazer citações à obra, por sinal - para fazerem a crítica à cultura de massa e ao fetichismo da mercadoria, presentes não apenas neste, mas também em outros textos benjaminianos.

A primeira versão de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* foi redigida em alemão - *Das Kunstwerk in der Ära Ihrer technischen Reproduzierbarkeit* - e o autor tentou publicá-lo na revista russa *Internationale Literatur/Deutsche Blätter*, sem êxito: Bernhard Reich, a quem foi enviado o texto na tentativa de publicação, ao recusá-lo, no início de 1936, afirmou: “Seu método é tão estranho que isso me impossibilita apontar os erros que creio terem sido cometidos” (Schöttker, 2012, pp.56-57). Benjamin tentaria, no mesmo ano, publicá-lo em outra revista de Moscou, *Das Wort*, também sem sucesso. Ainda em 1936 aconteceu a primeira publicação, porém da versão em francês,

na *Zeitschrift für Sozialforschung* (Revista de Pesquisas Sociais), com alterações significativas e cortes que Adorno e Horkheimer exigiram e que Benjamin, não exatamente satisfeito, acabou por concordar em realizar. Dentre as alterações, foi adicionado mais um parágrafo ao final do ensaio - sem a aprovação de Benjamin - e algumas partes em que o autor discutia a relação entre arte e fascismo foram suprimidas. Havia a ideia, por parte das lideranças do Instituto, de que não poderia ficar sugerida alguma vinculação política que espantasse doadores que contribuía para seu financiamento (Nascimento, 2022). A versão francesa também foi publicada em 1936 na revista *Nouvelle Revue Française*, em setembro.

Em 1939, novamente Benjamin realizou alterações no texto em alemão, mas não conseguiu vê-lo publicado: a publicação só ocorreu em 1955, nos *Escritos (Schriften)*, a coletânea publicada por Gretel e Theodor Adorno através da editora *Suhrkamp*. Nessa versão há algumas alterações consideradas importantes, como uma nova seção em que Benjamin discute a natureza da fotografia e sua relação com a arte e a cultura de massa. Além disso, inclui uma reflexão sobre a relação entre arte e política, que, como vimos, na versão editada por Adorno e Horkheimer no texto em francês havia sido suprimida. Entre as diversas versões que circularam, considera-se a de 1955 uma das mais influentes. Nela percebe-se o aprofundamento das ideias sobre a relação entre a arte, a tecnologia e a cultura de massa, tornando-se um texto fundamental para a compreensão da arte e da cultura modernas.

A grande diversidade dos assuntos abordados por Walter Benjamin e seus enfoques não-ortodoxos permitem articulações tão complexas quanto sua obra, e sempre abrindo novas possibilidades para o pensamento. Em *A obra de arte*, como em toda a sua produção, não é diferente. Cada versão tem suas particularidades e diferenças em relação às outras, o que torna as repetidas leituras do ensaio um rico exercício de comparação e, também, de interpretação.

A seguir iremos repensar algumas contribuições do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* a partir de fragmentos que permitam a realização desse deslocamento temporal - e aqui já estabelecendo algum deslizamento conceitual para a leitura sob o ponto de vista da comunicação - para que o texto, escrito nos anos 1930, nos chegue como pavimento para que possamos transitar por suas imagens e, numa espécie de caleidoscópio, seja possível vislumbrar conceitos benjaminianos por entre as cores do hoje, arriscando maneiras de trazer seu pensamento para o tempo presente. Vamos resgatar conceitos desenvolvidos no ensaio para, posteriormente, propor releituras a partir

das características da atualidade do mundo e da comunicação. É nossa pretensão averiguar se questões levantadas por Benjamin sobre as transformações na experiência a partir das transformações tecnológicas, em especial no que se relaciona à estética e à política, podem nos auxiliar na compreensão da comunicação e das relações sociais e políticas mediadas pelas atuais tecnologias de captação, reprodução e distribuição de mensagens comunicacionais.

## **1.2 - Lendo Benjamin com os olhos do presente: a relação entre reprodução e estética**

Detlev Schöttker, no texto *Comentários sobre Benjamin e a obra de arte*, afirma que em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* podem ser relacionados quatro temas: a) a história da reprodução nas artes; b) as diferenças entre artes tradicionais e artes modernas, em particular a vanguarda; c) a influência da fotografia e do cinema nas formas de representação e experiência; e d) a integração da arte no fascismo (Schöttker, 2012). O pesquisador realiza breve análise de cada seção do ensaio, que foi dividido por Benjamin em Prefácio (ou Prólogo), Epílogo e mais quinze seções, além de uma epígrafe. Adotaremos padrão semelhante para buscar, em cada uma das seções do texto de Walter Benjamin e sempre a partir de duas traduções<sup>1</sup>, aspectos que possam ser revisitados e aproximados ao contexto atual, tendo como objetivo a proposta deste trabalho: investigar como a estetização da política conceituada por Benjamin na era da reprodutibilidade técnica se comunica com o campo comunicacional na atual configuração midiática e tecnológica. Iremos consultar as observações do próprio Schöttker e visitar outros autores e comentadores das obras de Walter Benjamin. Convém ressaltar que nos é claro que *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* tem, como base fundamental, a arte. No entanto, é sabido que suas reflexões extrapolam em muito esse limite. O mesmo Schöttker lembra que “seu interesse não é primordialmente a influência na arte e na cultura, mas nas novas formas de experiência na modernidade” (Schöttker, 2012, p. 45).

---

<sup>1</sup> Para este trabalho daremos prioridade, quando citados, a pontos do ensaio de Walter Benjamin observando as traduções presentes em duas publicações realizadas no Brasil, em português: no livro *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção* (2012), no qual o ensaio tem o título *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e tradução de Marijane Lisboa; e no livro *Walter Benjamin: estética e sociologia da arte* (2021), com o título *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica* e tradução de João Barrento.

A partir do texto julgamos possível levantar questões sobre múltiplos temas ainda muito pertinentes para leituras em nossos dias, como: a produção de subjetividades; conceitos como *massa* e comunicação para as *massas*; relações entre capital, técnica e política; a fusão entre economia e política; o fetiche do progresso; a sociedade de consumo; novos regimes de verdade, de visualidade e percepção do mundo; a aceleração da vida com o advento dos dispositivos técnicos; a liquefação da arte e o fim da *aura*, hoje percebida como questão relacionada à transcendência estética; a existência de uma fusão entre arte, capitalismo e técnica, notada quando praticamente todas as vertentes artísticas assumem a forma de artes aplicadas a estratégias de mercado, a partir da publicidade, da propaganda e do *design*, no *marketing* e na comunicação,

É nosso propósito apontar algumas dessas possibilidades e potenciais desdobramentos de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Para isso, realizaremos as observações a seguir que, além de aproximar o texto de Walter Benjamin a autores contemporâneos, servirão como suporte para os próximos capítulos desta pesquisa.

### 1.2.1 – Comentários e articulações sobre *A obra de arte e os dias atuais*

#### a) Epígrafe e Prefácio

Lê-se na Epígrafe, em citação de texto de Paul Valéry:

Matéria, espaço e tempo não são mais o que eram há vinte anos. Inovações tão colossais, que alteram o conjunto das técnicas artísticas, acabam por influenciar a própria invenção e talvez terminem por modificar da forma mais extraordinária o próprio conceito de arte. Paul Valéry, *Pièces sur l'art*. Paris, p. 104-104 (“A conquista da ubiquidade”). (Valéry, In: Benjamin, 2012, p. 11).

Benjamin estabelece já aí o contexto do ensaio: uma análise das mudanças profundas na percepção da realidade e na experiência, trazidas pelas inovações técnicas do século 20. Citando Valéry, Benjamin chama atenção para a transformação do conceito de arte a partir dos novos dispositivos técnicos. Essas mudanças, sabemos hoje, afetaram não apenas a arte, mas, também, a cultura e a sociedade. Ficam antecipados alguns dos temas centrais do ensaio e se prenuncia a discussão sobre a reprodutibilidade técnica.

Em seguida, Benjamin diz que Marx teria conduzido sua investigação sobre o modo de produção capitalista afirmando que ela “adquiriu o valor de um prognóstico”,

tornando possível antever o futuro, e explica que “o capitalismo tendia a intensificar cada vez mais a exploração do proletariado e, por fim, criar as condições necessárias à sua abolição” (Benjamin, 2012, p. 11). As teses marxianas permitiriam ainda o prognóstico de que as mudanças no modo de produção conduziriam as artes também para a luta política, e o texto afirma que os conceitos que ele mesmo, Benjamin, introduziria na história da arte com o ensaio, ao contrário de conceitos até então consagrados como criatividade e genialidade, apropriados pelos regimes nazista e fascista em sua propaganda, não poderiam ser por eles utilizados (Benjamin, 2012).

Não há nenhuma dúvida sobre as ligações entre arte e política e os atravessamentos estéticos presentes nos discursos e nas construções ideológicas ao longo da história. O que há a ser compreendido e investigado é como a utilização de ambas no contexto das atuais configurações técnicas possibilita a produção de emoções e sentidos, o que se percebe, por exemplo, em campanhas eleitorais, na comunicação de governos e agentes políticos de todas as correntes e mediante todo o aparato técnico de difusão e recepção de mensagens políticas, veladas ou não, que ocupam as *media* se utilizando de recursos de ordem estética e estetizante, chegando a alterar as noções de ficção e realidade.

Amplia-se a leitura benjaminiana ao se perceber que, nos anos 2020, as artes estão fundidas ao capital - como já referido em relação à publicidade e ao *design*, por exemplo. E também pelo fato de a relação estreita entre capital e política - por “política” leia-se não apenas a política partidária, mas as relações de poder nas mais diversas esferas, como governos, movimentos sociais, relações internacionais, entre outros - ser, com as atuais configurações globalizadas das forças de mercado, um interventor permanente e transnacional, influenciando globalmente a tomada de decisões e a distribuição de recursos na sociedade: políticas econômicas, regulação de mercados, relações internacionais, políticas fiscais e monetárias são aspectos importantes e diretamente relacionados às dinâmicas do capital, como nos mostram a Ciência Política e a Economia Política.

Fausto Neto afirma que, com o advento primeiramente da televisão e, depois, das novas tecnologias comunicacionais, o campo da comunicação não é mais apenas “o lugar de uma instrumentalização formal das diversas inovações tecnológicas e passa a ser, também, o lugar em que são formados novos regimes de verdade” (Neto, 2007, pp. 35-36). Vattimo diz que é evidente, mesmo na experiência comum, que “a mídia mente”, e que tudo acaba transformado em um “jogo de interpretações não isentas de interesse e

não necessariamente falsas, mas exatamente direcionadas de acordo com projetos, expectativas e escolhas de valores diferentes” (Vattimo, 2016, p. 8). O mesmo Vattimo coloca que a política experimenta uma impossibilidade de conformar-se com a “verdade”, e que a política sem verdade “não é apenas uma política democrática, pode ser também uma política despótica” (Vattimo, 2016, p. 52).

Fica claro, já nesse primeiro segmento, que a argumentação de Benjamin tem significativa relevância para considerarmos questões bastante atuais, como os riscos que advém da utilização de recursos tecnológicos de maneira instrumentalizada e estetizada por atores políticos, potencializada pela grande capacidade de multiplicação de uma obra - e, por conseguinte, de mensagens as mais variadas - com a reprodutibilidade técnica. Buck-Morss enfatiza que Benjamin “enaltece o potencial cognitivo e, portanto, político da experiência cultural mediada pela tecnologia” (Buck-Morss, 2012, p. 173), mas que o tom otimista se transforma em alerta quanto à violação da técnica e violenta tentativa de organizar as massas introduzindo a estética na política. Entretanto, Benjamin encerra o Prefácio sinalizando que os conceitos por ele introduzidos também “podem ser úteis à formulação de exigências revolucionárias” (Benjamin, 2012, p. 12), ou seja, com a ideia de que o uso das mesmas técnicas por campos ideológicos progressistas poderia criar novas percepções estéticas nas massas e despertá-las para uma reação às opressões.

Essa perspectiva nos remete, portanto, à busca da compreensão do uso político das novas configurações técnicas nas artes e na comunicação, um debate bastante presente no campo com a ampliação das mídias digitalizadas e palco de disputas que seguem em aberto e sem previsão de trégua.

#### b) Seções I, II e III

Nessas seções está presente um dos temas fundamentais do trabalho de Walter Benjamin e que se relaciona diretamente com os objetivos dessa pesquisa: a reprodutibilidade técnica.

No segmento I há o comentário de que, historicamente, as obras de arte tinham alguma possibilidade de serem copiadas ou reproduzidas: “Em princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução” (Benjamin, 2012, p. 12), e que isso se constituía até mesmo em forma de divulgação ou atividade relacionada à produção artística, como estudos ou atividade econômica. Em breve histórico, um apanhado sobre como se davam no passado essas reproduções, do ponto de vista da técnica: os gregos reproduziam bronzes, terracota e moedas, com a fundição e a cunhagem; comentários ainda sobre o

surgimento da xilogravura, quando se tornou possível reproduzir desenhos; sobre o desenvolvimento da imprensa, que possibilitou a reprodução da escrita; sobre o surgimento da gravura em metal e da água-forte, na Idade Média, e, no século 19, da litografia. Benjamin afirma que nesse momento a técnica de reprodução alcançou novo patamar: tornou-se viável não apenas reproduzir obras, mas criar novas obras, contendo ilustrações sobre o dia a dia e a vida cotidiana.

O texto chega à fotografia e às imagens em movimento do cinema, que fazem com que a mão seja, pela primeira vez, “dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução da imagem, que agora cabem exclusivamente ao olho que vê por meio da objetiva” (Benjamin, 2012, p. 13). Na sequência, Benjamin comenta sobre o advento do cinema com som, afirmando que “acelerou-se extraordinariamente o processo de reprodução de imagens, que passou a acompanhar a própria fala” (Benjamin, 2012, p. 13). Para ele, com tudo isso a reprodução técnica, ela mesma, passou a ter lugar entre os processos artísticos, o que justificaria investigar sua repercussão nas formas tradicionais da arte com a ampliação do alcance das obras a partir da possibilidade de serem reproduzidas *ad infinitum* e distribuídas em larga escala. Isso alteraria fundamentalmente a forma como as pessoas interagem com a arte e sua percepção de valor, significado e função social.

Para José Manuel Silva, “Com a reprodução artística entramos num novo mundo, havendo um outro que se fecha para sempre” (Silva, 1997, p. 13). Hansen, comentando o ensaio, afirma que a reprodutibilidade técnica e “mais ainda, seu papel constitutivo na estética da fotografia e do cinema criaram um padrão histórico que afetou o status da arte em seu âmago” (Hansen, 2012, p. 226). Schöttker diz que a Benjamin não interessa exatamente a história dessas invenções e desenvolvimentos, mas “[...] sim as tendências de longo prazo. Uma arte de massas constitui uma ruptura importante” (Schöttker, 2012, p. 69), e é o que se percebe quando Benjamin introduz, a partir dos segmentos II e III, o conceito de *aura*, com o qual pretende diferenciá-la da reprodução tradicional e escreve sobre os novos modos de percepção das obras de arte.

O autor afirma que “a reprodução técnica é capaz de colocar a cópia do original em situações impossíveis ao original” (Benjamin, 2012, p. 14), exemplificando com as imagens fotográficas e as gravações sonoras em discos. Mesmo que sejam reproduções perfeitas, as cópias deixam de carregar algo de *hic et nunc*, um “aqui-e-agora” que é o que lhes confere o status de autêntica. Sem o aqui-e-agora, “sua existência única no lugar em que está”, o produto da reprodução técnica perde valor por mais que se mantenha

inalterado seu conteúdo, perde seu “testemunho histórico” que seria, em verdade, “a autoridade da coisa”. Em nota de rodapé, exemplifica: “A pior encenação provinciana do *Fausto* é superior a qualquer filme sobre *Fausto*, na medida em que ela pretende reproduzir idealmente uma encenação de Weimar” (Benjamin, 2012, p. 36). A reprodução técnica elimina o testemunho, separando o que foi reproduzido de alguma “verdade” da obra: a partir da reprodutibilidade e da serialização cada cópia passa a ser, além de cópia, um original, e cada recepção por parte de alguém a atualiza, altera sua própria existência, não mais única, não mais tradição ou motivo de culto, mas passível de releituras e reconfigurações. Sem aquilo que Benjamin chama de *aura*, a obra de arte perde sua singularidade e, dessacralizada, deixa de ser inacessível para grandes públicos. Schöttker sintetiza: “A reprodução técnica conduz à massificação e à mobilidade da obra de arte” (Schöttker, 2012, p. 70). Está aberta a possibilidade de se levar a obra de arte a toda parte.

Mais à frente Benjamin afirma que, na modernidade, “A cada dia torna-se mais irrecusável a necessidade de chegar o mais perto possível do objeto por meio de sua imagem, ou melhor ainda, por meio de sua cópia ou reprodução” (Benjamin, 2012, p. 16), e traz como exemplo dessa condição as revistas semanais. Tudo isso altera definitivamente as formas de percepção: “a orientação da realidade em função das massas e destas no sentido daquela é um processo de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a contemplação” (Benjamin, 2021, pp. 17-18).

#### c) Seções IV, V e VI

Nesta altura Benjamin comenta sobre o papel da tradição, mostrando que a arte teria surgido a serviço dos rituais e aí residiria seu valor de uso original. Porém, com o surgimento da fotografia - para Benjamin “o primeiro método de reprodução verdadeiramente revolucionário” (Benjamin, 2012, p. 17) -, surge uma crise na arte, que reage com a teoria da “arte pela arte” - resumidamente, um movimento estético que defende que a arte deve ser apreciada e criada apenas por sua beleza e valor intrínseco, independentemente de preocupações morais, políticas ou sociais, vista como autônoma e desvinculada de quaisquer funções utilitárias, sendo um fim em si mesma. Para Schöttker, talvez essa teoria tenha sido influenciada pela definição kantiana do “belo” como “satisfação desinteressada” (Schöttker, 2012). Sobre isso Benjamin afirma que, pela primeira vez na história, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa da existência parasitária como parte do ritual” (Benjamin, 2012, p. 18) e assim sua função

social terá se transformado: sem o critério de autenticidade, ela deverá se fundamentar na política. Emancipadas do uso ritualístico, ficam aumentadas as possibilidades para sua exposição. Para ele, essas possibilidades se multiplicaram tanto que “o deslocamento quantitativo entre seus dois polos de valor provocou uma mudança qualitativa em sua natureza”, e ela adquire novas funções, sendo que a função artística “talvez se revele adiante como uma função secundária” (Benjamin, 2012, p. 19). Cabe aqui destacar Martha D’Angelo: “A dessacralização da arte aurática tem um aspecto liberador, pois permitiu rompimento com a postura reverente que a antiga aura impunha, mas tem também um aspecto opressor, pois submeteu a arte à economia de mercado”. (D’Angelo, 2006, p. 74).

Ainda nesse segmento Benjamin aborda novamente o fim da *aura* e do valor de culto da fotografia, cada vez mais dotada de valor de exposição. Sobre as fotografias de Eugène Atget, que realizou meticulosa documentação em imagens das paisagens urbanas e arquitetônicas de Paris no final do século 19 e início do século 20, diz que podem tornar-se testemunho de um processo histórico com significado político oculto, já que não permitem uma contemplação “descomprometida”, exigindo a sinalização de um caminho a se percorrer como observador. Sobre esses caminhos, exemplifica mais uma vez com as revistas, que passaram a ser ilustradas com fotografias que dependem de legendas para sua compreensão, não necessariamente com caminhos corretos, “pouco importa” (Benjamin, 2012, p. 20).

Há que se dar atenção a esse fragmento de texto: na expressão “pouco importa”, quando relacionada às legendas nas revistas, já residiria um sinal da manipulação das imagens e da mídia com fins mercadológicos e políticos?

#### d) Seções VII, VIII, IX e X

Aqui Benjamin levanta o polêmico debate travado desde o século 19 sobre as possibilidades de se elevar os produtos das novas tecnologias - especialmente o cinema - ao *status* de arte, debate que já havia feito no texto *Pequena história da fotografia*. Afirma que mesmo durante o século 20, quando o cinema já se desenvolvia com certa velocidade, não se havia compreendido ainda que as funções da arte foram alteradas a partir da reprodutibilidade técnica.

Na seção VIII, faz curiosa e importante relação entre as novas possibilidades de montagem das imagens - a edição cinematográfica -, configurando, de certa maneira, uma “teoria do filme” que, para Seligmann-Silva, “deve ser lida como uma verdadeira

reviravolta nos hábitos de se fazer teoria da arte” (Seligmann-Silva, 2015, p. 26). O equipamento cinematográfico teria tornado possível captar grandes planos e detalhes antes impossíveis de serem registrados, e agora o filme é montado a partir das decisões do montador diante das imagens tomadas. Com a fragmentação da montagem, fragmentou-se também a interpretação, não mais contínua e sem interrupções como no teatro, mas dependendo do aparato técnico que monta as sequências a serem compreendidas pelo público, que foi substituído pela máquina. “A arte escapou do reino das belas aparências” (Benjamin, 2012, p. 22), e isso traz profundas alterações às concepções de arte, de imagem e de representação: há uma transformação do papel do ator, e seu trabalho passa a se sujeitar às condições técnicas e não mais depende apenas de sua capacidade de se dirigir diretamente ao público. “A empatia entre público e ator dá-se por intermédio da máquina” (Benjamin, 2012, p. 22). Agora o público é o perito, e se identifica com o ator não mais pela presença de palco, mas pela capacidade de identificação do ator com o dispositivo que faz a mediação. A reprodutibilidade técnica do cinema alterou mais que o estatuto da imagem: alterou a personalidade do ator: “O artista de cinema saberia que o público é influenciado pelo mercado, o que conduziria a uma ‘atrofia da aura’ em sua representação” (Schöttker, 2012, p. 77). Marcondes Filho lembra que na representação de um ator existe algo que “os aparelhos em momento algum conseguirão captar, que é a percepção da energia pessoal, da força interna de cada um” (Marcondes Filho, 2013, p. 38), o que também remete ao conceito de *aura* de Benjamin.

Como contraponto, a indústria cinematográfica desenvolveria algo como o “culto ao estrelato”, construindo personalidades (talvez caiba, ainda, o termo "personagens") - no texto o termo é *personality*, em inglês - para povoar o imaginário do, agora, público “consumidor” de cinema. E mais: Benjamin faz, ele mesmo, a transposição desse culto para as personagens políticas, demonstrando a partir daí uma das ideias basilares do conceito de “estetização da política”: a construção de “mitos” a partir das obras e mensagens comunicacionais distribuídas em massa com a reprodutibilidade técnica. Em longa nota de rodapé, ele escreve:

A modificação que aqui se pode constatar, do modo de exposição através da técnica de reprodução, também se nota na política. A crise atual das democracias burguesas encerra em si uma crise das condições que determinam o modo de apresentação dos governantes. As democracias expõem os governantes diretamente, em pessoa, perante os deputados. O parlamento é o seu público! Com as inovações a aparelhagem de captação que permite que muitos, sem limite, ouçam e pouco depois vejam os oradores durante os discursos, o modo como um homem político se apresenta diante da

aparelhagem de captação passa para o primeiro plano. Esvaziam-se os parlamentos ao mesmo tempo que os teatros. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do ator profissional, mas também de igual modo a daqueles que, tal como os governantes, se apresentam perante eles. O sentido em que se processa essa modificação é, sem prejuízo das suas diferentes tarefas específicas, o mesmo, quer se trate do ator de cinema, quer do governante. Ela visa reunir, sob determinadas condições sociais, um conjunto de realizações que podem ser postas à prova e até aproveitadas. O resultado é uma nova seleção, uma seleção diante da aparelhagem, de que sairão vencedores a estrela de cinema e o ditador (Benjamin, 2021, pp. 29-30).

Marcondes Filho pontua que, nesse momento, surge a indústria cultural - nos modos como a compreendia a Escola de Frankfurt -, levando às massas o *glamour* das estrelas de cinema em um universo paralelo fascinante e repleto de fantasia (Marcondes Filho, 2013). Nos Estados Unidos, essa nova forma de culto promoveu Hollywood e embalou a recuperação do país após o *crack* da Bolsa de Nova York. Já na Alemanha, tal universo foi incorporado à propaganda do regime nazista, com festas populares e desfiles misturando estética e política: aí estava a “estetização da política”, de Walter Benjamin, que escreve: “[...] a indústria cinematográfica tem todo o interesse em atrair a atenção das massas por meio de performances fantasiosas e especulações duvidosas” (Benjamin, 2012, p. 26). A dessacralização da obra de arte e sua transformação em produto de massa exige que o valor de culto seja recriado sob novos parâmetros e instrumentalizado, para alimentar a máquina criadora de mitos - quem sabe, de um novo tipo de *aura* - e gerar consumo dos novos produtos midiáticos, sempre orientados para o mercado.

Ainda na seção X, fragmentos que podem fazer parecer que Benjamin merece ser visto como um tanto profético por seus admiradores: ao comentar a relação entre leitores de jornal e veículos a partir da reprodutibilidade técnica, ele diz que “não existe um só europeu profissionalmente ativo que ainda não tenha tido a oportunidade de publicar um relato de sua vida, uma reclamação ou mesmo uma reportagem”, e destaca que a distinção entre autor e público “está a caminho de extinguir-se” (Benjamin, 2012, p. 25). E, ainda, sobre filmes e cinema: “Hoje, todas as pessoas podem ter a pretensão de ser filmadas”. Em tempos em que, como afirma Seligmann-Silva, “o mundo todo passa nas telas de silício debaixo do nosso nariz” (Seligmann-Silva, 2021, p. 167), sendo todos nós ao mesmo tempo autores, diretores e espectadores, produtores e consumidores de produtos midiáticos, especialistas e críticos, o apontar dessa tendência por parte de Benjamin nos anos 1930 parece um acontecimento premonitório à nossa atual sociedade, imersa em uma verdadeira “cultura de telas”.

e) Seções XI, XII, XIII, XIV

Na seção XI, Benjamin segue falando sobre as transformações nas relações entre o público e as obras, do teatro trasladado para o cinema, do contato do artista com a pintura e com a câmera. Aborda questões estéticas e faz analogias entre artistas, mágicos e cirurgiões, buscando explicar diferenças quanto à distância deles em relação às obras a partir do advento das novas tecnologias.

É chamativa nesse fragmento a abordagem sobre as possibilidades de se construir realidades de formas menos perceptíveis por parte do observador: “No teatro, a localização do palco nos faz reconhecer o caráter ilusionista da encenação. Essa localização não existe no cinema” (Benjamin, 2012, p. 26). Benjamin mostra que as novas técnicas permitem a criação de uma realidade artificial, com o aparato tecnológico “desaparecendo” da percepção do público, que pode “esquecer” que está vivendo uma realidade construída: “a realidade aparentemente despojada de máquinas é a mais artificial das realidades” (Benjamin, 2012, p. 26). Sobre esse “desaparecimento” do aparato técnico voltaremos mais à frente neste trabalho, já deixando aqui sugerida a percepção de que no século 21 o aparato técnico, em grande medida, é trabalhado para também ser esquecido.

Na seção XII Benjamin trata, essencialmente, das transformações nos modos de recepção da imagem, em particular com a cinematografia, ressaltando o peso do cinema nas possibilidades de comunicação com as massas e diferenciando filmes de pinturas: essas sempre serão vistas por número reduzido de pessoas, enquanto os filmes “serão objeto de uma ‘recepção coletiva simultânea’” (Schöttker, 2012, p. 80). “A possibilidade de reprodução técnica da obra de arte transforma a relação das massas com a arte” (Benjamin, 2021, p. 34), afirma ele na abertura desse segmento, em seguida fazendo distinção entre a recepção das obras de Picasso e do trabalho de Charles Chaplin: Picasso sofreria leitura conservadora e retrógrada, enquanto o humor chapliniano teria recepção progressista. Embora Picasso fosse considerado um artista inovador e revolucionário, sua arte ainda estava enraizada na tradição das artes plásticas e, portanto, mantinha conexão com o passado, enquanto os filmes de Chaplin eram vistos de forma coletiva, criando o efeito de popularidade em sua recepção. Benjamin resume assim essa diferença: “quanto mais diminuir o significado social de uma arte, tanto mais haverá no público um divórcio entre a atitude crítica e o prazer” (Benjamin, 2021, p. 35). A obra, levada às massas, tem reduzido seu potencial revolucionário ou as chances de sua leitura ser realizada de

maneira crítica, não mais sujeita às "mediações de hierarquia e classe", o que expande sua possibilidade de performance como mercadoria e veículo de propaganda.

Na seção XIII, mais um tema muito importante: o conceito de "inconsciente óptico", estabelecendo-se relações entre a tecnologia da captação de imagens e a psicanálise - Freud foi presença constante em diversos escritos benjaminianos anteriores e posteriores a esse ensaio. Schöttker sugere que o conceito pode ter sido desenvolvido pelo próprio Benjamin, mas que a noção delineada no texto já aparecia na literatura especializada em considerações de outros autores sobre a ampliação da percepção humana a partir da fotografia (Schöttker, 2012).

Em linhas gerais, "inconsciente óptico" refere-se à maneira como as novas tecnologias de captura e exibição de imagens revelam aspectos da realidade que, até então, eram inacessíveis. A partir da capacidade de capturar e apresentar detalhes e nuances da realidade que o olho humano é incapaz de perceber, revela-se uma nova dimensão do real, trazendo à tona padrões que permaneciam ocultos na percepção cotidiana. Para Benjamin (2012) "[...] o filme amplia a visão sobre as coerções que regem nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um campo de ação enorme e insuspeitável", e, ainda, o cinema chega "com a dinamite dos seus décimos de segundo, e explode esse mundo prisional, permitindo que empreendamos viagens aventureiras no meio desses escombros" (Benjamin, 2012, p. 29). Ou seja, ao desvelar aspectos da realidade até então ocultos por conta de nossa incapacidade perceptiva, essas novas tecnologias têm o potencial de promover uma visão mais complexa e multifacetada da realidade, despertando sentimentos de aventura e descoberta.

Benjamin cita o recurso da câmera lenta e como essa técnica modifica nossa leitura de mundo. Em belo e poético trecho, ele escreve:

Então torna-se evidente que a natureza que fala à câmera é diferente daquela que se expõe aos nossos olhos, sobretudo porque o espaço no qual o indivíduo age conscientemente é substituído por outro no qual a ação é inconsciente. Por mais que conheçamos o modo de andar das pessoas em seus traços mais gerais, nada sabemos de seu comportamento na fração de segundo em que dão um passo. Embora nos sejam familiares, grosso modo, os gestos de pegar um isqueiro ou uma colher, pouco sabemos do contato real entre a mão e o metal, para não mencionar como os nossos diferentes estados de espírito são capazes de mudar esse contato. Aqui intervém a câmera e seus acessórios, subindo e descendo, cortes e closes, sequências longas ou rápidas, ampliações e reduções. Ela nos abre pela primeira vez o inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos revelou a experiência do inconsciente pulsional (Benjamin, 2021, p. 30).

Seligmann-Silva comenta que, para Benjamin, “O cinema teria libertado o ser humano do cárcere de seu cotidiano e aberto a ele novos mundos via *zoom* e câmera lenta”. (Seligmann-Silva, 2015, p. 30). Inevitável que isso remeta aos espetáculos esportivos contemporâneos como, por exemplo, os Jogos Olímpicos e as Copas do Mundo que, hoje registrados com auxílio de drones, câmeras de alta velocidade e lentes ultraluminosas de amplo alcance, proporcionam vasto repertório de imagens que transcendem a dimensão documental. Estas, ao mesmo tempo em que são documentos, tornam-se arte, transformando mínimos gestos involuntários, com duração de milésimos de segundo, em verdadeiras e espetaculares odes oníricas ao corpo, à emoção e à glória, constituindo-se em arcabouço estético que modifica as percepções de realidade do observador: todo um mundo impossível de ser desvelado apenas através de experiências visuais diretas é descoberto, abrindo novas possibilidades de sensibilização e novas experiências subjetivas e estéticas - e de cultuação. Como pano de fundo, logotipos e interesses de patrocinadores.

Caminhando para o final do ensaio, na seção XIV Benjamin se dedica aos fundamentos estéticos da arte vanguardista, em especial o dadaísmo, afirmando que os dadaístas sacrificaram o valor comercial “em favor de motivações mais importantes” (Benjamin, 2012, p. 31). A “inutilidade” das obras do dadaísmo - propositadamente destituídas de qualquer resquício de *aura* para promover sentimento de indignação pública e provocar escândalo - tornava-se mais importante que sua utilidade comercial. Para Benjamin, as obras dos dadaístas - e das vanguardas, por extensão - deixaram de ser peças sedutoras e atraentes, impossíveis de serem apenas contempladas com o observador se abandonando à livre associação de ideias: eram criadas para provocar o efeito de “choques” sucessivos, numa espécie de “qualidade tátil” que afeta o observador quase como um “projétil”.

Nisso, o trabalho dos dadaístas se aproximaria do cinema. Nos filmes, é impossível a contemplação de uma imagem: “mal uma imagem é percebida, já se altera; não pode ser fixada” (Benjamin, 2012, p. 30). Porém o cinema levou ao extremo a possibilidade do *choque*, no que Benjamin cita Duhamel: “Não posso mais pensar o que quero pensar. As imagens cambiantes ocuparam o espaço dos meus pensamentos” (Duhamel *apud* Benjamin, 2012, pp. 31-32). Benjamin encerra esse segmento escrevendo que, “de fato, a associação de ideias dos que veem as imagens é interrompida pela sucessão delas” (Benjamin, 2012, p. 32), o que “exige maior esforço de atenção”.

Não é demais registrar breves comentários de outros autores, relacionados, de alguma maneira, às percepções benjaminianas sobre o cinema e suas questões de recepção. Crary afirma que Paul Virilio, nos anos 1970, viu o cinema “como parte de uma derrubada muito maior das fronteiras entre o sono e a vigília, a realidade e o sonho” (Crary, 2015, p. 13), e que isso anunciava que, com as telas de cinema e as demais telas luminosas que surgiam, chegar-se-ia a um dia permanente, “num tempo global sem pausas nem descanso, num meio de funcionamento contínuo, de incontáveis operações que são efetivamente incessantes” (Ibid.). Howard Eiland comenta sobre a rapidez na sucessão das imagens apontada por Benjamin: “La estimulación de los sentidos se sucede con tal rapidez que no queda espacio entre ellos ni para el menor grado de ‘contemplación’”<sup>2</sup> (Eiland, 2010, p. 61). E o próprio Virilio afirma que o cinema “desde a origem oscila entre a produção de impressões luminosas persistentes e a pura fascinação, que destrói a percepção consciente do espectador e contrasta com o funcionamento natural do olho” (Virilio, 2015, p. 58).

Dessa forma, abre-se caminho para o último capítulo do ensaio e o Epílogo. Neles, Benjamin tece comentários sobre o que define como “recepção distraída” por parte das massas - que ocorre quando o público absorve a arte sem prestar total atenção a ela, em contraste com a atenção concentrada e focada que é geralmente esperada em ambientes tradicionais, como museus e teatros - e as implicações dessas transformações.

#### f) Seção XV

Para Walter Benjamin a recepção distraída é uma característica marcante da modernidade e consequência da rápida proliferação de imagens e informações disponíveis ao público. Ele argumenta que, com a reprodutibilidade técnica, “a quantidade transformou-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes gerou uma nova forma de participação” (Benjamin, 2012, p. 32). Mais uma vez cita Duhamel, que teria se expressado radicalmente contra as novas formas de percepção afirmando que o cinema seria um “passatempo para hilotas, uma diversão para criaturas sem instrução” (Duhamel *apud* Benjamin, 2012, p. 32), que não requer nenhuma capacidade intelectual por parte do espectador. Benjamin se contrapõe afirmando ser esse um “lugar-comum”,

---

<sup>2</sup> “A estimulação dos sentidos ocorre tão rapidamente que não há espaço entre eles nem mesmo para o menor grau de 'contemplação'” (tradução nossa).

no qual se veria mais uma vez a “acusação” de que a arte seria superior por exigir “recolhimento” por parte do público, enquanto as massas buscariam distração.

Schöttker comenta que Benjamin já poderia ter tido contato com o trabalho de Siegfried Kracauer<sup>3</sup>, que via positivamente o que chamou de “recepção distraída” e acreditava que “desprende-se do cinema uma construção brilhante”, que ele seria uma obra de arte realizada com a combinação de diversos efeitos e que “a distração faz parte da cultura, tais exposições são feitas para as massas” (Kracauer *apud* Schöttker, 2012, p. 83). Benjamin explica que, para se compreender a relação das massas com a obra de arte, é preciso considerar o modo com que elas travam contato com essa obra, se pela recepção óptica ou recepção tátil, pela observação ou pelo uso. Na arte tradicional o espectador contempla a obra a uma certa distância e se concentra em suas qualidades visuais e estéticas, em recepção puramente óptica. Já a recepção tátil envolve contato mais próximo e direto com o objeto, sendo uma forma mais ativa e imediata de percepção, associada à experiência com objetos do cotidiano. “No lado tátil não há nada que corresponda à contemplação no lado visual. A recepção tátil efetua-se mais pelo caminho do costume do que pelo da atenção” (Benjamin, 2012, p. 33).

Indo mais além, Benjamin vai buscar na arquitetura um paralelo com o cinema em relação à “recepção distraída”. Mostra que muitas formas de arte surgiram e desapareceram, mas a arquitetura sempre esteve presente na história e que, nela, existiria tanto a recepção óptica quanto a recepção tátil: recepção óptica na apreciação visual dos edifícios e espaços, considerando aspectos como proporção, forma, cor, textura e iluminação, sua integração com o ambiente, a harmonia; e a recepção tátil em experiência mais direta e imersiva nos espaços, incluindo o toque, a movimentação pelo ambiente, a interação com os elementos arquitetônicos, a percepção de materiais, texturas, temperaturas e a relação espacial entre os elementos do ambiente.

Walter Benjamin relaciona cinema e arquitetura ao analisar o modo como o público experimenta e recebe as obras nas salas escuras. Para o alemão, a “recepção distraída” tem, no cinema, “o seu melhor campo experimental” (Benjamin, 2012, p. 34), graças às suas características inerentes como a montagem e a rapidez das imagens, que exigem atenção diferente por parte do espectador em comparação com outras formas de

---

<sup>3</sup> Para leitura direta em Kracauer: KRACAUER, Siegfried. Culto da distração. **O ornamento da massa.** Ensaios. Trad.: Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 343-348.

arte mais tradicionais. A recepção óptica, no cinema, está ligada à maneira como o espectador percebe e interpreta visualmente as imagens em movimento, o que desafia sua percepção e cria uma experiência visual única, que difere de outras formas de arte. Já a recepção tátil é percebida na maneira como o espectador experimenta o espaço representado na tela, sentindo a atmosfera e a textura dos cenários e personagens.

A "recepção distraída" em Benjamin está ligada à ideia de que as massas, ao se envolverem com o cinema ou a arquitetura, experimentam essas formas de arte de maneira menos concentrada e mais dispersa, em comparação com a experiência de obras de arte tradicionais, apontando também para a desagregação. Convém ressaltar que, como lembra Luciano Gatti, "Distração não diz respeito à diversão típica de formas de entretenimento popular [...], mas a produções que, por seu caráter tátil, não se conformam às fronteiras da arte autônoma" (Gatti, 2021, p. 132), aquelas que dependem de recolhimento para sua recepção, indo além da função da fruição. Em Benjamin o cinema atua para "acostumar a 'las masas' a esta nueva modalidad de experiencia y a esta nueva arquitectónica"<sup>4</sup> (Eiland, 2010, p. 63), algo como uma pedagogia da distração, servindo como instrumento destinado à "aprendizagem do uso da técnica e o âmbito mesmo de uma transformação do mundo, mediada desde então pela profusão de imagens tecnicamente reproduzíveis" (Gatti, 2021, p. 133). Para Gagnebin, seriam "práticas de experimentação lúdica que poderiam dar o gosto de outras experimentações sociais e políticas" (Gagnebin, 2014, p. 119).

Seria então inevitável que os processos relatados ao longo do texto tivessem consequências muito além da recepção da arte, mas em toda a sociedade. E é aí que Benjamin chega à estetização da política, no Epílogo de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

#### g) Epílogo

Ao final do ensaio, Benjamin alude a implicações políticas e sociais da reprodutibilidade técnica, fazendo considerações sobre o contexto europeu dos anos 1930: a espetacularização da política, a partir das novas formas de comunicação e recepção, atua na manipulação das massas. Ele afirma que o fascismo<sup>5</sup> "busca organizar

---

<sup>4</sup> "Acostumar 'as massas' a essa nova modalidade de experiência e a essa nova arquitetura" (tradução nossa).

<sup>5</sup> Schöttker salienta que, apesar de Benjamin se referir ao fascismo, essa leitura em verdade diria respeito ao nacional-socialismo (Schöttker, 2012, p. 84).

as massas proletárias recém-surgidas” (Benjamin, 2012, p. 34), usando o potencial das novas tecnologias como meio de oferecer ao público um substituto simbólico e emocional para o verdadeiro poder político e econômico, estetizando a vida política. Assim, evitava-se que as reivindicações do novo proletariado, que surgia sob influência do comunismo, ganhassem consistência.

“O fascismo vê sua salvação não em fazer valer o direito das massas, mas em permitir que elas se manifestem”, diz Benjamin; “o fascismo desemboca, portanto, em uma estetização da política” (Benjamin, 2012, p. 34). Isso seria alcançado através da criação de símbolos espetaculares, como desfiles, eventos esportivos e populares grandiosos e cerimônias, que serviriam para gerar sentimento de unidade nacional e sensação de poder e grandeza. Aliada a isso, a crescente capacidade de se reproduzir e disseminar imagens e informações, através de mídias como o cinema, o rádio e a fotografia, tornou possível manipular a realidade e criar mitos e narrativas que dariam suporte à ideologia fascista e, em última análise, seriam utilizados para manter a desigualdade e a dominação em vigor.

Para Benjamin a utilização de uma “estética da guerra” criava condições para que as massas se mobilizassem em direção a um objetivo comum sem questionar as relações de propriedade. Fazendo referência ao *Manifesto Sobre a Guerra Colonial da Etiópia*, escrito em 1935 pelo futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti em apoio à tentativa de invasão da Etiópia pela Itália fascista sob liderança de Benito Mussolini, diz que a guerra trabalhada como arte se transforma em espetáculo alienante para as massas, que vive sua destruição como um prazer estético, e “conduz a corrente humana ao leito das trincheiras”, com o fascismo desejando que a guerra “proporcione satisfação artística a uma percepção sensível modificada pela técnica” (Benjamin, 2012, p. 35).

Benjamin encerra o ensaio com uma frase que se tornou, ao mesmo tempo, para muitos um enigma e, para outros, palavra de ordem, gerando debates e interpretações as mais variadas: “Essa é a situação em que se encontra a estetização da política empreendida pelo fascismo. A resposta do comunismo é a politização da arte”. (Benjamin, 2012, p. 35). Ao que parece, acreditava que seria possível investir contra o anestesiamiento das massas e fazer contraponto ao fascismo e aos regimes autoritários utilizando-se dos mesmos meios técnicos e estéticos para promover a conscientização, a resistência e a crítica, o que ainda revela uma de suas principais diferenças em relação ao pessimismo de seus colegas frankfurtianos: sua leitura algo otimista em relação às novas

tecnologias, que poderiam ser utilizadas para se reorganizar o pensamento das massas proletárias em direção a uma atitude revolucionária.

E para o século 21, tal otimismo se justificaria? Como ver, aos olhos de hoje, a estetização da política?

### **1.3 - Estética, política e seus extravasamentos para o século 21**

Quase um século após a escrita de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o que pode ser encontrado no ensaio que remeta às atuais condições do desenvolvimento técnico e seus atravessamentos no campo da comunicação? Mais especificamente, nas relações entre estética e política, mediadas pelos dispositivos tecnológicos?

Tornar a buscar respostas a essas questões no texto de Walter Benjamin não significa alçá-lo mais uma vez ao panteão dos profetas. O autor alemão enxerga a história como uma sucessão de transformações a partir da técnica, acreditando - em frontal desacordo com Adorno e Horkheimer, sabidamente mais pessimistas - que seria possível inverter a utilização dos meios e reaproveitá-los em benefício da experiência e, mesmo, de uma “revolução” contra as opressões de governos e sistemas econômico-políticos. Não assumindo a postura de um otimista encantado pela técnica, mas como crítico que percebia o surgimento de novas formas de produção de sensibilidades a partir das possibilidades estéticas da modernidade e acreditava que, nesse campo, poderia se desenvolver uma disputa relevante entre grupos sociais.

Nos parece suficiente essa proposição para que se justifique, mais uma vez, revolver o pensamento benjaminiano e retornar a aspectos que, como Gagnebin afirma sobre elementos presentes em Benjamin, sejam “preciosos para uma compreensão mais justa das práticas estéticas contemporâneas” (Gagnebin, 2014, p. 130). Assim, a partir do exposto nos pontos anteriores deste trabalho, procuraremos elencar algumas observações para posterior desenvolvimento dos próximos capítulos.

Gatti coloca que a produção de imagens por dispositivos digitais em quantidade sem precedentes, “assim como sua circulação pelos mais variados meios de comunicação, incluindo as redes sociais, dá margem a novas formas de vigilância e controle social”, (Gatti, 2021, p. 138). Tal profusão imagética interfere na produção de subjetividades e identidades de grupo e, em especial, o “uso da própria imagem, individual e coletiva,

continua a ser um instrumento inegável de organização política e construção de uma experiência com o mundo” (Gatti, 2021, p. 138). E é disso que trata *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: de alterações na percepção do mundo e nas formas de experienciá-lo e construí-lo como sociedade, partindo-se da experiência. Fica patente que o ensaio “oferece uma possibilidade de pensar práticas artísticas coletivas e efêmeras no cinema, no teatro, na música, na dança, nas artes plásticas e mesmo na escrita” (Gagnebin, 2018, p. 10), e que, ainda hoje, ele pode ser rico em pontos de partida para se avaliar e projetar consequências das transformações estéticas na comunicação, inclusive o jornalismo, na política e em todo o corpo social, já que temos a vida quase que completamente mediada pelos aparatos tecnológicos digitais que alteraram profundamente a economia da atenção pública.

Como o texto escrito em meados dos anos 1930 “conversa” com os processos comunicacionais atuais e pode ser “extravasado” para os anos 2020? O que pode ainda ser pertinente quanto às relações entre arte e tecnologia, entre máquina e subjetividades, nesse momento em que acontecem tantas “alterações do próprio ser humano diante de máquinas que são enxertadas em seu corpo, diante da inteligência artificial e dos robôs”? (Marcondes Filho, 2013, p. 86). Consideramos que os temas que Walter Benjamin aponta no ensaio - e não apenas, mas em toda a sua obra - fornecem base fértil para se examinar o papel da mídia e da comunicação na sociedade contemporânea, incluindo a mercantilização da arte e da cultura e o impacto dos meios de comunicação de massa na formação de identidades.

Para alguns, a abordagem realizada por Benjamin no contexto das tecnologias disponíveis em sua época, como cinema e fotografia, não seria totalmente aplicável na era da internet e da “realidade virtual”. Ainda: teria visão eurocêntrica, com olhar nas formas de arte e cultura ocidentais, limitando sua aplicabilidade em outros contextos culturais e históricos. Para outros, a relação estabelecida entre arte e política é simplista ou excessivamente determinista, sendo a proposta de politização da arte nem sempre uma resposta desejável à estetização da política. Para Marcondes Filho haveria em Benjamin o erro de acreditar que a inversão do uso dos recursos estéticos poderia trazer politização às massas e fazê-las pensar criticamente sobre sua relação com o mundo: “Ele menosprezava a força dos hábitos e da cultura burguesa presente nas massas que ele pretendia ver esclarecidas e críticas” (Marcondes Filho, 2015, p. 86). Talvez houvesse certa ingenuidade no pensamento benjaminiano quanto a existir alguma neutralidade no aparato técnico, apesar de sua clara e assumida desconfiança no “progresso”. Ou algum

otimismo indevido, com inspiração em Bertolt Brecht, sobre a possibilidade de “habitar o dispositivo” e de inverter-se seu uso ideológico, a partir da apropriação da técnica pela arte. Mas um olhar menos interessado de antemão em decretar seu anacronismo e que se permita alguma *flânerie* por sobre o texto de *A obra de arte* mostra que pode-se trabalhar dentro de um campo de conceitos que compreendem questões de extrema atualidade.

Alguns deles: o cruzamento - ou, hoje, fusão - entre cinema, rádio, escrita e fotografia, agora com o advento da comunicação e circulação de mensagens através de redes digitais; o impacto das tecnologias de reprodução; a dessacralização da arte; o empobrecimento da experiência; a democratização do acesso à arte e à cultura; a comunicação de - e para - as massas; a dessensibilização programada do receptor; a aceleração da vida; a recepção distraída; o excesso de estímulos como narcotizante social; a entronização do capital como paradigma definidor das coisas do mundo; o fetichismo da mercadoria e a *glamourização* do consumo; as novas formas de culto de personalidades e entidades; e, evidentemente, a estetização da política e o potencial para que grupos detentores de grande poder político e/ou econômico possam estabelecer relações assimétricas e fazer uso de estratégias comunicacionais com fins manipulatórios. Antes de se considerar eventual anacronismo das leituras benjaminianas, podemos mesmo sugerir a necessidade de se investigar se, em verdade, a atual *era da reprodutibilidade técnica-digital* não terá realmente potencializado e ampliado as possibilidades apontadas por Benjamin.

Hoje percebe-se que tais aparatos técnicos parecem provocar uma "alteração da consciência, além da mistificação perturbadora no psiquismo: não saímos os mesmos depois do uso e da prática com as novas tecnologias” (Marcondes Filho, 2011, p. 86). Agamben afirma que, como a todo dispositivo “corresponde um determinado processo de subjetivação (ou neste caso, de dessubjetivação), é totalmente impossível que o sujeito do dispositivo o use ‘de modo correto’” (Agamben, 2009, p. 48). Vattimo sugere que o que acontece “na era da reprodutibilidade técnica é que a experiência estética se aproxima cada vez mais daquilo que Benjamin chamou de ‘percepção distraída’” (Vattimo, 1996, p. 51). Para Besson-Girard, a obra de Benjamin está entre as grandes e “...n’a de fécondité que si elle nous aide à vivre aujourd’hui, que si elle nous permet de nous situer pour comprendre où nous en sommes vraiment, individuellement et collectivement.”<sup>6</sup> (Besson-

---

<sup>6</sup> “...só tem fertilidade se nos ajudar a viver hoje, se nos permitir nos situar para entender onde realmente estamos, individual e coletivamente” (tradução nossa). Texto original disponível em: <http://theoriecritique.free.fr/pdf/v6/V6.pdf> Acesso em: 29 abr. 2023

Girard, 2005, p. 107). Tais leituras parecem indicar que novas pesquisas relacionadas às posições benjaminianas trazem grandes potencialidades para alavancar trabalhos pertinentes para a compreensão das características da comunicação deste início de século, e podem, mesmo, contribuir para que se revejam criticamente algumas das objeções à Teoria Crítica. Como, por exemplo, as objeções relacionadas à hipótese da passividade das audiências, considerando-se que, com as tecnologias digitais que permitem interconectar “diferentes linguagens e que são facilmente transportáveis, o controle sobre as necessidades e desejos humanos passou para uma esfera ainda mais repressiva” (Costa, 2004, p. 9).

Mesmo a crítica a um suposto eurocentrismo da Teoria Crítica e da obra de Walter Benjamin pode ser também questionada e fazer por merecer revisitas às anotações dos frankfurtianos e, particularmente, aos apontamentos do Benjamin um tanto rebelde aos rigores adornianos e a questões que, para muitos, já pareciam definidas. O controle de necessidades e desejos sociais por parte de grupos poderosos parece se dar, em nossas sociedades contemporâneas, através de uma transnacionalização estética - e estetizante - sob influência de uma nova configuração do capital, associado a formatações políticas atravessadas por interesses não apenas ideológicos mas, principalmente, econômicos, e controlados por países desenvolvidos em detrimento do sul global, agora nos moldes de uma colonização digital - o que nos remete a Hui: “Nos processos de colonização e de modernização, as diferenças tecnológicas também preservam e reforçam diferenças de poder” (Hui, 2020, p. 72). Assim, questionar este movimento não sugere necessariamente uma visão eurocêntrica: ao contrário, é um meio para se compreendê-lo - e buscar alternativas a ele.

Agamben indica que "Não seria provavelmente errado definir a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos" (Agamben, 2009, p. 41). Para Wark (2022), a atual fase do capitalismo baseado no controle de dados e gerido por *big techs* pode ter feito surgir uma nova classe economicamente dominante, a classe vetorialista, e que “talvez isso já não seja capitalismo, mas algo pior”, acrescentando: “a instrumentalização da informação mobiliza todo o planeta como uma esfera racionalizada de extração de recursos sob o signo do valor de troca” (Wark, 2022, pp. 127-128). E Zuboff (2020) traz sua leitura sobre o atual momento do capital global com o que chama de “capitalismo de vigilância”, por ela definido como “uma nova ordem econômica que reivindica a experiência humana como matéria-prima gratuita para práticas comerciais dissimuladas de extração, previsão

e vendas”, ainda ventilando que tal formatação se torna “uma ameaça tão significativa para a natureza humana no século 21 quanto foi o capitalismo industrial para o mundo natural nos séculos 19 e 20” (Zuboff, 2020, p. 7).

Vemos, assim, que a compreensão benjaminiana de que haveria riscos para as liberdades humanas no “vertiginoso desenvolvimento da técnica” e de que seria necessária a compreensão do uso estetizante das tecnologias e das *media* para que se encontrassem maneiras de reagir, inclusive por meio das mesmas tecnologias, a sistemas opressores, não merece ser colocada definitivamente como anacrônica ou ingênua. Como poucas vezes na história, torna-se evidente a faceta ideológica da fetichização do progresso e da técnica, e como se dá a instrumentalização das cadeias tecnológicas para circulação de afetos e produção de imaginários. Esse fetichismo, esse sentir erótico pelos objetos-mercadoria que Benjamin retoma das teses marxianas e chama de “*sex-appeal* do inorgânico”, parece assinalar “o triunfo do artificial, e qualquer coisa pode se tornar um fetiche: uma pedra, um tom de voz, um perfume, uma palavra, uma cor” (Matos, 2010, p. 93). Os *gadgets* eletrônicos tornam-se extensões não apenas do corpo (McLuhan, 1969), mas se entrelaçam ao tecido da vida contemporânea: são objetos de desejo, instrumento, meios de interação social permanentemente nas mãos dos indivíduos e condicionante para a materialização de um mundo virtualizado e desrealizado, construído sobre a ideologia despolutizante da entronização da ciência e sua aliança com o mercado. Ainda pode-se retomar o conceito benjaminiano de *choque*, que parece ser ativado ao se verificar o evidente excesso de estímulos que contribuem para o empobrecimento da experiência coletiva: para Benjamin, não só a pobreza de estímulos reduz a capacidade humana de perceber o mundo, mas também seu excesso. E, na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, todos os excessos parecem estar entranhados nas formatações dos negócios digitais controlados pelas plataformas e baseados na capacidade de coleta e armazenamento de dados para predição de comportamento e monetização.

Outro conceito trazido por Benjamin, a distração – na “recepção distraída” -, é programada e aumentada pelos dispositivos técnicos e algoritmos, que fragmentam os grupos sociais e solapam a capacidade de se contemplar e refletir sobre o que se recebe em meio a uma inflação de imagens e estímulos, gerando extrema dispersão. Tudo sob uma discursividade poética e semântica utilizada para que se esqueça que estamos em contato com um aparato técnico e um sistema econômico platformizado e voltado para o lucro. Basta lembrar das expressões “inteligência artificial” e “armazenamento em nuvem”, e de jogos aparentemente inocentes e divertidos aplicativos - com os quais se

pode, por exemplo, colocar orelhas de coelhos e focinhos de porco nas imagens dos usuários de redes sociais -, entre outras estratégias comunicacionais que podem ser definidas como estetizantes, colaborando com a produção de realidades quase fantasmagóricas e contribuindo para que seja instaurado o que Olgária Matos chama de “estado de infantilização crescente dos indivíduos” (Matos, 2010, p. 9). A afirmação da existência de um mundo “virtual” busca nos levar a esquecer que existe uma base material por trás de tudo e que, estrategicamente, tenta-se aparentar que não está em lugar nenhum: empresas, interesses, negócios, capital, poderes políticos, relações de poder, todos alimentados pela mitologia apregoada de que tal mundo só existe no virtual, em ambiente livre e democrático, “e que não possui materialidade, fato este claramente contestado pela manutenção e mesmo acirramento de todas as desigualdades sociais no planeta” (Marcondes Filho, 2011, pp. 204-205). Essa distração e ocultação de materialidade é uma nova estratégia das plataformas, desenvolvidas e gerenciadas pelos atuais detentores do grande capital, para gerar engajamento, mais dados e aumentar a produção, que é realizada pelos próprios usuários: quanto mais distraídos, mais produzimos, navegando pelas redes sociais por longos períodos sem nem mesmo perceber que estamos gerando dados que serão posteriormente analisados e monetizados. As sociedades contemporâneas “se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real” (Agamben, 2009, p. 49). “O mundo contemporâneo é o mundo da aparência inteiramente realizado” (Matos, 2010, p. 123).

Não há como dissociar esses processos de dessubjetivação de uma esfera estética. Seus usos em associação com a política por instâncias de governança, como instrumento de conquista e controle, remontam de longa data. Safatle comenta que a ideia de se construir esteticamente uma noção de povo “ou de fundação de um povo a partir de força de produção simbólica e união social próprias a certas experiências artísticas remete ao começo do século 19 europeu” (Safatle, 2023, p. 8), e lembra que o tema já estava, por exemplo, entre as considerações de Friedrich Schiller em *A educação estética do homem*, em 1795. De alguma maneira Schiller, já no contexto da mecanização industrial que emergia no final do século 18, reagia à visão reducionista que colocava o ser humano como ser “utilitário”, sugerindo que a educação estética seria uma alternativa para se desenvolver sensibilidades, gerar mais humanidade e construir sociedades mais justas, a partir dessas sensibilidades. O que difere Benjamin de Schiller na percepção do atravessamento estético na política é a compreensão de que o desenvolvimento técnico

acelerado e com potencial de massificação levaria a uma excessiva estimulação estética que provocaria "embriaguez" nos públicos, permitindo seu controle – a *estetização da política*. Safatle retoma o tema aproximando-se de Benjamin: “Se há algo que a estetização política produzida pelo fascismo compreendeu é que não há insurreição popular sem reconstrução estética do povo” (Safatle, 2023, p. 9), no que também encontramos contato com Abel Gance e Paul Virilio: “Para magnetizar as massas, antes de tudo é preciso falar com seus olhos” (Gance *apud* Virilio, 2015, p. 60).

Se “falar com os olhos” das massas no século 20 passou a ser possível através dos dispositivos surgidos no que Benjamin chamou de “era da reprodutibilidade técnica”, no século 21 chegamos à *era da reprodutibilidade técnica-digital*. E, nela, pode-se ir bem além de apenas “falar com os olhos das massas”: com os muitos *softwares* e recursos técnicos disponíveis somos capazes de criar paisagens e “realidades” paralelas e virtualizadas não apenas para que sejam vistas, mas, ao mesmo tempo, para fazer os olhos das massas “falarem” o que querem ver e tornar possível prever comportamentos e direcionar ações, tudo acontecendo de maneira hiperveloz e com retroalimentação incessante. Podemos, então, ainda trabalhar em busca de respostas à hipótese benjaminiana de uma necessária revolução progressista a partir da utilização dos mesmos meios técnicos como reação à estetização da política: tal movimento pode ser considerado em tempos digitais, quando “el mercado mundial es vivido como fatalidad natural, como una fuerza extraña que el hombre ni domina ni controla y por el cual es dominado y controlado”<sup>7</sup> (Matos, 2003, p. 252)? O que será a “massa”, na *era da reprodutibilidade técnica-digital*? Serão os seguidores das redes sociais e os usuários das plataformas, individualizados, porém sujeitos às imposições dos algoritmos? De qualquer maneira, como afirmam Silva e Said (2020), mesmo que o conceito de massa tenha se transformado ao longo do último século, “a imbricação entre massa, produção de subjetividades, técnica e imagem não pode de maneira nenhuma ser descartada para ler nosso momento atual” e “não é possível afirmar que as reflexões sobre a forma como isso definiu a nossa contemporaneidade de vários tempos perderam a importância” (Silva; Said, 2020, p. 94).

As transformações tecnológicas observadas ao longo dos últimos cem anos permitem que se retorne ao ensaio com o mesmo olhar, mas agora sob as luzes das telas de cristal líquido que se multiplicam quase exponencialmente. “O desafio que se colocava

---

<sup>7</sup> ...“o mercado mundial é vivido como fatalidade natural, como uma força estranha que o homem nem domina nem controla e pelo qual é dominado e controlado” (tradução nossa).

para o cinema coloca-se hoje para o uso generalizado da câmera digital” (Gatti, 2021, p. 138) e, se o impacto da fotografia, do rádio e da aceleração das imagens pela montagem cinematográfica provocou profundas alterações na percepção do mundo, J. Paulo Serra coloca que “a Internet não é apenas mais um meio de comunicação - ela introduz um novo paradigma ou modelo de comunicação” (Serra, 2007, p. 175). Mais do que sugeria a visão otimista difundida com seu surgimento nos anos 1990, de que se tornaria um instrumento democrático para transmitir informação e conhecimento às massas, a internet transformou-se em “instrumento ao serviço das estratégias de concentração do capitalismo midiático, limitando ou mesmo anulando as suas potencialidades iluministas e libertadores enquanto meio de comunicação” (Serra, 2007, p. 170).

A Benjamin interessava como o aumento da exposição dos públicos aos estímulos estéticos geraria a estetização, utilizada com fins políticos. Na *era da reprodutibilidade técnica-digital* essa exposição alcança seu máximo potencial - o máximo, pelo menos, dentro dos limites do que o desenvolvimento das tecnologias para comunicação já conseguiu realizar e disponibilizar até os dias de hoje. Polistchuk e Trinta lembram que as inovações tecnológicas em pouco tempo passam a estar integradas ao imaginário, e que “toda tecnologia remete, afinal, à produção discursiva de uma sociedade, surpreendida em dado momento de sua história” (Polistchuk; Trinta, 2003, p. 37).

A nós, neste trabalho, interessa então a investigação sobre se a *era da reprodutibilidade técnica* tem seus referenciais transacionados para nosso tempo presente, agora a *era da reprodutibilidade técnica-digital*, de que maneiras isso ocorre e, ainda, as consequências disso: de que modos tal acontecimento hiperinflaciona o universo das imagens disponíveis na construção das sensibilidades contemporâneas e quais suas repercussões no conceito benjaminiano de estetização da política?

## **2. A ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA-DIGITAL**

*“Quanto ao fetichismo, ele assinala o triunfo do artificial, e qualquer coisa pode se tornar um fetiche: uma pedra, um tom de voz, um perfume, uma palavra, uma cor”.*

*OLGÁRIA MATOS*

Neste capítulo, trabalhando a partir do conceito de “reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, buscaremos, considerando as transformações tecnológicas surgidas no campo da comunicação desde os anos 1930 do século 20, quando da escrita de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, propor a atualização desse conceito para “reprodutibilidade técnica-digital”.

Dissertaremos sobre as novas tecnologias disponíveis no que chamamos então de *era da reprodutibilidade técnica-digital* e o deslumbramento que tais inovações causam nos indivíduos, buscando contato com a ideia, também desenvolvida por Benjamin, de *sex-appeal do inorgânico* e propondo, diante da relação humana com as atuais tecnologias, o deslocamento da noção filosófica de *Stimmung* para o universo digital.

O capítulo propõe ainda apontamentos sobre a atuação das *big techs*, empresas transnacionais que, afirmando-se como empresas de tecnologia, atuam em negócios relacionados à comunicação, implantando novos modelos de financeirização, alterando o próprio campo comunicacional, configurações do capitalismo e até mesmo influenciando questões políticas e subjetividades dos indivíduos, a partir de sua atuação e atravessamentos.

Pretendemos deixar, ao final do capítulo, a compreensão da possibilidade de leitura do atual estágio das relações entre tecnologia, comunicação e audiências como a *era da reprodutibilidade técnica-digital*, em diálogo com as leituras da obra de Walter Benjamin, e sinalizar algumas de suas consequências.

## **2.1 - Da reprodutibilidade técnica à reprodutibilidade técnica-digital**

Sabe-se que Walter Benjamin refletia sobre uma era da reprodutibilidade técnica já na década de 1920, avançando suas leituras na década seguinte. Para Benjamin, o início desta era, ainda no século 19, coincide com o surgimento da litografia - que permitia a impressão em larga escala e logo evoluiu para a impressão em *offset* - e também com a fotografia, tema de um importante texto publicado em 1931: *Pequena história da fotografia*. A noção de reprodutibilidade técnica ganha tração a partir das transformações proporcionadas pelos, então, novos aparatos e suas potencialidades técnicas, que trouxeram o desenvolvimento, por exemplo, do cinema com imagens em movimento e, na continuidade, de outras formas de reprodução, como a possibilidade de gravação e reprodução do som e sua radiodifusão.

Sobre os recursos cinematográficos, especialmente a partir das questões relacionadas à montagem, Benjamin “ênfatiza o efeito fragmentador, destrutivo e alegorizador” e sua “tendência a cortar o tecido da realidade como um instrumento cirúrgico” (Hansen, 2012, p. 251). Algo semelhante aconteceria com a sociedade. Para ele, os efeitos da industrialização em curso, da serialização promovida pelo capitalismo nesse cenário de transformações técnicas e a fragmentação decorrente desse movimento histórico teriam trazido não o paraíso imaginado pelos pregadores do “moderno” e do “progresso”, não uma melhoria de vida para trabalhadores e todos os grupos sociais, mas o “inferno da repetição”: “a modernidade é o inferno, é repetição desesperadora de penas eternas e sempre novas” (Matos, 2009, p.74). Buck-Morss afirma que “Benjamin sostenía que el siglo XIX había presenciado una crisis en la percepción como resultado de la industrialización. Esta crisis estaba caracterizada por la aceleración del tiempo”<sup>8</sup> (Buck-Morss, 2005, pp. 68-69). Essa aceleração do tempo, a partir do desenvolvimento de artefatos técnicos reprodutivos e da grande ampliação das possibilidades de reprodução, alterou não somente a percepção da arte, mas também todos os processos de comunicação desenvolvidos por qualquer meio naquela que se tornava “comunicação de massa”. E foi além: todas as esferas da vida humana parecem ter sido afetadas.

Apesar de notadamente pessimistas ou, pelo menos, ambíguos - não é demais relembrar que as reflexões e considerações de Walter Benjamin foram articuladas no contexto sombrio e algo catastrófico do entreguerras e da ascensão do fascismo e do nazismo na Europa -, seus *insights* e análises sobre a reprodutibilidade técnica, como já colocado, muitas vezes assumem ares de prognóstico ou previsões, mas seguem relevantes inclusive em suas ambiguidades para se analisar as transformações contínuas nas relações entre arte, tecnologia e sociedade que se estendem à contemporaneidade. É possível compreender a era atual como uma extensão - ou *continuum* - da era da reprodutibilidade técnica, agora marcada pela informatização, digitalização e crescentes capacidades de reprodução, alteração e disseminação de imagens e informações proporcionadas pelas tecnologias digitais.

Mesmo que Benjamin não tenha testemunhado o desenvolvimento da computação, da internet e da inteligência artificial generativa (IA), nem observado a virtualização e desmaterialização de grande parte da produção artística e intelectual

---

<sup>8</sup> “Benjamin afirmava que o século XIX havia testemunhado uma crise na percepção como resultado da industrialização. Essa crise era caracterizada pela aceleração do tempo” (tradução nossa).

contemporânea, a algoritmização e a plataformização, dentre outras transformações, pode-se dizer que todas as atuais formas de reprodutibilidade técnica-digital exemplificam, sem desviar de conceitos centrais da obra benjaminiana, essa capacidade ampliada de criar, replicar e disseminar imagens e informação, e de influenciar profundamente a percepção, a produção e o consumo de arte e as nuances do que ele chamava “experiência”. Com o entrelaçamento, de maneiras cada vez mais complexas, das técnicas de reprodução com o ambiente das tecnologias digitais, pode-se propor a importância de pensar a contemporaneidade como momento em que se faz necessária, também, uma ampliação conceitual das noções de reprodutibilidade técnica, destacando esse entrelaçamento e propondo a continuidade e a expansão das observações propostas e desenvolvidas por Benjamin.

É possível então argumentar que a ampliação do conceito de era da reprodutibilidade técnica para *era da reprodutibilidade técnica-digital*, se não gera necessariamente uma epistemologia completamente nova sobre os temas abordados por Benjamin, deixa entrever um possível aprofundamento epistemológico, buscando maior abrangência e o acréscimo de novos desafios e parâmetros às suas leituras críticas ao se englobar uma gama mais ampla de processos e inovações, que vão além do ambiente digital e continuam a impactar profundamente a sociedade, a política, a arte e a cultura. Tal condição de abertura conceitual se revela permanente nas obras benjaminianas, como afirma Manuela Sampaio de Mattos: “Como é usual em Benjamin, um conceito nunca se fecha em si mesmo. Ele precisa ser complementado com outros sem nunca ser absolutamente completado” (Mattos, 2022, p. 78). As tecnologias digitais não apenas continuaram os processos que Benjamin identificou, mas também introduziram novas dimensões e complexidades. A ideia de uma *era da reprodutibilidade técnica-digital* propõe, assim, uma continuação - ou extensão - dos estudos sobre a reprodução técnica, mantendo-se em alinhamento com o espírito crítico e analítico de Benjamin e com seu interesse de compreender o impacto das tecnologias no longo prazo.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* Benjamin escreve que as transformações nas técnicas de reprodução são um fenômeno “que ocorre ao longo da história de forma intermitente, em momentos espaçados por longos intervalos, mas com intensidade crescente” (Benjamin, 2015, p. 12). Na passagem da era da reprodutibilidade técnica para *era da reprodutibilidade técnica-digital* percebe-se que essa é uma leitura bastante correta do fenômeno: não apenas as transformações têm ocorrido de formas cada vez mais intensas como os antes longos intervalos evolutivos vêm sendo reduzidos,

tornando-se mais estreitos os limites entre uma técnica e outra. Ainda fica clara a correção da percepção benjaminiana de que “as novas mídias não suprimem as antigas, ao contrário, acolhem-nas e as levam adiante” (Schötkker, 2012, p. 70). Com as tecnologias digitais pode-se dizer que mídias como fotografia, rádio, imprensa e cinema se interpenetram ou, mesmo, se fundem, e ganham novas camadas. Além disso os objetos técnicos, suportes materiais com centralidade na efetivação dessa fusão, ganham múltiplas funcionalidades.

Um *smartphone*, por exemplo, talvez um objeto icônico para o atual momento histórico e comunicacional, além de permitir que se tenha literalmente na palma da mão uma série de aparelhos que, antes, se desdobravam em vários e seriam impossíveis de combinar e transportar simultaneamente - câmera fotográfica, gravador de som, telefone, livros e jornais, câmera de vídeo e outros - permite envio de mensagens instantâneas de texto, acesso a jogos, torna-se arquivo de documentos, transmuta-se em instrumento de trabalho e assistente pessoal, dentre inúmeras outras funções que extrapolam, em muito, as técnicas de reprodução em sentido estrito. Mais que receptor passivo de mensagens e imagens, o indivíduo da *era da reprodutibilidade técnica-digital* não apenas é capaz de reproduzi-las, mas, também, de produzir, distribuir e consumir incessantemente informações de todos os tipos, inflacionando à exaustão a economia de imagens, signos e significados que o circunda. Parece inevitável que tais transformações tenham modificado não somente estatutos da imagem e da arte, mas, como pensado por Benjamin, também a própria relação entre infraestrutura e superestrutura descrita por Marx e, por consequência, as relações envolvidas na produção do capital, nas relações políticas e de poder, já que todo esse aparato técnico e tecnológico serve para ainda mais: “É também um aparato biopolítico de disciplina. [...] A tela de vigilância do Grande Irmão é substituída, na telecracia, pela tela da televisão. As pessoas não são vigiadas, mas entretidas” (Han, 2022, p. 32), o que mostra também a atualidade das leituras benjaminianas sobre o avanço das técnicas em direção ao controle e à manipulação de indivíduos e grupos sociais.

Dois tópicos abordados de maneira mais significativa por Walter Benjamin em *A obra de arte* e em outros de seus ensaios, a fotografia e o cinema, oferecem um rico panorama para análises à luz de seus postulados teóricos e podem ser desdobrados em diversos temas e observados sob múltiplos aspectos. Por exemplo, a respeito de uma crescente democratização do acesso à produção visual e também de sua circulação, não apenas como produto de arte ou registro histórico. Em *Pequena história da fotografia*,

ele comenta sobre as chapas fotográficas de Daguerre, que eram peças únicas e de valor elevado para a época (o ano era 1839, e o preço de cada chapa de prata iodada seria de vinte e cinco francos-ouro): “Não era raro haver gente que as guardava em estojos, como se fossem joias” (Benjamin, 2021, p. 53). No mesmo ensaio, fala sobre as críticas que a nascente fotografia recebia como forma de seus autores defenderem o que Benjamin chama de “a ideia pequeno-burguesa da arte”, colocada por alguns como dom divino para poucos que, sem o auxílio de qualquer aparato técnico - ou “máquina” -, seriam capazes de reproduzir a figura humana, para eles, criada por Deus. O texto traz, ainda, a afirmação de que o inglês David Octavius Hill teria proporcionado à fotografia um aprofundamento técnico até então sem precedentes: ao contrário dos primeiros retratos que remetiam à pintura clássica, o retratista teria realizado estudos com pessoas anônimas. Citando a fotografia, tomada por Hill, de uma vendedora de peixes que dirige o olhar ao chão e não olha para o observador com o ar altivo, tradicional dos retratos da antiga nobreza e da burguesia, Benjamin diz que a fotografia traz algo que a pintura nunca conseguiu: “qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a ‘arte’” (Benjamin, 2021, p. 54). Essa passagem nos remete também à sua ideia de que a fotografia seria capaz de provocar transformações no próprio modo como as pessoas poderiam se perceber como seres no mundo: ao mostrar rostos “comuns”, “A fotografia democratiza o rosto, diz Benjamin” (Marcondes Filho, 2013, p. 115).

Podemos aqui buscar uma aproximação com o estágio atual da possibilidade de produção de imagens na *era da reprodutibilidade técnica-digital*. Se no texto de 1931 Benjamin já afirmava que a câmera fotográfica “torna-se cada vez menor, cada vez mais pronta a fixar imagens fugidias e secretas” (Benjamin, 2021, p. 70), nos anos 2020 a câmera cabe até mesmo em um bolso bem pequeno - sem falar nas microcâmeras, utilizadas, inclusive, com fins de espionagem, profissional ou amadoramente - na forma de equipamentos fotográficos digitais. Para uso além do pessoal, a tecnologia digital possibilitou a redução nas dimensões de câmeras que podem ser utilizadas das formas mais variadas: em equipamentos de vigilância, instrumentos médicos, em aparelhos telefônicos, *smartphones* e diversos outros. “Os processos fotográficos foram alargados pelo uso de câmeras digitais, scanners, programas especializados em processamento de imagem e novos modos de arquivamento” (Santaella, 2007, p. 377). Além disso, tanto o custo financeiro das câmeras e equipamentos de captura digital quanto o das reproduções das imagens - cada vez menos encontradas na forma impressa da fotografia - segue caindo

continuamente, ao mesmo tempo em que aumentam a capacidade técnica dos aparatos e a resolução das imagens digitais obtidas. Dessa forma, após sucessivas transformações no maquinário e nas formas de fixação da imagem, os atuais equipamentos digitais permitem que um número sem precedentes de pessoas tenha acesso a maquinário para produção, criação e reprodução, e não apenas isso: também que distribua suas próprias obras.

A democratização da produção fotográfica - ou imagética - que já havia, aos olhos de Benjamin, “democratizado o rosto”, rompido tradições e colocado a produção técnica como uma forma de arte, atinge seu ápice desde o surgimento das heliografias de Niépce e dos daguerreótipos de Daguerre. Provavelmente, qualquer pessoa que hoje tenha acesso permanente a um *smartphone* ou outro *gadget* que permita captura de imagens produz, em poucos dias, mais imagens que fotógrafos historicamente consagrados produziram em toda a sua carreira utilizando chapas ou os posteriores filmes fotográficos - sem juízo de valor quanto a uma eventual “qualidade” ou apuro estético dessa produção. O mesmo fenômeno se dá nas possibilidades de arquivamento das imagens produzidas: se, no passado, eram necessários espaços adequados à conservação das fotografias, que deveriam manter determinadas condições climáticas, além de dimensões físicas que limitavam o arquivamento, com a produção digital e desmaterialização grandes arquivos de imagens podem ser mantidos em espaços exíguos, em HDs, computadores ou algum equipamento eletrônico similar, muitos deles de relativo baixo custo para aquisição e utilização - ou até mesmo nas chamadas “nuvens”, espaços virtuais de armazenamento disponibilizados pelas empresas de tecnologia.

Há que se refletir sobre o quanto e como essa produção imagética na *era da reprodutibilidade técnica-digital* hiperinflaciona a circulação de imagens, altera o estatuto da fotografia enquanto produção artística e tensiona essa relação. Uma tensão que Benjamin também cita em *Pequena história da fotografia* quando diz que a reprodução fotográfica de obras arte surgiu logo em seguida à fotografia, e também ao comentar que seria muito mais fácil apreender quadros ou esculturas ao se fotografá-los do que observando-os na realidade: “Se há coisa que caracterize as relações atuais entre arte e fotografia, ela é a tensão não resolvida que, através da fotografia das obras de arte, nasceu entre ambas” (Benjamin, 2021, p. 66). Esse tensionamento segue presente e muito vivo nos debates atuais sobre arte e fotografia, em que se tornam frequentes comentários como “hoje em dia todo mundo é fotógrafo”, nos quais se percebe algum viés de classe e certo descontentamento com o acesso de grandes grupos sociais, antes excluídos, aos

processos de produção de imagens - o que supostamente, para tais críticos, geraria um rebaixamento no sentido de “qualidade estética” dessa produção. Na seção XII de *A obra de arte*, Benjamin afirma que “A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte” (Benjamin, 2012, p. 27). O alemão se refere ali ao cinema e à pintura, citando a diferença de comportamento das massas diante do trabalho de Picasso e de Chaplin - lembrando: uma recepção retrógrada à obra do pintor espanhol e mais progressista aos filmes chaplinianos -, mas é possível deslocar sua fala também para a fotografia, considerando sua compreensão de que quanto mais avança a reprodutibilidade técnica e mais acesso as massas têm às obras, mais muda a relação entre elas: a reação do público “é determinada pelo seu caráter coletivo” (Benjamin, 2012, p. 28).

Na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, quando conteúdos em diversos formatos podem ser replicados e distribuídos instantaneamente em escala global, pode-se especular sobre uma nova forma de recepção coletiva da fotografia, com seu regime de visualidade modificado: “O número substancialmente maior de participantes gerou uma nova forma de participação” (Benjamin, 2012, p. 32). Do caráter documental que a acompanha desde seu surgimento e, em seguida, compreendida também em chave artística carregada de valores estéticos de grupos dominantes, a fotografia passou a ser uma das formas de se produzir uma nova historicidade: “As massas são uma matriz da qual emana atualmente um conjunto de atitudes novas em relação à arte” (Benjamin, 2012, p. 32). Na atualidade, grupos sociais antes submetidos a grande carência documental ganham acesso a recursos técnicos para contar e documentar sua própria história, desconstruindo tais valores e produzindo uma nova constelação visual ao registrar, documentar e distribuir seus rostos, danças, gestos, hábitos, modos de viver, imaginário coletivo e percepções estéticas. Isso abre perspectivas para se pesquisar e compreender as atuais dinâmicas sociais e o novo “caldo cultural” que surge a partir dessa produção, já que “Como é conhecido em Benjamin, o estudo da estética confundia-se com uma análise social e uma crítica da cultura” (Seligmann-Silva, 2012).

Essa possibilidade de se analisar as sociedades através das relações com a técnica e fazendo sua crítica cultural encontrou no cinema um terreno fértil para as reflexões de Benjamin. Mais que as reflexões sobre as questões estéticas no sentido de sua visualidade, a ele interessavam as formas de percepção que o cinema, com o impacto das imagens, agora em movimento, provocaria na sociedade. Realizadas ao mesmo tempo em que a arte cinematográfica consolidava a possibilidade de ter também as falas das personagens reproduzidas na projeção dos filmes, as considerações em *A obra de arte* e outros ensaios

nos colocam questões contemporâneas que dialogam vivamente com o pensamento benjaminiano.

Como, por exemplo, sobre a disponibilidade permanente de produtos audiovisuais e a capacidade de distribuição dessa produção em escala global por, ao menos em tese, qualquer pessoa. Há poucas décadas, assim como na fotografia, um equipamento de registro audiovisual era inacessível para a enorme maioria das populações, mas na contemporaneidade os *smartphones* podem fazer registros em vídeo e oferecem recursos de montagem, efeitos especiais e qualidade de imagem frequentemente semelhantes ou até mesmo superiores a equipamentos “profissionais” de cinema. Mesmo pessoas sem nenhuma formação técnica podem operá-los: agora não apenas reproduzimos, mas também temos a capacidade de alterar, remixar, editar, reconfigurar e distribuir conteúdo audiovisual de maneira fácil e rápida. Esse nível de manipulação era inimaginável no contexto das técnicas de reprodução tradicionais. Com os atuais dispositivos técnico-digitais e o acesso às redes sociais, até mesmo crianças podem produzir seus filmes e distribuí-los, com um alcance antes impossível. Esses equipamentos, em modelos dos mais variados e com maior ou menor complexidade na utilização, são incomparavelmente mais acessíveis a grande parcela da população, com preços relativamente baixos se comparados a um passado recente, facilidades de pagamento e estímulo constante para que sejam adquiridos. “Ao aumento da complexidade e precisão do aparato tecnológico corresponde o aumento extraordinário da facilidade de seu uso e a consequente trivialização e padronização na captura de fragmentos do mundo visível” (Santaella, 2007, p. 386-387).

Para Benjamin, a massificação propiciada pelo cinema e pela fotografia mudou, por exemplo, a figura do ator, que deixava de ser uma pessoa específica e passava a ser “todos”: “Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmada” (Benjamin 2012b, p. 199); na *era da reprodutibilidade técnica-digital* todos podem reivindicar o direito não apenas de serem filmados, mas também de filmar e de compartilhar os filmes que produzem. “Hoje em dia raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem” (Benjamin, 2012b, p. 199). Traga-se esse texto, no qual Benjamin se refere à produção jornalística, para a contemporaneidade das possibilidades digitais e mude-se “europeus” para “terrâqueos” e a frase dificilmente não será lida como um bastante possível retrato dos nossos tempos, em que estamos imersos em uma “cultura de telas” na qual proliferam-se as *selfies*, registros de todas as

atividades do cotidiano e vídeos os mais variados, sem qualquer traço de atenção e reverência a alguma ritualidade. Pelo contrário: se antes cada fotografia existia muito mais como um acontecimento extraordinário, no contemporâneo são quase banalidades: “Fotos digitais podem ser apagadas sem ônus e imediata e indefinidamente repostas por outras. O ato de fotografar trivializou-se no limite” (Santaella, 2007, p. 387).

Com a fotografia e, especialmente, partir do cinema, tudo passou a ser possível de beleza - ruas, carros, o próprio quarto, as cidades, objetos simples, e até mesmo o sofrimento. Com o barateamento e disseminação dos equipamentos de fixação e reprodução de imagens e a instituição de novos e conflitantes regimes de visualidade, mesmo conceitos como “beleza” se tornam múltiplos e instáveis. Dadas as condições para que qualquer pessoa com mínimo preparo técnico possa operar equipamentos de produção audiovisual e, digitalmente, alterar e modificar as imagens, a ideia de registros fotográficos ou cinematográficos como documento histórico parece estremecer. A compreensão benjaminiana de que “Cada vez menos uma simples reprodução da realidade pode dizer algo da realidade” (Benjamin, 2021, p. 68) nos leva, agora, a questionamentos que pedem novas definições ao que parecia consagrado como verdade. Como, por exemplo, o que seria a “verdade” em relação ao aspecto documental da fotografia e do cinema? Em Benjamin, “A era da reprodutibilidade nos joga abruptamente no tempo para após a era do testemunho histórico” (Seligmann-Silva, 2012); na *era da reprodutibilidade técnica-digital* as palavras “testemunho” e “histórico” tornam-se referenciais incertos e voláteis, como são agora voláteis as imagens, numa definição de Santaella (2007). E o que é imagem? O que são hoje a fotografia e o próprio cinema, depois que a antiga grande tela branca agora está na nossa casa, nas ruas, nas empresas e mesmo na palma da nossa mão? Quem pode definir claramente se o que é produzido por bilhões de pessoas mundo afora em seus *smartphones* não é, também, cinema? Como pensar a produção imagética numa época em que temporalidade e narrativa se tornam fragmentadas e tão voláteis quanto as imagens? Sarlo diz que Benjamin não pôde ver toda a complexidade da natureza temporal do cinema, mas sugere uma visão de futuro no pensamento do alemão: “Suas observações se ajustam profeticamente ao pós-cinema. No pós-cinema, as coisas são diferentes. A visão se modificou porque o tempo deixou de contar como elemento fundamental” (Sarlo, 2011, p. 71).

Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica proporcionou o fim da *aura* a partir da perda da originalidade e do aqui-e-agora da obra de arte - cabe citar Gagnebin, que afirma que essa “desaturatização” não se reduz a um fenômeno ligado apenas ao estatuto da arte,

mas é “um fenômeno estético no sentido etimológico amplo de uma transformação da *percepção* humana, isto é, da percepção do mundo, do(s) outro(s) e de si mesmo” (Gagnebin, 2014, p. 139). Torna-se necessário agora repensar a reprodutibilidade técnica em tempos digitais, considerando que, hoje, basicamente toda a produção imagética é desmaterializada e não há distinção entre original e cópia. Na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, quando uma imagem é tornada uma série de *bits*, uma imagem que seja dela derivada não será mais uma cópia derivada do original: será um novo original. “A rigor, além da foto, quaisquer outros tipos de imagens - cinematográfica, televisiva, videográfica - não passaram incólumes ao computador. De uma forma ou de outra, o computador as transformou” (Santaella, 2007, p. 378). Como pensar a arte com o advento dos NFTs<sup>9</sup>, nos quais a produção artística é absolutamente imaterial e a obra existe sem suporte físico, somente em *bits* e *pixels*? Mais uma vez, a leitura benjaminiana parece visionária e adequada ao mundo técnico-digital. Ele escreve: “A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte elaborada para ser produzida” (Benjamin, 2012, p. 18) e, em seguida, afirma, ainda se referindo à chapa fotográfica que já permitia a multiplicação de um original em um grande número de cópias, que “não faz sentido indagar a respeito da autenticidade de cópias” (Benjamin, 2012, p. 18) no contexto da reprodutibilidade técnica.

Todas essas questões estão intimamente vinculadas a muitos dos conceitos trabalhados por Benjamin, como reprodutibilidade, desvinculação da tradição, recepção distraída, inconsciente óptico, valor de exposição, experiência e, certamente, nas articulações desses temas com a estética, política e estetização e, em especial, a *aura*. Com o entrelaçamento das técnicas de reprodução e os meios digitais de produção e reprodutibilidade, a “peculiar rede de espaço e tempo” (Benjamin, 2012, p. 108), como Benjamin definia o que seria a *aura*, está definitivamente alterada. Em tempos pós-auráticos vivemos uma exposição permanente e crescente a experiências estéticas. Somos continuamente induzidos a aceitar as novas tecnologias, fetichizando sua existência, naturalizando-as como as grandes mediadoras de todas as experiências e professando a crença de que são incontornáveis no desenvolvimento das capacidades humanas. E talvez o sejam, em certa medida, confirmando-se a ambiguidade das relações entre humanos e a técnica. Inclusive o próprio Benjamin “enaltece o potencial cognitivo e, portanto,

---

<sup>9</sup> As NFTs, ou Tokens Não Fungíveis, são ativos digitais únicos e indivisíveis que utilizam a tecnologia *blockchain* para comprovar a autenticidade e singularidade de itens digitais, como obras de arte, colecionáveis virtuais e outros tipos de conteúdo digital.

político da experiência cultural mediada pela tecnologia” (Buck-Morss, 2012, p. 173). Mas nunca será demais revisitar os pensamentos do intelectual alemão e aproximá-los da contemporaneidade, para evitar o que ele avaliava como uma recepção desastrosa da técnica: “Esse desastre consistiu numa série de ensaios entusiásticos e sempre renovados que, sem exceção, tentaram passar por cima do fato de a técnica só servir a essa sociedade para a produção de mercadorias” (Benjamin, 2022, p.135).

Pensar a contemporaneidade como *era da reprodutibilidade técnica-digital* é, portanto, estender o alcance das reflexões de Benjamin ao tempo presente e às implicações das novas tecnologias junto às nossas subjetividades. E tentar mais alguns passos na busca da compreensão de como nos relacionamos com esse novo ambiente, digitalizado, virtualizado, fragmentado, que movimenta clássicas hierarquias do conhecimento e traz inúmeros novos desafios para o pensamento.

## **2.2 - As novas tecnologias, *sex-appeal* do inorgânico e *Stimmung***

Pensar a relação dos indivíduos com as tecnologias ganha, então, novas dimensões e importância. Dentre as diversas leituras possíveis podemos, a partir da chave benjaminiana, sugerir que a interação com o mundo no século 21 é baseada em regimes de visualidade que passam pela sucessão de estímulos visuais que recebemos, em especial a partir do *marketing*, da publicidade e do entretenimento mediados pela tecnologia digital, no qual telas e *displays* são nossa interface com esse mundo digitalizado e atuam como superfícies de exibição e interação nas quais informações visuais são apresentadas, seja em dispositivos móveis, computadores, televisões ou outros dispositivos técnico-digitais. Pode-se afirmar que todos estaremos, em algum momento do dia, posicionados frente a algum tipo de tela que irá nos impor uma sucessão frenética de imagens e experiências estéticas multissensoriais. A profusão de *displays*, painéis e monitores na *era da reprodutibilidade técnica-digital* fez, do mundo, uma espécie de grande “cinema”, no qual estamos permanentemente imersos em uma "cultura de telas" que forma um gigantesco caleidoscópio, que nunca é desligado.

Para se ter uma ideia das dimensões desse fenômeno, alguns dados sobre o acesso à internet que, quase em sua totalidade, passa pela instância imagética: dentre os cerca de 8 bilhões de habitantes do planeta, pelo menos 5 bilhões são usuários da *web* (63,5% do

total da população)<sup>10</sup>. A média mundial de “tempo de tela” - o tempo despendido diante de telas para acesso à internet - é de 6 horas e 37 minutos (sendo que, no Brasil, o tempo é maior: 9 horas e 42 minutos, o segundo do mundo). Mesmo quando não estamos voluntariamente *on-line* as telas se multiplicam diante dos nossos olhos: estão nos restaurantes, lanchonetes, lojas, cinemas, nos equipamentos médicos, no carro, no avião, na escola, na farmácia, nas delegacias de polícia, no estádio de futebol, na cozinha e numa infinidade de ambientes e situações. E mesmo quem, por qualquer forma de exclusão digital, não tem acesso direto à internet, fica dependente de serviços ou atendimentos que utilizam a rede, invariavelmente necessitando da mediação de alguma tela.

Na *era da reprodutibilidade técnica-digital* as possibilidades da técnica e da tecnologia digital parecem produzir um reencantamento do mundo. Nesse mundo digitalizado - e, em grande medida, desmaterializado - temos a promessa de que, ao nos postarmos diante das múltiplas telas, iremos obter entretenimento infinito, amplo e irrestrito acesso a conhecimento, cultura, prazeres e serviços, teremos alteradas as condições de instantaneidade, mobilidade e velocidade, com a sensação de podermos estar virtualmente em qualquer lugar do planeta - até mesmo em mais de um lugar, simultaneamente - na hora que desejarmos. A atual capacidade de processamento e análise de dados, sem precedentes e praticamente ilimitada, permite o desenvolvimento de sistemas cada vez mais complexos, alimentando a crença na capacidade humana de, através da tecnologia, resolver qualquer problema que se apresente em nosso dia a dia e que se poderá sempre avançar a um futuro cada vez mais tecnológico e sem limites ao conhecimento. A automação crescente proporciona diversos confortos para quem pode ter acesso aos dispositivos, incluindo mais oportunidades de trabalho devido ao surgimento de novas profissões e à abertura de novos campos de negócio. Capacidades quase mágicas ao alcance dos olhos e dos dedos desafiam noções consagradas pela racionalidade, como as de espaço, tempo, identidade e, inclusive, os limites da física. Tudo é constantemente testado e pode ser, em alguma medida, redefinido.

Essa relação tão intensa com as tecnologias digitais tem nos conduzido a uma reconfiguração profunda de práticas culturais, sociais e cognitivas, provocando assombro e maravilhamento. A onipresença da tecnologia, instalada em praticamente todos os lugares em uma época em que se torna virtualmente impossível escapar de seus regimes

---

<sup>10</sup> Dados extraídos do relatório *We are social – Digital 2022* (out. 2022) - disponível em <https://wearesocial.com/blog/2022/10/digital-2022-i-dati-di-ottobre/>. Acesso em 4 nov. 2023

de visualidade, parece transformar os sentidos de humano e de humanismo: “O homem, deslocado para a margem, deixa o centro, onde não estão as máquinas, mas as imagens, os sons e as escritas do mundo” (Marcondes Filho, 2012, p. 85), o que deixa no ar a pergunta sobre “que homem está sendo engendrado?” (Marcondes Filho, 2013, p. 88) na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, considerando, como Marcuse, que “a técnica pode aumentar tanto a fraqueza quanto o poder do homem” (Marcuse *apud* Habermas, 2014, p. 86). A humanidade parece encontrar, nos aparatos tecnológicos e nas múltiplas sensações de pertencimento proporcionadas pela conectividade plataformizada e algoritmicamente direcionada, a realização de seus desejos mais íntimos, misto de gozo sensual e emocional. A racionalidade da técnica disponibilizada em formatos aparentemente simples e mesmo banais atinge magicamente - ou de maneira nem tão mágica assim, como poderemos observar - alguma instância subjetiva do homem da *era da reprodutibilidade técnica-digital*, caído de amores por sua “completude digital” e crente na possibilidade de realizar seus fetiches.

Em *Paris, capital do século XIX* - fragmento do livro inacabado *Passagens* -, Walter Benjamin faz apontamentos relacionados à Paris do século 19 refletindo sobre a transformação urbana da capital francesa diante do desenvolvimento da técnica, observando, entre outras coisas, as chamadas "passagens", trechos de ruas que eram cobertas por tetos de aço e vidro e transformadas em galerias, que continham lojas e estabelecimentos com vitrines e os mais diversos apelos para atrair o público. A partir daí, tece considerações sobre o capitalismo emergente e a cultura da modernidade. Para Benjamin a modernidade está representada por essa Paris e, estudando esse período, seria possível compreender o que acontecia no capitalismo e nas dinâmicas sociais do século 20.

No ensaio, Benjamin escreve: “O fetichismo subjacente ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital. O culto da mercadoria coloca-o a seu serviço” (Benjamin, 2018, p. 61). A expressão “*sex appeal* do inorgânico” aparece no texto do alemão a partir da visão marxiana de “fetiche da mercadoria”. Segundo Freitas (2017), o termo “fetiche” foi empregado pela primeira vez em 1760 na obra *Du culte des dieux fetiches*, de Charles de Brosses, no sentido da atribuição de poderes sobrenaturais a seres animais ou vegetais e, também, a objetos inanimados, poderes esses que poderiam ser benignos ou malignos. A palavra “fetiche” denotaria “uma etapa da história da formação da consciência religiosa”, e “Esse sentido inicial permanece no famoso capítulo sobre o fetichismo da mercadoria de *O capital* de Marx” (Freitas, 2017). Para Marx, os produtos

industrializados que surgiam com o desenvolvimento capitalista e a aceleração da industrialização, em especial na Alemanha, na França, nos Estados Unidos e na Inglaterra, tinham, como característica fundamental, o fato de se transmutar em fetiches: a mercadoria se tornaria atrativa, buscando cada vez mais a sedução dos indivíduos. “Marx não só compara o fetichismo da mercadoria ao fetichismo religioso como revela a permanência do encantamento do mundo e de valores das religiões: os homens os produzem e adoram, atribuindo poderes sobrenaturais a objetos materiais” (Matos, 2010, p. 121).

Com o fetichismo da mercadoria as relações entre as pessoas são substituídas por relações entre as pessoas e as coisas. Essas relações são manipuladas por meio de diversas estratégias estéticas e estetizantes que, em algum momento, cancelam a capacidade crítica do indivíduo, seduzido pelas promessas da mercadoria: “A manipulação dá-se pela promessa estética do valor de uso e da utilidade da mercadoria, por um lado, e da beleza agregada a serviço da realização do valor de troca, por outro, a fim de suscitar o desejo de posse” (Matos, 2010, p. 122). A sensação de pertencimento a um espaço simbólico idealizado a partir do “tomar posse” daquele objeto, imbuído de um sentido estético agradável aos sentidos e capaz de realizar o gozo prometido, realiza, no sujeito seduzido, a conquista do objeto de fetiche e o alcance de alguma instância de poder: “O sujeito não compra uma coisa, mas o sentido da coisa, implicado no fetiche” (Bucci, 2021, p. 392). É como se esses objetos-mercadoria ganhassem alma e vida, por instantes deixando de ser objetos inanimados e abraçando seu agora “possuidor”, garantindo-lhe instantes de felicidade e júbilo.

Em Benjamin, o fetiche da mercadoria se torna o “*sex appeal* do inorgânico”. Sua leitura nos leva à ideia de que, em algum momento no período da industrialização acelerada e do avanço do capitalismo, passamos a ter atração não somente pelas formas orgânicas, mas também pelo que é produzido tecnologicamente. O apelo estético do que é inorgânico e produzido de modo industrial gera novos olhares, de fascínio e desejo. Isso ainda é ampliado pelas formas com que a indústria começa a “vestir” a mercadoria: com as cores, trabalhadas na construção subjetiva de “moda”, nas formas sedutoras do *design*, no sentido de beleza, seus aromas, sua capacidade funcional, seu caráter ergonômico, as texturas agradáveis ao toque, o brilho, as embalagens. Muito além da sua utilidade material, os objetos ganham algo próximo de uma sensualidade ou eroticidade que modifica a relação entre sujeito e objeto - ou mercadoria - de forma que ultrapassa a capacidade racional de análise. Mais que uma mercadoria e seu valor de uso, o que se

vende - e compra - é a imagem: “Tal imagem é dada pela mercadoria: como fetiche” (Benjamin, 2018, p. 65). A aparência ganha espaço no âmbito do desejo, em detrimento da substância. “O mundo contemporâneo é o mundo da aparência, inteiramente realizado, o que se atesta na separação entre mercadoria e publicidade, a coisa e sua imagem, o pré-prazer prometido pela imagem é dissociado da posse real” (Matos, 2022).

Com o regime de visualidade da *era da reprodutibilidade técnica-digital* tudo, de alguma maneira, parece ser imagem e cada vez mais desprovido de materialidade; Matos (2022) diz que “A mercadoria está encoberta, dissimulada ou esquecida atrás das imagens espetaculares”, o que remete à ideia de “sociedade do espetáculo” de Debord (1967) e indica “sua natureza alucinatória, por não se ligar ao real, e sim ao ‘hiper-realismo’, cuja pretensão é ser mais real que o real, ou mesmo substituí-lo” (Matos, 2022). O processo de fetichização das mercadorias ganha impulso no ambiente digital cibernético quando a imagem, em sentido objetivo de representação visual ou pictórica, “não apenas aparece em todas as formas e regimes de visualidade possíveis - gráfica, fotográfica, videográfica e sintética - como também se faz acompanhar por textos, sons, ruídos, constituindo uma linguagem inaugural, a linguagem hipermédia” (Santaella, 2007, p. 385), linguagem que exponencializa as capacidades sedutoras e fetichizantes de todo o aparato tecnológico - sob controle empresarial - que manipula e controla todas as mercadorias: “Todas as imagens acessíveis em todas as telas e as linguagens que trafegam pelos meios de comunicação se tornaram mercadorias e são fabricadas industrialmente, ou melhor, superindustrialmente” (Bucci, 2021, p. 24). Bucci sugere ainda que esses produtos são capazes de atravessar a imaginação dos usuários, e essa estratégia adotada no capitalismo contemporâneo permite o avanço sobre as subjetividades e a construção de conceitos ou percepções - chegando-se aqui, também, ao sentido de imagem como percepção ou concepção mental sobre alguém ou alguma coisa.

Disfarçadas sob camadas de hiperrealidade produzidas com ênfase na estilização e na estetização, com a produção imagética buscando o espetacular e a sedução, a técnica e a tecnologia não apenas contribuem para a fetichização da mercadoria, mas se tornam, elas mesmas, fetiche e mercadoria. O *sex appeal* do inorgânico em tempos digitais está presente não apenas no que é passível de produção e vivência com a mediação dos dispositivos técnicos-digitais, mas nos dispositivos mesmos. Se existe o fascínio e encantamento quase mágico pelo vivenciado e subjetivado diante de *displays* e telas, a *era da reprodutibilidade técnica-digital* promove incessantemente a valorização simbólica e emocional dos próprios dispositivos, que se tornam objetos de desejo,

inclusive libidinal. Matos (2022), citando Haug (1997), afirma que “a tecnologia da sensualidade está a serviço da ‘estética da mercadoria’, estética que deve produzir fascinação, que arrebate as sensações dos indivíduos”, com seus usuários frequentemente atribuindo um valor profundo a esses produtos e desenvolvendo por eles vínculos emocionais devido às memórias, experiências e relacionamentos por eles mediados. Mas Haug coloca: “Ansiosa pelo dinheiro, a mercadoria é criada na produção capitalista à imagem da ansiedade do público consumidor. Essa imagem será mais tarde divulgada pela propaganda, separada da mercadoria” (Haug, 1997, p. 35). Estabelece-se uma relação do indivíduo com a mercadoria que depende da construção desses elementos de fascinação e “desejo ansioso” que darão a ela “a aparência de um ‘ser’, talvez até dotado de uma alma” (Bucci, 2021, p. 357), sendo que, do ponto de vista da mercadoria, desejo é tão somente a concretização de um negócio de compra e venda.

McLuhan (1969) nos coloca como “amantes de *gadgets*”, apaixonados por extensões de nós mesmos de maneira similar à de Narciso no mito grego - seu reflexo seria uma extensão do próprio Narciso proporcionada pelo “espelho” d’água - entorpecidos pelo encantamento: “O que importa neste mito é o fato de que os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles próprios” (McLuhan, 1969, p. 59). Os *gadgets*, essas próteses modernas que ao mesmo tempo nos amputam e nos estendem, tendem a tornar-se objetos próximos ao divino: “Incorporando continuamente tecnologias, relacionamo-nos a elas como servomecanismos. Eis porque, para utilizar esses objetos extensões-de-nós-mesmos, devemos servi-los, como a ídolos ou religiões menores” (McLuhan, 1969, p. 64). Já Santaella (2007) afirma que as atuais próteses técnico-digitais são altamente personalizadas e exemplifica com os telefones móveis - ou *smartphones* -, que podem ter as cores da preferência do usuário, os toques por ele definidos, o modelo mais adequado ao seu estilo e assim por diante. A personificação vai além dos aspectos externos e chega à capacidade que os dispositivos adquirem para se adaptar aos modos de vida e necessidades de cada usuário, que os reinventa ao utilizá-los: “Cada pessoa trata o seu celular e aquilo que ele lhe proporciona de uma maneira diferenciada e muito pessoal” (Santaella, 2007, p. 241). Tal potencial de adaptação faz com que se tornem objetos únicos que se identificam intimamente com seu usuário, intimidade que leva ao estabelecimento de uma “relação” marcada por dependência e apego. Toda essa capacidade de sedução acionada e continuamente estimulada na *era da reprodutibilidade técnica-digital* se coaduna com o pensamento benjaminiano de que a atração pelo

inorgânico teria, também, a dimensão da alienação: diante do encanto proporcionado pelas maravilhas da modernidade - que oferece novas formas de experiência estimulando os sentidos humanos de maneiras novas, espetaculares e emocionantes e trazendo a promessa de conforto, eficiência, praticidade e realização de desejos -, o indivíduo se vê alienado da compreensão sobre como esses objetos são fabricados e suas condições de produção em massa, percebendo mercadorias como sujeitos dotados de organicidade e fatos de vida, e não como produtos voltados para o consumo.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* Benjamin afirma que, no cinema, a máquina está tão profundamente inserida na realidade que é impossível perceber que essa máquina é um corpo estranho na dimensão vivida - compreensão que podemos facilmente trazer para as questões digitais no mundo hipermediático: "... a realidade aparentemente despojada de máquinas é a mais artificial das realidades. No país da técnica, a visão da realidade pura é uma flor azul" (Benjamin, 2012, p. 26). Alienados pela vertigem do incessante plano-sequência da "cultura de telas" do nosso tempo e na lógica vigente da novidade contínua, parecemos esquecer que uma poderosa máquina de produção de verdades constrói um mundo de realidades ilusórias, fantasmagóricas; e, deslumbrados, "continuamos no campo da ilusão cinematográfica, da miragem da informação precipitada na tela do computador" (Virilio, 2015, p. 53). Para Bucci (2021), essa é a *Superindústria do Imaginário* em plena atividade, produzindo *valor de gozo* sem nenhum controle.

Hans Ulrich Gumbrecht retoma da tradição filosófica alemã a palavra *Stimmung*, um conceito que oferece aspectos que nos interessam neste trabalho. Inicialmente aplicando o conceito à literatura e para as obras de arte, Gumbrecht usa o termo *Stimmung* para se referir às atmosferas emocionais ou estados de espírito por elas evocados: seu interesse partiu da especulação sobre como essas obras são capazes de afetar leitores e espectadores de um modo profundo. Recebendo ao longo da história várias camadas de sentido, *Stimmung* pode ter diversas traduções como, por exemplo, "disposição", "atmosfera" ou "clima". O autor frequentemente se refere à raiz etimológica da palavra alemã: *stimme*, que significa "voz", e que traz a ele a noção de "vocidade", de significado bastante complexo, mas que tentamos aqui resumir como a capacidade de algo "dizer" alguma coisa sobre sua existência, que é invisível, mas passível de ser sentida, sugerindo "a presença de um toque material, tipicamente um toque muito leve, sobre o corpo de alguém ou alguma coisa que (a) percebe. Clima, sons, música, todos têm sobre nós um impacto material, embora invisível" (Gumbrecht, 2014b, p. 42). Nesse "dizer" algo, a

*Stimmung* cria um clima - não no sentido meteorológico e sensorial, mas de uma ambiência, um *modo* - que nos afeta sem que saibamos dessa afetação, que pode ser sentido e emana uma presença, “ao mesmo tempo uma atmosfera envolvente e um clima experienciado de modo subjetivo” (Gumbrecht, 2014b, p. 53). Gumbrecht exemplifica com a possibilidade de se perceber a *Stimmung* - ou ambiência - de obras literárias, quando a leitura nos joga em uma atmosfera específica que pode ser sentida no presente, mesmo que não exista objetivamente.

Mas a ideia da *Stimmung* não se limita apenas às experiências estéticas, se aplicando também a tempos históricos e em nossa interação com o mundo ao redor: “constituem uma dimensão crucial, ainda que negligenciada, daquilo que pode tornar o passado, para nós, numa coisa presente - imediata e intuitivamente presente” (Gumbrecht, 2014b, p. 42). Para Gumbrecht, a *Stimmung* tem relação com a maneira como nos sentimos em relação ao mundo, ao invés de como o entendemos, e está ligada a momentos históricos únicos e irrepetíveis que, atravessados por aspectos culturais, constituem um fenômeno que nem chega a existir objetivamente “porque os mesmos elementos que constituem o fenômeno desaparecem quando está em causa o sentido” (Gumbrecht, 2014, p. 28), mas pode se manter por muito tempo em forma de latência, como um sentimento de que algo está por acontecer mas não chega a ser concretizado, permanecendo na dualidade de um existir-sem-existir.

Gumbrecht não formula uma teoria geral das condições para se produzir uma *Stimmung*: “As circunstâncias favoráveis podem ser cumpridas por meio de eventos de tipo variado: derrotas ou vitórias militares, prosperidade ou pobreza, a construção de nações ou a frustração de tais esforços” (Gumbrecht, 2014, p. 31). Escrevendo a partir de suas próprias vivências, Gumbrecht exemplifica a *Stimmung* com comentários sobre as expectativas da geração de seus pais e a sua própria, nascida em pleno desenrolar da II Guerra Mundial e que, ao longo de várias décadas, parecia sempre alimentar esperanças sobre o desvelamento de algo que era latente, quase palpável, mas que nunca chegou a ser revelado: “muitos de meus colegas de escola - e muitos jovens alemães de minha geração - tinham em comum a sensação vaga, mas segura, de que o futuro continha armazenado um momento decisivo de desvelamento” (Gumbrecht, 2014b, p. 263). Ele afirma que tal expectativa determinou a relação que toda essa geração mantinha com as

perspectivas do futuro, equilibrando-se entre esperança e desilusão, com consequências no seu presente histórico<sup>11</sup>.

Na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, em que a tecnologia e as possibilidades digitais permeiam todos os aspectos de nossas vidas e moldam nossas experiências, relações e percepções de mundo, é possível argumentar que estamos criando um tipo de ambiência peculiar, caracterizado pela interação extrema entre emoções humanas e tecnologia. Nessa *Stimmung*, o *sex-appeal* do inorgânico definido por Walter Benjamin é continuamente alimentado, gerando crescente fascínio pelos aparatos técnico-digitais e uma ambiência de inevitabilidade e incontornabilidade da dimensão técnica no futuro da humanidade. Esse “*mood of life*” está marcado pela ambivalência nessa relação, em uma mistura de otimismo e ansiedade. Por um lado, as novas tecnologias oferecem conveniência, conectividade e acesso a uma quantidade sem precedentes de informações e entretenimento, a todas as maravilhas de uma construção cultural de “futuro” e ao encantamento mágico e quase erótico dos aparatos e dispositivos técnicos. Por outro, elas trazem preocupações sobre as possíveis consequências da tecnologia, como a influência do fetichismo da mercadoria - ampliado, digitalizado e naturalizado em nossa cultura - que desestabiliza o que entendemos sobre público e privado, produz alienação, dependência, sensação de desconexão do mundo objetivo e alterações nas noções de temporalidade: “O tempo na contemporaneidade é fatalizado pela ordem das urgências que significa uma oscilação na razão instrumental, o culto dos meios e esquecimento dos fins. Ele é o reino das revoluções tecnológicas do progresso” (Matos, 2008).

A *Stimmung* da *era da reprodutibilidade técnica-digital* é a experiência de uma completude incompleta, um “*nessun dorma*”<sup>12</sup> alimentado pela expectativa de que a qualquer momento vamos conquistar o gozo definitivo, vivendo em estado de latência de algo que é sempre urgente, sempre presente em alguma instância, mas que nunca chega.

---

<sup>11</sup> Para ler mais sobre *Stimmung*: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura, 2014 e GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945**: latência como origem do presente, 2014.

<sup>12</sup> *Nessun dorma* é uma expressão em italiano que significa "que ninguém durma". Ficou conhecida como título de uma ária do último ato da ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini, que a deixou inacabada ao morrer em 1924 e foi finalizada por Franco Alfano, em 1926. *Nessun dorma* é cantada pelo protagonista, Calaf, que aceitou um desafio: se ninguém descobrisse seu nome até o amanhecer, desposaria a princesa Turandot; caso sua identidade fosse descoberta, seria decapitado. Turandot ordena que ninguém durma em Pequim até que o nome do príncipe seja descoberto, já que não queria se casar com Calaf. Calaf, então, canta *Nessun dorma*, certo de que o esforço de todos será em vão e ele irá desposar Turandot.

### 2.3 - As *big techs*, o capitalismo de dados e atravessamentos pela política

Já no preâmbulo de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* Walter Benjamin sinaliza claramente o caráter político do texto, no qual fica evidente a influência do pensamento marxiano que percorre grande parte de sua obra.

Ao argumentar que a reprodutibilidade técnica poderia democratizar a arte ao torná-la acessível a um público mais amplo, Benjamin sugere uma possibilidade da emancipação cultural das massas: as tecnologias de reprodução teriam potencial para se tornarem ferramentas através das quais as classes trabalhadoras iriam acessar bens culturais e conhecimento, desenvolvendo capacidade crítica e conscientização política, possibilitando um contraponto à crescente exploração do proletariado diante do avanço do capitalismo. Mais: o autor levanta questões sobre como as imagens e os meios de comunicação podem ser usados para moldar a percepção pública e influenciar a política, o que se encaixa na análise marxiana da infraestrutura e da superestrutura ideológica, bases econômicas da sociedade. Sua abordagem oferece importantes perspectivas sobre as interações entre arte, tecnologia e política, levantando teses que ele julgava como prognósticos: “... seria um equívoco subestimar o valor dessas teses para a luta política” (Benjamin, 2012, p. 12).

A leitura benjaminiana sobre o mundo é atravessada pelas articulações com a política - com a sua conhecida ambiguidade. Löwy (2019) lembra que Benjamin “foi um simpatizante idiossincrático do movimento comunista da segunda metade dos anos 1920 até sua morte”, sendo simpatizante de Leon Trotsky e se afastando gradativamente do stalinismo soviético. Ainda segundo Löwy, Benjamin se opunha ao pensamento então em voga na socialdemocracia, que combinava o marxismo e a ideologia do progresso com uma visão otimista sobre o desenvolvimento da técnica e da tecnologia “Sem nunca ter notado o perigo de as energias desencadeadas pela tecnologia serem colocadas, antes de tudo, a serviço do aperfeiçoamento técnico da guerra” (Löwy, 2019, p. 44). Ao mesmo tempo em que sugeria o potencial politicamente transformador dos aparatos técnicos, o alemão adotava perspectiva pessimista - mas ainda revolucionária - que levava em conta os riscos dessa “marcha do progresso técnico” e da ideia de uma suposta inevitabilidade da revolução das massas como consequência desse progresso: em Benjamin, “o pessimismo está a serviço da emancipação das classes oprimidas. Sua preocupação não é o ‘declínio’ das elites ou da nação, mas a ameaça que o progresso técnico e econômico promovido pelo capitalismo representa para a humanidade” (Löwy, 2019, p.141).

Gagnebin diz que Benjamin tem consciência de que as transformações provocadas pela reprodutibilidade técnica na modernidade vão além da arte, e que “essa modernidade é o resultado do desenvolvimento capitalista, e que portanto não é positiva como tal” (Gagnebin, 2018, p. 55). Rangel (2020) aponta que para Benjamin só haveria uma possibilidade de se fazer uma crítica à modernidade e à democracia parlamentar: “seria evidenciar o caráter ideológico do progresso”, o que também permitiria uma crítica aos fascismos em geral ao se tornar evidente que não haveria um movimento ideal da história, com a demonstração de que a modernidade era construída, “pelo contrário, com base numa violência e desigualdade significativas, de modo que a própria ‘humanidade’ estaria, talvez pela primeira vez, em risco de extinção, próxima a um ‘naufrágio sem espectador’” (Rangel, 2020, p. 95).

Podemos, a partir dessas considerações, adotar uma chave crítica, em sintonia com as leituras benjaminianas, para refletir sobre a *Stimmung* da *era da reprodutibilidade técnica-digital*, sob a perspectiva dos cruzamentos entre técnica e tecnologia e questões político-ideológicas. Se as transformações do capital no início do século 20 se ligavam intimamente às transformações tecnológicas, parece ser impossível dissociar o movimento do capital digital do século 21 das questões estéticas e do acelerado processo de digitalização, virtualização, desmaterialização e estetização que ampliou o *sex-appeal* do inorgânico e a fetichização de todas as instâncias do vivido. Álvaro Vieira Pinto, nos anos 1970, afirma: “Atualmente, o que excita espanto e entusiasmo é o conjunto dos objetos e procedimentos artificiais que nos cercam. Daí a fácil conversão dessa atitude em ideologia” (Pinto, 2005, p. 38). Uma ideologia baseada no espanto e no maravilhamento e que depende de um constante “re-maravilhamento”, da manutenção de uma *Stimmung* de incontornabilidade e de louvação do progresso contínuo, do sentimento latente de que há algo mais à frente que exige a continuidade e a velocidade, mas que nunca chega e é preciso seguir em sua busca - talvez alguma coisa que possa ser chamada de “futuro”. Mas essa busca pela coisa-futuro exige sua contrapartida:

O preço da manutenção desse entusiasmo está na constante substituição dos objetos, máquinas, engenhos, fatos e conhecimentos que o determinam. O desenvolvimento acelerado das forças produtivas impõe, a título de consequência, não apenas ao desgaste da admiração motivada por um engenho ou um feito definidos, rapidamente tornado caducos, insensibilizados, por efeito do que se pode chamar a queda na naturalidade, mas o encurtamento do prazo durante o qual uma realização técnica, por mais engenhosa e repleta de saber que seja, permanece capaz de suscitar pasmo e maravilhamento (Pinto, 2005, p.38).

Ainda segundo Pinto (2005, p. 219) podem ser compreendidos pelo menos quatro significados etimológicos para a palavra “tecnologia”: no primeiro, “tecnologia” se refere ao estudo e discussão, à teoria, à ciência, ao valor de “logos” da técnica, englobando-se nesta acepção as práticas como, por exemplo, o fazer artístico ou as habilidades profissionais; uma segunda possibilidade é o de “tecnologia” como sinônimo de “técnica”, que é seu sentido mais comum, utilizado no discurso corrente, coloquial; uma terceira acepção de “tecnologia” é ligada à anterior, mas compreende leitura mais ampla, que insere nessa terminologia um conjunto de técnicas dominadas por uma sociedade, sejam as do passado ou as da contemporaneidade; e um quarto sentido - o que mais nos interessa nesse momento -, que é o de tecnologia como ideologia: a ideologia da técnica. A ideologia da técnica, dentro dos contextos históricos de cada época e estágio tecnológico, é continuamente alimentada, estimulada e divulgada criando-se a percepção de que quem não desenvolve a capacidade de se relacionar com os *gadgets* contemporâneos está “fora do tempo”, vive em um passado precário ou, mais ainda, não possui os marcadores sociais “adequados” para se constituir como cidadão completo. Esse indivíduo passaria a conviver com um sentimento que Günther Anders chama de “vergonha prometeica”, a vergonha de ter surgido de um nascimento “imperfeito” e de uma origem “antiquada” e diante da qual procura se ocultar por trás de um aparato que nasce fruto da técnica, do conhecimento e com capacidades à beira da “perfeição”: “Y en cuanto al hombre, que por primera vez se confronta con una *computing machine* en acción, el orgullo y la soberanía aún quedan más lejos”<sup>13</sup> (Anders, 2011, p. 43).

Valente (2021, p. 41), citando Noble<sup>14</sup> (2011, p. IX), coloca que “Tecnologia é uma construção política e, assim, objeto de reconfigurações fundamentais dadas as mudanças no poder das partes envolvidas no design e implantação”, e que é definida a partir de processos de disputa e construções resultantes a partir dessas disputas. Habermas (2014) argumenta que tecnologia e ciência se tornaram forças sociais centrais que desempenham papel crucial na organização da vida social e podem ser usadas como instrumentos de poder e controle, legitimadas como solução e substituindo outras formas de racionalidade: “Certamente essa intenção tecnocrática não se realizou em parte alguma, nem sequer em seu princípio. Mas ela serve, por um lado, como ideologia para

---

<sup>13</sup> “E em relação ao homem que, pela primeira vez, se depara com uma máquina de computação em ação, o orgulho e a soberania ficam ainda mais distantes” (tradução nossa).

<sup>14</sup> NOBLE, D. F. **Forces of production: a social history of industrial automation**. New Brunswick: Transaction Publishers, 2011.

uma nova política dirigida à solução de problemas técnicos e que suspende as questões práticas” (Habermas, 2014, p. 111). No mesmo ensaio Habermas comenta que Marcuse, em texto de 1956<sup>15</sup>, já havia chamado atenção para o fato de que, nas sociedades capitalistas desenvolvidas, a dominação política persiste, mas tornando-se “racional”, perdendo seu caráter de exploração e opressão: “Marcuse identifica a repressão objetivamente supérflua na ‘submissão intensificada do indivíduo ao imenso mecanismo de produção e distribuição, à desprivatização do tempo livre e à fusão quase indiferenciável do trabalho social construtivo e destrutivo’” (Habermas, 2011, p. 78 *apud* Marcuse, 1956, p. 403). Hui (2015, p. 11), citando Toynbee, diz que “a tecnologia em si mesma não é neutra, carrega formas particulares de conhecimentos e práticas que se impõem aos usuários, os quais, por sua vez, se veem obrigados a aceitá-las”. Diante dessas afirmações, evidencia-se a impossibilidade de uma suposta neutralidade de qualquer tecnologia, considerando-se que, por trás de todo aparato tecnológico e parafernália técnica, dentro e no entorno de cada dispositivo, existe um intrincado e complexo sistema de múltiplos interesses, políticos e econômicos: é um engano julgar qualquer tecnologia ou dispositivo técnico como objeto autônomo e “o engano apontado poderia ser chamado a crença na espontaneidade da máquina. Significa aceitá-la na materialidade que exhibe, sem levar em conta o pensamento nela incorporado” (Pinto, 2005, p. 73).

Essas abordagens “conversam” com a visão benjaminiana de que haveria íntima relação entre o desenvolvimento contínuo dos aparatos técnicos e as transformações nas relações de produção, e tal discussão sobre a interseção entre tecnologia, política e sociedade segue ainda mais fundamental: à medida em que a tecnologia se torna uma força cada vez mais influente em nossas vidas, procurar entender as decisões sobre quais tecnologias são desenvolvidas e porque, em que condições e para quem são disponibilizadas, quem se beneficia delas e como devem ser implementadas colabora para que se compreenda sua distribuição na sociedade, já que as escolhas realizadas no campo do desenvolvimento tecnológico têm implicações profundas nas questões de poder e controle social.

Valente lembra que as “dinâmicas da concorrência capitalista e as necessidades de aceleração da acumulação articulam os novos recursos técnicos a partir das necessidades de reprodução do sistema” (Valente, 2021, p. 157). Para os interesses do

---

<sup>15</sup> Marcuse, H. *Trieblehre und Freiheit. Die Idee des Fortschritts im Licht der Psychoanalyse*, 1956

capital faz-se necessária, então, uma construção ideológica que permita - ou, mais que isso, que direcione - uma percepção de incontornabilidade da tecnologia e de uma subjacente noção de “progresso contínuo” (em termos benjaminianos) para que todo esse sistema siga em funcionamento e ampliação. “Artefatos, assim, precisam se tornar ‘inovações’, gerando dinheiro e lucros. São, portanto, produzidos para sua comercialização no mercado, cuja realização passa também pela circulação de modo a atingir finalidade de consumo” (Valente, 2021, p. 41). Aqui é relevante acrescentar a lembrança de que no século 21 não somente os artefatos são produtos para comercialização, mas também toda a gama de serviços e produtos imateriais derivados dos processos de digitalização, desmaterialização e virtualização de amplos segmentos pós-industriais, uma das características mais marcantes da *era da reprodutibilidade técnica-digital*.

Compreende-se então que, para manter suas intrincadas engrenagens funcionando e com energia para que elas se tornem continuamente mais velozes e mais eficientes, o capital necessita seguir alimentando os aspectos ideológicos que possibilitam a adesão do consumidor às suas promessas com a menor crítica possível às estruturas, e ocultar processos sociais de produção. É preciso manter viva a *Stimmung* da incontornabilidade e do maravilhamento, reafirmando e atualizando a percepção, por exemplo, de que se vive no mais adiantado estágio tecnológico da história, mas que sempre haverá um estágio ainda mais avançado e, por isso, não se pode parar: é necessária a inovação permanente, sem trégua, sem tempo para questionamentos sobre a verdadeira utilidade prática de muitas dessas inovações e sua problematização.

Pinto (2005, p. 44), além de deixar claro que não há como chamar apenas uma era de “era tecnológica”, já que todas as sociedades ao longo da história desenvolveram algum tipo de tecnologia e, portanto, viveriam em “eras tecnológicas”, explica que esse conceito é uma das armas dos poderes instituídos para alcançar dois resultados: o primeiro seria o revestimento da ideia de “era tecnológica” de um valor ético positivo; outro seria a utilização do conceito para silenciar as manifestações políticas, em especial das “massas” e das nações “subdesenvolvidas”, levando-se essas massas e nações a acreditarem que participam dos mesmos benefícios, têm as mesmas vantagens e vivem no mesmo estágio das que detém o controle das tecnologias, “o que significa tornar não apenas imoral e sacrílega a rebelião contra elas, mas ainda converter a pretensão de autonomia política e econômica das massas da nação pobre em um gesto estúpido” (Pinto, 2005, p. 43). O autor brasileiro também afirma que as classes que historicamente

detiveram o poder “sempre tiveram ao seu dispor servomecanismos, fossem eles os escravos dos faraós e dos sátrapas, o cavalo dos barões feudais ou os engenhos mecânicos, agora aperfeiçoados com caráter eletrônico e automatizados, dos industriais modernos” (Pinto, 2005, p. 87-88).

Tal clareza sobre estratégias de manipulação do conceito de “era tecnológica” pode nos ajudar a levantar pontos a respeito do atual estágio tecnológico, comumente citado como “era digital”, e de suas relações com o capital. A ideia de vivermos em uma “era digital” não apenas segue o mesmo padrão demonstrado por Pinto (2005), mas aparece renovado e ampliado. Crary (2023) coloca que existem muitos livros com críticas ou advertências sobre aspectos da internet e do mundo digital publicados nos últimos anos, porém eles seguem um mesmo padrão: “a suposição sem ressalvas da permanência e da inevitabilidade da internet como elemento definidor da vida social, econômica e cultural” (Crary, 2023, p. 9). Essa suposição é um ponto crítico que merece nossa atenção já que, assim como ocorreu em momentos anteriores da história, é utilizada como uma narrativa conveniente para promover agendas específicas e tornar ocultos interesses econômicos e projetos de dominação e poder.

Morozov (2018, p. 7) afirma que a tecnologia contemporânea não funciona mais apenas como ciência aplicada, com a finalidade de tornar mais leve o esforço para o trabalho e mais prática a vida humana, mas que esse paradigma tecnológico é “um emaranhado confuso de geopolítica, finança global, consumismo desenfreado e aceleração da apropriação corporativa dos nossos relacionamentos mais íntimos”. Ainda, para Morozov, o atual estágio de disputa pela posse de dados dos usuários da rede mundial e também a corrida pela conquista de um predomínio no desenvolvimento da inteligência artificial pode definitivamente “cristalizar a verdade”, para quem ainda não a tenha compreendido, de que “quem domina a tecnologia mais avançada também domina o mundo” (Morozov, 2018, p. 11), o que o coloca em sintonia com o pensamento de Bucci: “A força motriz da expansão vem do emprego social e econômico da tecnologia. O protagonismo não é dos aparelhos eletrônicos, mas das relações de propriedade que os atravessam e compartimentam” (Bucci, 2021, p. 51).

Para pensar nessas relações de propriedade e de poder a partir do controle das estruturas e dos aparatos tecnológicos na contemporaneidade, é preciso identificar quem são os atores que estão por trás das atuais configurações do grande capital e dos gigantescos - e hipervelozes - movimentos que caracterizam o atual momento da economia global, cada vez mais impulsionada pela tecnologia digital e por novos modos

de produção. Wark coloca que as classes que governam nosso tempo e alteram e controlam o cenário econômico global “não mantêm mais seu domínio por meio da propriedade dos meios de produção, como fazem os capitalistas. Nem pela propriedade da terra, como fazem os latifundiários. A classe dominante do nosso tempo possui e controla informações” (Wark, 2022, p. 13). Valente (2021, p. 243) denomina como “monopólios digitais” os conglomerados empresariais ligados ao fenômeno do exercício do poder a partir da base tecnológica, que ele chama de “poder tecnológico”, e afirma que o digital “é o suporte hegemônico da informação no capitalismo do século 21”, mas não está restrito ao ambiente das TICs - Tecnologias da Informação e Comunicação -, e realiza um movimento de espraiamento para diversos ramos da economia e das experiências humanas: “O digital está cada vez mais intrincado e assumindo a condição de suporte da forma como nossas atividades são informacionalizadas e informatizadas, combinando ambiente *on* e *offline*” (Valente, 2021, p. 244). Valente ainda faz a ressalva do risco de se adotar o termo “digital” no contexto desse ambiente monopolizado pela utilização banalizante do termo, no que encontra eco em Morozov (2018, p. 29) quando o russo afirma que, ao se definir o debate sobre esses temas “como ‘digital’ em vez de ‘político’ e ‘econômico’, desde o princípio o debate é conduzido em termos favoráveis às empresas de tecnologia”.

Ou seja, podemos aqui retornar à ideia do uso da fetichização da técnica como instrumento ideologizante, já que são essas empresas de tecnologia - podendo citar, dentre elas, Amazon, Apple, Google (agora empresa subsidiária da Alphabet), Alibaba e Facebook (Meta) - que alteram as possibilidades e a qualidade de debates em todos os campos do conhecimento e, em grande medida, são as principais construtoras do imaginário coletivo e das novas subjetividades, inclusive nos atravessamentos político-ideológicos, a partir de sua atuação empresarial e ao transferirem a noção de esfera pública para o ambiente digital, totalmente sob seu controle: são as *big techs*.

As chamadas *big techs* são empresas de tecnologia de grande porte que desempenham papel dominante na indústria de tecnologia e têm influência crescentemente significativa na economia global, na cultura e na sociedade contemporâneas. Valente (2021, pp. 244-247) elenca pelo menos sete características comuns às *big techs*: a) forte domínio em um nicho de mercado, em condição de monopólio; b) grande base de usuários, que podem ser contados nas casas dos milhões ou bilhões; c) operam em escala global (o Google, por exemplo, tem domínio próprio em mais de 200 países); d) transbordamento do nicho original e espraiamento para outros

segmentos de atuação; e) atividades intensivas em dados, que são usados como preditores de comportamento, moduladores de ações e permitem grande capacidade de vigilância sobre os usuários; f) controle do ecossistema de agentes que desenvolvem serviços e bens mediados por suas plataformas - por serem o meio de contato com os consumidores, são as *big techs* que implantam regras e formas de interação; g) adotam estratégias de aquisição ou controle acionário de empresas concorrentes ou de agentes do mercado. Essas características podem ser combinadas de formas diversas, com maior ou menor ênfase, mas fica bastante evidente o poder exercido por esses monopólios digitais e sua influência e concentração de poder, o que leva, por exemplo, a uma crescente falta de concorrência em segmentos inteiros de mercado pela incapacidade de empresas menores fazerem frente à sua forma transnacionalizada de atuação e poderio financeiro. Além disso, essas empresas coletam quantidade descomunal de dados pessoais dos usuários, atuando de forma opaca quanto à proteção e uso desses dados, o que tem sido objeto de debate e escrutínio em diversas partes do mundo.

Questões como automação de empregos, mudanças na forma como as pessoas se comunicam e consomem informações e o papel dessas empresas na formação da opinião pública impactam as sociedades de maneira violenta, sendo as *big techs*, especialmente as que plataformizaram as redes sociais e mediam transações comerciais em diversos níveis, acusadas de disseminar desinformação, polarização e até mesmo de influenciar eventos políticos, como as eleições em vários países. Isso levanta questões sobre seu poder em moldar o discurso público já que, pelas características acima citadas, são fortemente baseadas em coletar e processar informações a partir da interação com os próprios usuários de seus produtos, serviços e artefatos, o que as permite deter uma base de dados impossível de ser acessada a não ser por elas mesmas ou através de seus mecanismos de controle e difusão desses dados com base em algoritmos, como mostra o exemplo de Fisher sobre postagens em redes sociais: “Na internet, a plataforma age como um intermediário que não é visto. Ela decide quais dos seus comentários distribuir e em qual contexto. [...] Você nunca saberá, pois as decisões que a plataforma tomar são invisíveis” (Fisher, 2023, p. 41-42).

Zuboff (2019, p. 7) considera que as *big techs*, com sua forma de atuação, representam o que ela denomina de “capitalismo de vigilância”, definindo-o como “uma nova ordem econômica que reivindica a experiência humana como matéria-prima gratuita para práticas comerciais dissimuladas de extração, previsão e vendas”; outras definições de Zuboff para o “capitalismo de vigilância” são: “Uma ameaça tão significativa para a

natureza humana no século XXI quanto foi o capitalismo industrial para o mundo natural nos séculos XIX e XX” e, ainda, “Uma expropriação de direitos humanos críticos que pode ser mais bem compreendida como um golpe vindo de cima: uma destituição da soberania dos indivíduos”. Essa leitura pessimista é compartilhada por Bucci que, ao comentar sobre a exploração sobre as pessoas trabalhadoras por parte das *big techs* quando elas permitem às “redes sociais arregimentar bilhões de trabalhadores sem pagamento”, crava: “Nunca o capitalismo desenhou um modelo de negócio tão perverso, tão acumulador e tão desumano” (Bucci, 2021, p. 412).

Wark (2022) levanta a possibilidade de que haja até mesmo uma nova classe dominante global surgida nesse contexto: a classe vetorialista, por ela descrita como a classe que controla o vetor, que seria a infraestrutura na qual é orientada a informação através do tempo e do espaço. Wark diz que essa é uma forma de pensar uma tecnologia não apenas capaz de moldar o mundo “de uma maneira particular”, mas moldar também diferentes aspectos do mundo, e que a classe vetorialista controla mais do que estoques ou fluxos de informações: controla os protocolos legais e técnicos. Como exemplos cita grandes companhias que, se não estão alinhadas ao conceito já consolidado de *big tech*, também atuam além de sua área inicial e controlam vetores de informação: montadoras, empresas de petróleo, de logística, farmacêutica e mesmo o setor industrial-militar: “Talvez a classe vetorialista não esteja mais emergindo. Talvez seja a nova classe dominante” (Wark, 2022, p. 65), no que considera um modo de produção novo e ainda sem definição clara, porém bastante desvantajoso para as classes trabalhadoras: “Isso não é mais capitalismo; é algo pior” (Wark, 2022, p. 13), com ameaças inclusive à soberania dos Estados nacionais.

Para exemplificar a ameaça de tanto poder econômico e político por parte das *big techs*, um dado destacado por Bucci (2021, pp. 16-17): no ano de 2020 apenas uma dessas empresas, a Apple, alcançou o valor de mercado de 2,369 trilhões de dólares, enquanto a previsão para o PIB brasileiro - ou seja, toda a riqueza produzida no Brasil naquele ano - não chegaria a 1,5 trilhão de dólares. Segundo Bucci, de todos os países do mundo, apenas dois - Estados Unidos e China - seriam capazes de produzir capital suficiente para superar o valor de mercado das quatro maiores *big techs* estadunidenses: “As ‘gigantes da internet’ concentram mais poder de comunicação e mais controle sobre o fluxo da informação do que a imensa maioria dos Estados nacionais. Concentram um poderio econômico que inibe as pretensões de governantes de países médios” (Bucci, 2021, p. 19), o que claramente constitui um risco para o que se entende como democracia e

autonomia soberana de países de todos os continentes, por estarem sob controle dessas corporações dados como os dos sistemas financeiros, de saúde, de educação e da administração pública, o que requer “cada vez mais alguma maneira de intermediação por parte dos provedores de serviços digitais” (Morozov, 2018, p. 166). Muricy destaca que as relações de poder já não se explicam mais dentro dos aspectos jurídicos: “Esses poderes funcionam não pelo direito, mas pela técnica, não pela lei mas pela normalização, não pela repressão mas pelo controle e exercem-se fora dos canais do Estado e de seus aparelhos” (Muricy, 2020, p. 234). E Bucci conclui: “Estamos tratando de algo que nunca se viu”.

Essas leituras críticas aqui brevemente apresentadas e que fazem forte oposição às formulações que situam a tecnologia e a técnica em posição quase idílica demonstram a complexidade dos debates e a necessidade de se seguir buscando compreender os aspectos tecnológicos da contemporaneidade e seus atravessamentos político-econômicos. Ao estabelecermos contato entre esses autores e o pensamento benjaminiano, percebe-se que, de maneira similar ao acontecido no período no qual foram realizados os estudos de Benjamin sobre a ascensão da reprodutibilidade técnica, as facilidades de reprodução e distribuição digital no que chamamos *era da reprodutibilidade técnica-digital* transformaram profundamente diversos aspectos do mundo: relações de poder, de afetividade, construções subjetivas das sociedades, arte e cultura, experiências estéticas, relações interpessoais, educação, saúde, sexualidade, indústrias inteiras, configuração global da economia e reconfiguração capitalista, relações de trabalho, modos de produção, geopolítica, enfim, praticamente todas as instâncias da existência humana.

As características observadas por Benjamin no que ele enxergou como era da reprodutibilidade técnica foram, em grande medida, ampliadas, ganharam novos contornos e alcance e seguem relevantes, talvez mesmo fundamentais, para que se estabeleçam compreensões sobre o nosso tempo. A *era da reprodutibilidade técnica-digital* compartilha algumas de suas características-chave, mas também introduz novos elementos decorrentes da digitalização e da virtualização. Se a reprodutibilidade técnica no início do século 20 permitiu que obras de arte se tornassem mais acessíveis às massas, a digitalização e a internet ampliaram ainda mais as capacidades técnicas de reprodução e o acesso à cultura e à informação; ao mesmo tempo, os processos estetizantes verificados por Benjamin foram potencializados pelos novos equipamentos técnicos e pelo desenvolvimento de novas estratégias, da alteração das noções de tempo e espaço e

o acelerado fluxo de informações. A desaturação propiciou que muitos dos aspectos ligados à arte fossem apropriados pelo capital e instrumentalizados, tornando-se peças fundamentais para a propaganda e o *marketing* contemporâneos e os processos de fetichização da mercadoria. Se o acesso permanente a dispositivos comunicacionais traz um viés positivo para uma suposta multiplicidade de vozes possíveis na esfera pública, a concentração de tamanho poder nas mãos das *big techs* pode limitar esse potencial de diversidade, e criar usuários com dependências preocupantes dessas plataformas para o acesso à informação e comunicação, além de se configurar em risco de homogeneização cultural e distribuição massiva de mensagens passíveis de manipulação algorítmica e que veiculem desinformação, se reproduzindo sem controle ou limites, reforçando ideias preexistentes, preconceitos e despolitizando os debates, propagando discursos de ódio e extremismos. Com as *big techs* detendo tamanho poderio financeiro e econômico, atuando transnacionalmente e em mercados desregulados - talvez até sendo impossível criar uma legislação transnacional para se alcançar alguma regulação - percebe-se também aí mais um dos pontos frequentemente abordados por Benjamin: os impactos das transformações tecnológicas no ambiente político - como, por exemplo, a ascensão dos fascismos.

Diante de todo esse contexto, acreditamos ser pertinente propor a atualização do conceito benjaminiano de era da reprodutibilidade técnica para *era da reprodutibilidade técnica-digital*. Esse movimento permite ampliação da ideia benjaminiana e insere discussões atuais e questões emergentes, nesse momento em que se difunde cada vez mais pesadamente uma ideologia que leva a uma *Stimmung* de inevitabilidade da tecnologia como mediadora entre o ser humano e as coisas do mundo, baseada no que Morozov (2018, p. 173) chama de “utopismo tecnológico”. Tal movimento nos parece ser uma maneira de acrescentar novas camadas de conhecimento e possibilitar análises mais profundas a respeito das implicações do ambiente digital e suas dinâmicas para o campo da comunicação.

No próximo capítulo, iremos tecer comentários sobre questões relativas à estética e trazer a noção de *hiperestetização da política*, que deu origem às inquietações que motivaram essa pesquisa.

### 3. ESTETIZAÇÃO DE TUDO E HIPERESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA

*“É lugar-comum dizer que toda obra de arte, toda época artística, tem tendências políticas, pela simples razão de que elas são configurações históricas da consciência”.*

WALTER BENJAMIN

O capítulo traz considerações sobre estética, realizando deslizamentos e aproximações entre os conceitos de *aisthesis*, estética e estetização e buscando estabelecer suas diferenciações, para a correta significação neste trabalho.

Em seguida, articulando o pensamento de Walter Benjamin ao de diversos autores, apresentaremos elementos que nos auxiliarão a compreender o que consideramos a *era da reprodutibilidade técnica-digital* que, em nossa visão, está assentada em um processo de “estetização de tudo” que culmina no que denominamos aqui de *hiperestetização*.

Ao final desta seção espera-se deixar demonstrada a possibilidade de compreensão de que os processos comunicacionais contemporâneos, mediados pelos dispositivos técnico-digitais e que chegam ao público por meio das tecnologias predominantes na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, encontram-se agudamente estetizados e atravessados por questões político-econômicas, e apresentamos a proposta da existência de uma *hiperestetização da política*, procurando estabelecer diálogos com a ideia benjaminiana de estetização da política, ampliada na *era da reprodutibilidade técnica-digital*.

#### 3.1 - Estética e estetização de tudo: a agudização dos apelos estéticos

Lê-se em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em seu epílogo: “O fascismo desemboca, portanto, em uma estetização da política. A essa violação das massas, que ele subjuga ao impor o culto do líder, corresponde a violação da máquina, que ele coloca a serviço desse culto” (Benjamin, 2012, p. 34). Em trecho do parágrafo seguinte, Benjamin escreve: “Todos os esforços para estetizar a política culminam em um só lugar: a guerra” (*Ibid.*). E, na famosa frase que encerra o ensaio: “Essa é a situação em

que se encontra a estetização da política empreendida pelo fascismo. A resposta do comunismo é a politização da arte” (*Ibid.*).

Sabemos que a Benjamin interessava refletir - e preocupava, como também percebemos - sobre como o avanço da tecnologia como mediadora da comunicação e de experiências estéticas poderia gerar o que chamou de estetização da política, o uso político de processos estetizantes por parte de regimes autoritários, particularmente o fascismo, então em ascensão. Fica evidente que a noção de estetização desempenha papel fundamental no pensamento de Walter Benjamin e, sob sua perspectiva, tornou-se uma das características centrais da cultura contemporânea. A estetização afetaria toda a nossa vivência cotidiana, alterando o que seriam as experiências estéticas e tornando-as parte inalienável da vida moderna, não ficando mais reservadas a espaços de arte e à interação com a natureza mas, através dos aparatos técnicos, se infiltrando na esfera pública, nos espaços urbanos e na mídia de massa. E, é claro, na política.

Schöttker (2012) lembra que a ideia de estetização em Benjamin não aparece apenas em *A obra de arte*, mas também em outros textos, como *Teorias do fascismo alemão: sobre a coletânea Guerra de guerreiros, editada por Junger*, publicado em 1930. Schöttker sugere que Benjamin pode não ter criado ele mesmo o conceito: “Provavelmente foi de Carl Schmitt que ele tomou emprestado o conceito de estetização” (2012, p. 85), e afirma que, ao contrário de Schmitt, a inspiração de Benjamin seria a política, em tom de advertência, e não sociológica. Fenves (2010, p. 86) define assim a estetização em Benjamin: “la ‘estetización’ consiste en la transformación de algo en un objeto que es captado y evaluado desde dos perspectivas incompatibles pero complementarias: la de la expresión egoísta y la del placer autoalienado”<sup>16</sup>. Ainda segundo Fenves, “ninguna de las perspectivas se refiere a las obras de arte *per se*, solo a los intereses y emociones del público”<sup>17</sup> (*Ibid.*). Nessa leitura, Fenves sugere que Benjamin entende estetização como a transformação de um objeto, talvez uma experiência ou um acontecimento, em algo que pode ser avaliado por um sujeito em perspectiva egoísta, influenciada pelas experiências individuais, subjetivas; ou pela perspectiva do prazer autoalienado: o sujeito avalia o objeto (ou acontecimento, ou experiência) pelas qualidades estéticas intrínsecas ao objeto, tomando então distância de

---

<sup>16</sup> "A 'estetización' consiste na transformação de algo em um objeto que é percebido e avaliado a partir de duas perspectivas incompatíveis, mas complementares: a da expressão egoísta e a do prazer autoalienado" (tradução nossa).

<sup>17</sup> "Nenhuma das perspectivas se refere às obras de arte em si, apenas aos interesses e emoções do público" (tradução nossa).

seus próprios interesses e emoções. Para Fenves, as duas perspectivas não se relacionam diretamente às obras de arte, mas às emoções do público: Benjamin estaria interessado em como o público percebe, interpreta e se relaciona com objetos e experiências em termos de suas próprias emoções e prazer estético - o que está em linha com a visão de Costello de que o alemão celebra a “destruição” da aura: “la ve como la emancipación final de la obra de arte respecto de su ‘dependencia parasitaria del ritual’, la ‘ubicación de su valor útil original’; de allí su liberación para otros fines”<sup>18</sup> (Costello, 2010, p. 118), com a tecnologia abrindo novas possibilidades para a arte. “Esta transformação dialéctica da arte, que a leva à sua auto-destruição, é, curiosamente, entendida por Benjamin como uma espécie de bênção, pois, assim, esta adquire um novo valor de uso” (Silva, 1997, p. 13). Benjamin diagnostica uma cisão, uma separação, que pode tornar a arte mais acessível e “útil” em diferentes contextos e estabelece algumas tensões que resultam na noção de estetização da política, que tem origem, segundo Buck-Morss (2012, p. 174), exatamente nessa alienação sensorial proporcionada pela reprodutibilidade técnica.

Retomar essa origem traz perspectivas muitíssimo interessantes “porque a revolução de Benjamin nos remete precisamente a essa origem” (Buck-Morss, 2012, p. 175). Cabe aqui, então, estabelecer de forma muito breve, e sem a pretensão de historicizar detalhadamente todas as noções de estética, alguma diferenciação em seus significados, para compreender os deslizamentos de sentido realizados neste trabalho e, também, no próprio entendimento da reflexão benjaminiana, considerando, como Santaella, que “A palavra ‘estética’ costuma ser utilizada indiscriminadamente, sem a preocupação com a sua história e a precisão de seus sentidos” (Santaella, 2007, p. 254).

A palavra "estética" tem raízes no grego antigo *aisthesis* (αἴσθησις), que se refere a "percepção" ou "sensação". *Aisthesis* era usada para descrever a capacidade dos seres humanos de perceber e sentir o mundo ao seu redor através dos sentidos - visão, audição, tato, olfato e paladar - e, nessa época, era uma palavra fundamental para a compreensão da relação entre os indivíduos e o ambiente circundante. Audi (2006) explica que para Aristóteles os objetos da percepção - ou *aisthesis* - seriam de três espécies: a primeira espécie seriam os *sensíveis especiais*, que são percebidos diretamente por um e somente um dos sentidos humanos e seriam imunes a qualquer erro - por exemplo, as cores e os sons; a segunda espécie são os *sensíveis comuns*, como o movimento e a figura, que só

---

<sup>18</sup> "...a vê como a emancipação final da obra de arte em relação à sua 'dependência parasitária do ritual', à 'localização de seu valor útil original'; daí a sua liberação para outros fins" (tradução nossa).

podem ser diretamente percebidos por mais de um dos sentidos especiais simultaneamente. Ambos os *sensíveis* - os especiais e os comuns - são objetos próprios da percepção (*aisthesis*) porque têm um efeito causal direto no sistema perceptivo. Já a terceira espécie seriam os *sensíveis eventuais*, que se percebem quando são utilizadas expressões como “o filho de Dario”: são percebidos “não diretamente, mas como consequência de se perceber diretamente algo outro, que ocorre ser o filho de Dario, por exemplo” (Audi, 2006, p. 47). “A raiz grega *aisth*, no verbo *aisthonomai*, quer dizer sentir, não com o coração ou com os sentimentos, mas com os sentidos, rede de percepções físicas” (Santaella, 2007, p. 254). “*Aisthitikos* é a antiga palavra grega que designa o que é ‘percebido pela sensação’. *Aisthisis* é a experiência sensorial da percepção” (Buck-Morss, 2012, p. 175).

Foi somente no século 18 que a palavra “estética”, que alterava o significado de *aisthesis*, foi introduzida na filosofia. O alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, em sua tese de mestrado *Meditações filosóficas a respeito de alguns assuntos relativos à poesia*, em 1735, utilizou o termo “estética” - derivando-o de *aisthonomai* (“perceber”) - para se referir ao estudo da percepção sensorial, da apreciação da beleza e em relação às emoções suscitadas pela arte e pela experiência estética em geral. Posteriormente, na obra *Aesthetica* (1750-1758), aprofundou o trabalho e generalizou a definição. Em Baumgarten, estética buscava estabelecer uma diferença entre seus estudos e a filosofia tradicional, então concentrada em questões puramente lógicas e racionais. “A Estética nasceu como um discurso sobre o corpo”, diz Eagleton (1993, p. 17), que segue comentando a formulação original de Baumgarten: “o termo não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual”. Buck-Morss (2012) reforça que o campo original da estética não é a arte, mas a realidade material das coisas, o corpóreo, o sensório. O próprio Baumgarten assim define sua estética: “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnosiologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (Baumgarten, 2012, p. 70). Ao afirmar que seria uma “gnosiologia inferior”<sup>19</sup>, Baumgarten confirma que sua estética se preocupava com o conhecimento sensitivo, ao

---

<sup>19</sup> A palavra gnosiologia é formada a partir do grego *gnosis* (conhecimento) e *logos* (doutrina, teoria); é um campo da filosofia que investiga as questões relativas ao conhecimento humano, e procura responder a problemas como o de saber se é possível ao homem, com seus órgãos de conhecimento, conhecer o mundo tal como ele é ou se, pelo contrário, distorce a realidade. É usada de forma intercambiável com “epistemologia”.

contrário da “gnosiologia superior”, que lidava com o conhecimento racional. Buck-Morss comenta que “Intrinsecamente, a estética tem tão pouco a ver com a trindade filosófica formada por Arte, Beleza e Verdade, que mais poderíamos situá-la no campo dos instintos animais” (Buck-Morss, 2012, p. 176). A autora diz que por mais que se busque treinar ou desenvolver aspectos morais ou sentidos de gosto diante do contato com um objeto de arte ou da natureza, o aparato físico-cognitivo fica “na frente” da mente, tendo contato com o mundo antes dos aspectos culturais, inclusive qualquer noção de beleza, de gosto ou de refinamento, que vem *a posteriori*: “Os sentidos conservam um traço incivilizado e incivilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural” (Buck-Morss, 2012, p. 176), fazendo parte do aparato biológico que permite a autopreservação.

A partir da definição de Baumgarten, a estética passou a ser objeto de reflexões de filósofos de diversas tradições e tornou-se um ramo da filosofia dos mais debatidos, abrangendo grande variedade de campos como filosofia da arte, crítica de arte, teoria da arte, teoria do gosto, psicologia da percepção e sociologia da cultura. No longo percurso após seu surgimento no século 18 a estética recebeu inúmeras e profundas influências, derivadas das transformações sociais e das mais diversas intervenções de distintas correntes de pensamento. Em sua "Crítica da Faculdade do Juízo" (1790), Immanuel Kant desenvolveu teoria que enfatizava a autonomia da apreciação estética, separando-a da razão pura e da moralidade, introduzindo o conceito de "juízo estético" como forma de avaliar a beleza subjetiva - e formulando a ideia do “sublime”, associada a sentimentos de grandeza, poder e inquietude. Friedrich Schiller explorou questões relacionadas à beleza, à arte e à natureza humana, propondo que a verdadeira beleza artística não apenas proporciona prazer estético, mas inspira sentimento de liberdade e elevação espiritual. Hegel e Arthur Schopenhauer, no século 19, também contribuíram fortemente para as discussões sobre a estética. Hegel viu na arte a expressão do espírito absoluto; Schopenhauer destacou que a força motriz da arte seria a vontade. Nietzsche também pensava a estética, associando-a a uma “vontade de poder”, um dos conceitos centrais em sua obra, e enxergando o mundo como um fenômeno estético, surgido das mãos de um criador. Já no século 20, entre muitos outros pensadores, Martin Heidegger e Theodor Adorno seguiram explorando a estética, com abordagens distintas. Heidegger buscava enfatizar a relação entre a arte e a verdade, enquanto Adorno explorou, basicamente, a relação entre a estética e a sociedade.

Hermann (2006) coloca que, na modernidade, começa uma busca pela subjetividade do gosto, com a estética “despedindo-se” da doutrina do belo. Para Buck-Morss (2012), no que chamamos modernidade o termo “estética” sofreu uma inversão de sentido, sendo aplicado predominantemente na arte e em formas culturais, relacionado ao imaginário, ao ilusório, ao contrário de suas aplicações originais no sensorio, no empírico, no real. O modo como isso aconteceu, para Buck-Morss, não é evidente: “Exige uma explicação crítica e exotérica do contexto socioeconômico e político em que o discurso do estético foi usado” (2012, p. 176). Eagleton (1993, p. 8) afirma que “A construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social” e, a partir dessa afirmação e um complexo contexto histórico, diz que estética é “um conceito burguês, no sentido histórico mais literal, criado e nutrido pelo Iluminismo” (Eagleton, 1993, p. 12). Para Eagleton, sua emergência como categoria teórica acontece pela articulação a um processo material encontrado nos estágios iniciais da sociedade burguesa, quando a produção cultural ganha “autonomia” em relação às suas funções sociais tradicionais e “Uma vez que os objetos se tornam bens de consumo no mercado, existindo para nada e para ninguém em particular, eles podem ser racionalizados - falando-se ideologicamente - como existindo inteiramente e gloriosamente para si-mesmos” (*Ibid.*). Mas Eagleton, que propõe todo um percurso histórico do conceito de estética sob visão marxista, alerta: “Qualquer tratamento deste conceito ambíguo que o eleve acriticamente ou o denuncie univocamente, sem dúvida sobrevoará sua complexidade histórica real” (Eagleton, 1993, p. 13). Esse alerta não apenas remete ao modo benjaminiano de especular sobre os efeitos estetizantes do “progresso” técnico na dimensão humana, repleto de ambiguidades, mas também à compreensão de sua intrincada inserção no modo de vida contemporâneo.

Podemos lembrar aqui das formulações de Walter Benjamin sobre as perdas da *aura* e do valor de culto das obras de arte a partir da reprodutibilidade técnica, que abriu caminho e se relaciona à ideia de *sex-appeal* do inorgânico, derivada do fetiche da mercadoria de Marx, no período marcado pela ascensão do novo modo capitalista de produção industrial: o surgimento da produção massiva das mercadorias e a necessidade do escoamento dessa produção em grande escala para se alcançar a maximização do lucro através da conquista das massas de consumidores exigiu o “embelezamento” das coisas, a espetacularização do trivial e cotidiano, a transfiguração das mercadorias, multiplicadas ilimitadamente, em objetos que conquistem seus compradores pelo desejo: “A mercadoria

retira sua *mais-valia afetiva* da linguagem da estética e do poder dos olhares amorosos que suscita nos humanos”<sup>20</sup> (Matos, 2010, p. 139). Lipovetsky e Serroy colocam que, com o surgimento da sociedade de consumo baseada na escala massiva, “se impôs uma cultura estética de massa, tanto através dos novos valores celebrados (hedonismo, ludismo, divertimento, moda...) como através da proliferação dos bens materiais e simbólicos impregnados de valor formal e emocional” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 27). Nesse momento começa a se delinear o que podemos chamar de estetização: um fenômeno que pode ser definido como a crescente tendência de valorizar e priorizar a estética e a aparência visual em praticamente todos os aspectos da vida, como forma de conquista e sedução através do sensório.

“No século XX, a estética sai de um confinamento sobre o que é arte, belo, sublime para adentrar no cotidiano” (Hermann, 2006, p. 2). Uma cultura que permeia desde a esfera pessoal até a esfera pública e na qual se utiliza o termo estética “voltado para as diferentes formas pelas quais a sensibilidade atua sobre nós e não propriamente uma teorização sobre a arte e se torna objeto de consideração em todas as esferas da vida prática” (Hermann, 2006, p. 3). Hermann traz para o debate as reflexões de Wolfgang Iser, que nos anos 1980 do século 20 volta a Aristóteles e à ideia original de *aisthesis* trazendo novamente o sentido de percepção sensível para o domínio da estética: “A estética passa a ser interpretada, então, como uma crescente ‘desdiferenciação’ (*Entdifferenzierung*) dos termos *aisthesis* e estética, na perspectiva de um novo conceito de razão, que incorpora o sensível” (Hermann, 2006, p. 2). Iser trabalha com a perspectiva de que *aisthesis* e estética podem ser reunidas, e de que podemos refletir sobre uma “atualidade do estético” numa época em que tudo pode ser visto como tendo uma configuração estética: “Hoje tudo se configura esteticamente, e tudo tendencialmente vem a ser compreendido como estético” (Iser, 1995, p. 8). A partir dessa chave, Iser se propõe a fornecer tipologias das espécies de estetização, assim elencadas: 1. Estetização superficial: embelezamento, animação e emoções; 2. Estetização radical: troca de posições entre *hardware* e *software* – prioridade moderna do estético; 3. Estetização (*styling*) dos sujeitos – rumo ao *homo aestheticus*; 4. Estetização epistemológica.

A primeira espécie, a *Estetização superficial*, está relacionada aos espaços urbanos. Iser diz que esses espaços foram submetidos “a uma abrangente *facelifting* estética” (1995, p. 8), com as zonas destinadas a compras nas cidades sendo embelezadas

---

<sup>20</sup> Grifo da autora.

em suas fachadas, tornando-se quase cenários cenográficos, marcadamente com características consideradas “chiques”, elegantes - o que faz lembrar transcrição que Benjamin realiza em *Passagens* de um *Guia Ilustrado de Paris*, descrevendo o que elas seriam: “uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore [...] alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura” (Benjamin, 2018, p. 54)<sup>21</sup>. Welsch cita ainda as estações alemãs de trens que deixaram de ser chamadas de “estações ferroviárias” e se tornavam “mundo de emoções com conexões de trilhos”<sup>22</sup>: “O mundo então se transforma num espaço de emoções, e a sociedade humana é uma sociedade de emoções” (Welsch, 1995, p. 8). Esse ambiente que passa pela estetização superficial tem o predomínio do valor estético de primeiríssimo plano, ligado ao gozo, à diversão, ao prazer, valorizando as vivências emocionais. Para Welsch a estetização é uma estratégia econômica, “pois pela associação com a estética vende-se aquilo que não dá para vender, e vende-se duas ou três vezes mais o que é vendável” (1995, p. 8), com os indivíduos comprando muito mais o modo de vida estético associado ao produto que o próprio produto. Um dos exemplos de Welsch é a indústria do cigarro, que desenvolveu por muitos anos estratégias de comunicação que pretendiam seduzir pelo sentido estético e não pelas qualidades do produto: de algo secundário a estética passava a ser seu aspecto principal<sup>23</sup>.

A segunda espécie de estetização proposta por Welsch, *a Estetização radical*, é mais complexa, relacionando-se às novas tecnologias. O autor considera haver uma troca de posições entre o *hardware* e o *software*: “A simulação - um processo estético que se desenrola na tela do monitor - não tem mais função imitadora, mas produtiva” (Welsch, 1995, p. 8). A estética passa ao primeiro plano e mesmo materialidades que são mais “duras” passam a ser efeito de procedimentos estéticos, em uma estetização dos materiais. “Essa estetização material, segundo Welsch, tem como consequência uma estetização

---

<sup>21</sup> Citação bastante próxima à encontrada em Matos, 2010, p. 271.

<sup>22</sup> Podemos lembrar, na atualidade, dos estádios de futebol que são reformados ou construídos com formas estéticas “modernas” e adequadas ao “multiuso” e recebem nomes baseados no *marketing* de patrocinadores e a nomenclatura de “arenas”, que remete à estética da guerra. No Brasil, entre outros, existem na cidade de São Paulo a Neoquímica Arena, onde joga o tradicional e popular clube paulistano Corinthians, e o Allianz Parque, no qual joga seu arquirrival Palmeiras. Em Minas Gerais a Arena MRV, do Clube Atlético Mineiro.

<sup>23</sup> No Brasil há alguns exemplos, como as campanhas publicitárias de uma marca de cigarros - *Free* - associada um festival internacional de jazz patrocinado por essa marca, o *Free Jazz Festival*, de muito sucesso nos anos 1980 e 1990; e as campanhas dos cigarros Hollywood, também nos anos 1990, associando a marca a esportes e ao rock - inclusive lançando discos LP com coletânea de músicas dos comerciais e produzindo várias edições de um festival internacional de rock - o Hollywood Rock.

imaterial, pois o trato cotidiano com a produção microeletrônica provoca uma estetização de nossa consciência, de nossa concepção da realidade” (Hermann, 2002, p. 17). Ele exemplifica com o uso de CADs, *softwares* de desenho assistido por computador muito usados na modelagem de produtos industriais e na arquitetura; para Welsch a utilização desses *softwares* deixa no usuário a experiência de que a realidade não é “tão real” e pode ser esteticamente modelável. Outro exemplo é a televisão, que seria uma provedora de realidades já que “quase tudo o que sabemos sobre a realidade, nós o sabemos pela televisão” (Welsch, 1995, p. 10), e ainda com a possibilidade de mudarmos de canal escolhendo uma entre várias “realidades” para acompanhar pela tela: as imagens já não são mais garantidoras da existência de UMA realidade, e esse modo de mediação com o mundo modelaria nosso comportamento nos tornando, também, intercambiáveis. Como conclui Hermann (2002, p. 17), “O virtual passa a ser real, tornando incertas e porosas as fronteiras entre realidade e virtualidade”.

Já a terceira espécie, *Estetização (styling) dos sujeitos – rumo ao homo aestheticus*, é vista por Welsch como o momento em que há predominância do estético, quando o estético atinge toda a sua completude, com todos nós vivenciando um *styling* de corpo, alma e espírito e uma estetização efetivada no sujeito, que ele chama de *homo aestheticus*: um sujeito sensível, com perfil hedonista. O “polimento estético” recebe mais atenção nessa que é uma estética da existência, e há a busca pelo aperfeiçoamento dos corpos nas academias e da “alma” em cursos de meditação e na espiritualização. Para Welsch, “Isso proporciona uma nova segurança em meio à insegurança que existe por toda a parte. Livre de ilusões fundamentalistas, vivemos todas as possibilidades, em distanciamento lúdico” (Welsch, 1995, pp. 10-11), e as valorações morais passam a ser baseadas em juízos estéticos. Welsch também afirma que a estetização, assim, alcança estruturas básicas da realidade, seja a realidade material, seja a realidade subjetiva. Quanto à tecnologia e à mídia, estetização tem o mesmo significado de virtualização, e a estetização da consciência só nos deixa ver a realidade como produto, mutável: “A estética importante hoje é a *estética fora da estética*. Uma tematização atualizada do estético tem de se referir aos campos como o mundo vivido e a política, comunicação e mídia, ciência e epistemologia”<sup>24</sup> (Welsch, 1995, p. 12).

O autor ainda acrescenta uma quarta espécie de estetização: a *Estetização epistemológica*, que seria uma “estetização radical do saber, da verdade e da realidade,

---

<sup>24</sup> Grifos do autor.

da qual nenhuma questão fica isenta” (Welsch, 1995, p. 17), e que “constitui o próprio fundo dos processos atuais de estetização e explica a sua atualização” (Ibid.): essa espécie de estetização seria um legado da modernidade. Após a estetização das fachadas, da realidade material e social e das orientações éticas e morais, a estetização epistemológica seria a mais profunda e fundamental, já que surge do fato de que conhecimento e realidade são percebidos como fatos estéticos, especialmente a partir da estetização proporcionada pela tecnologia e passível de ser experienciada pelos meios de comunicação. Ela seria realizada “até a epiderme dos fenômenos” (Welsch, 1995, p. 17) e explicaria os processos de estetização que existem em todas as instâncias.

Cabe ainda, ao falarmos do processo de “estetização de tudo”, passar rapidamente pela noção de experiência estética, retomando Gumbrecht e sua consideração de que, quando acontece uma experiência estética, a partir do conceito de Baumgarten de experiência estética derivada de *aisthesis* - seu impacto, seu aspecto sensorial - e que Kant, na Crítica do Juízo, chamou de “desinteresse” - experiência sem a necessidade de julgamento sobre beleza ou interesse objetivo, somente como “experiência estética autônoma” -, acontece um efeito de presença, uma sensação de presença de algo simultaneamente a um sentido, que não podemos agarrar e é efêmero, tornando-se uma epifania: “sempre que um objeto da experiência surge e por momentos produz em nós essa sensação de intensidade, ela parece vir do nada” (Gumbrecht, 2010, p. 141). Nunca saberemos se essa epifania voltará a acontecer, não sabemos como será, se pode ser repetida, nem quando e muito menos como ela acontece: “a epifania na experiência estética é um evento, pois se desfaz como surge” (Gumbrecht, 2010, p. 142). Ao surgir do nada, a epifania da experiência estética cria uma substância, uma forma, um tipo de presença que, ao mesmo tempo, não tem materialidade, como quando lemos um livro e sentimos seu ritmo, observamos um quadro e percebemos nele um ambiente, quando escutamos uma música e sentimos a presença de alguém ou nosso “retorno” a um tempo e local específicos. Segundo Gumbrecht, mesmo que possamos esperar que alguma experiência estética nos traga o sentimento de estarmos-no-mundo, de fazermos parte de um mundo físico, essa sensação não será uma conquista permanente: “... ao contrário, talvez seja mais adequado formular que a experiência estética nos impede de perder por completo uma sensação ou recordação da dimensão física das nossas vidas” (Gumbrecht, 2010, p. 146).

Gumbrecht (2015) também sugere que vivemos um momento de onipresença da experiência estética. Para ele, com essa onipresença a experiência estética está se

tornando banalizada: através da penetração da experiência estética no cotidiano, qualquer coisa pode “se tornar” uma experiência estética. Ele exemplifica com o presente costume de se fazer dobraduras em forma de *origami* nas extremidades dos papéis higiênicos em banheiros de quartos de hotéis: ou seja, nas coisas mínimas, nas coisas mais banais e inesperadas, busca-se proporcionar - ou induzir - aos indivíduos alguma experiência estética, por algum motivo nem sempre muito compreensível ou sem que pareça evidente haver algum sentido prático.

Podemos especular que essa busca da onipresença da experiência estética, essa superabundância das intenções estéticas, é estratégica e metodicamente pensada, calculada e dirigida para tentar proporcionar a todos nós um tipo de experiência estética - que podemos chamar de experiência estética condicionada, já que não mais autônoma - em situações cotidianas e nas mais diversas amplitudes: do papel higiênico delicadamente dobrado, lembrado por Gumbrecht, aos ambientes “instagramáveis” de qualquer evento comercial, coletivo, político, dos *shows* e concertos musicais às festas de aniversário infantis ou “chás de revelação”, busca-se induzir os indivíduos a uma experiência estética. A gastronomia contemporânea, mais que oferecer boa comida, promete proporcionar “experiências gastronômicas sensoriais”; a arquitetura busca não mais apenas a funcionalidade ou harmonia ou beleza das construções, mas nos entregar uma “experiência na vivência do ambiente”; as exposições de arte são “experiências culturais e sensoriais”, inclusive abrindo mão de objetos materiais e produzindo exposições totalmente centradas na imaterialidade, com sons e projeções visuais digitais.

Todos os objetos que nos cercam, em todos os ambientes, extrapolam seu sentido prático e, em alguma instância, estão atravessados pela intenção de proporcionar experiências estéticas, seja na escolha das cores, no *design*, na textura, nos sons, nos cheiros, nos sabores. Isso nos condiciona a acreditar ser possível e desejarmos, também, vivenciar a cada instante diferentes sensações nas mais variadas experiências estéticas, ininterruptamente. E mais: qualquer pessoa que esteja conectada a alguma rede ou complexo de redes digitais por qualquer dispositivo técnico-digital, seja de comunicação, instrumental ou de qualquer natureza, mesmo que não o deseje já está participando dessa corrida pela produção de experiências estéticas e suas transformações.

Percebe-se, a partir desse breve resumo e passeio por algumas noções históricas do termo “estética” e as possibilidades de compreensão de “estetização”, que seus sentidos realizam diversos movimentos de um campo a outro, não havendo um significado unívoco. Portanto, resgatar seus significados implica na ultrapassagem do

sentido quase coloquial de “embelezamento”, de se relacionar estetização a uma “simples” associação com a beleza, com o espetáculo agradável aos olhos ou com qualquer noção de gosto. A “estetização” representa um fenômeno multifacetado que atravessa a cultura, a sociedade e as interações humanas, atingindo camadas que transcendem os contornos das artes e da estética tradicional, permeando diversas esferas da percepção humana, tanto objetivas quanto subjetivas. Gambarotta (2015, p. 64) coloca que “De esa dialéctica entre una instancia objetivada y una subjetiva surge la estetización”<sup>25</sup>. Talvez entre essas duas instâncias - subjetiva e objetiva - possamos encontrar o que Benjamin trabalha em suas reflexões como “limiar” (*Schwelle*), que é diferenciado de “limite” ou “fronteira”: “...o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios” (Gagnebin, 2014, p. 36). Assim será possível trazer o sentido de estetização em Benjamin para essa zona entre a *aisthesis* e a estética pós-Baumgarten e compreendendo, como possibilidade, o deslizamento entre seus significados: não se sobrepondo uns aos outros, mas sujeitos a interações e interpenetrações.

Convém aqui retornar mais uma vez a Benjamin e lembrar que desde a modernidade tudo é mercadoria, e tudo é vestido para a sedução: o *sex-appeal* do inorgânico encontrou, nessa “estetização de tudo” e na busca de uma produção contínua de epifanias, novas maneiras de fetichizar e encantar, no que Matos (2010) chama a “universalização do fenômeno do fetichismo” no “fetichismo contemporâneo”. Um processo que segue sendo acelerado e ampliado pelos dispositivos de produção e reprodução digital e com a manutenção da *Stimmung* do progresso contínuo e da incontornabilidade do digital e da técnica, gerido pelo capitalismo de dados através de estratégias opacas e sua interpenetração com a política.

Essa compreensão permite a leitura da noção benjaminiana de estetização e, por consequência, de estetização da política, em modulação mais ampla e adequada às atuais dinâmicas de comunicação e às possibilidades tecnológicas do nosso tempo. Isso se alinha à ideia da existência de uma *hiperestética*, tornada possível pela *era da reprodutibilidade técnica-digital*.

---

<sup>25</sup> “Dessa dialética entre uma instância objetivada e uma subjetiva surge a estetização” (tradução nossa).

### 3.2 - Hiperestética e comunicação na era da reprodutibilidade técnica-digital

Gumbrecht usa a palavra *hipercomunicação* para comentar sobre o atual estágio das comunicações por meios técnico-digitais: “Em toda a História desde o Homo sapiens, temos hoje as maiores oportunidades de comunicação. É a este fato elementar que me refiro com a palavra ‘hipercomunicação’” (Gumbrecht, 2015, p. 113). Ele considera que esse é um desdobramento do surgimento e aumento da utilização dos dispositivos técnicos de comunicação “cujos efeitos neutralizam as consequências do físico e às vezes também da distância temporal”, já que “Seja o que for que necessitemos, parece estar mais disponível do que nunca através da comunicação eletrônica” (Gumbrecht, 2015, p. 115). Essa disponibilidade, segundo ele considerada um valor primordial do que chama de *hipercomunicação*, passa a ser também dos indivíduos, uma disponibilidade excessiva e agora já uma forma de vulnerabilidade que “basicamente anula todas as hierarquias e diferenças sociais” (Gumbrecht, 2015, p. 116).

Para Gumbrecht, um dos efeitos da *hipercomunicação* é o de que mesmo que existam diferenças entre os dispositivos que permitem a interação entre um indivíduo e o “outro lado”, como o telefone e o correio eletrônico, e os dispositivos nos quais somos apenas receptores, como a TV e o rádio, somos fascinados por essas ferramentas, em especial pelas que produzem a sensação de alguma interação física, mesmo que ilusória e havendo apenas um corpo real envolvido. Segundo Gumbrecht, todos estamos inclinados a considerar interações com mediação por telas e sem a presença física de outro indivíduo, como no uso do caixa eletrônico ou no *check-in* das empresas aéreas, como comunicação. E isso frequentemente nos faz agir como se realmente houvesse nesses acontecimentos uma troca interativa com outra pessoa, inclusive com demonstrações de sentimentos, sejam de alegria ou de algum desânimo. Mesmo que não exista um ser humano “do outro lado” da tela, os dispositivos técnico-digitais são dotados da capacidade de criar, através do *design*, de algoritmos e da virtualização, ambientes imersivos que simulam a interatividade entre pessoas, com graus de racionalidade diversos e complexos.

Santaella (2007) cita o conceito de *autopoiesis*, desenvolvido pelos chilenos Maturana e Varela (1980), explicando que ele é aplicado a ambientes computacionais “em que entidades artificiais, através da exploração de tópicos como agentes autônomos e redes neurais, manifestam traços de vida e comportamentos orgânicos” (Santaella, 2007, p. 280), entre eles os de crescimento, agregação, predação e aprendizagem. Inicialmente

relacionados aos ambientes dos *games*, é perceptível que esses ambientes *autopoiéticos* transbordaram de seu espaço inicial e se estenderam a diversas possibilidades de interação à medida em que os dispositivos móveis de comunicação - que Santaella chama “tecnologias nômades” (2007, p. 282) por permitirem a comunicação à distância ao mesmo tempo em que o usuário se move no espaço urbano ou qualquer outro numa *hipermobilidade* - se tornaram cada vez mais acessíveis.

Lipovetsky e Serroy afirmam existir “um universo de superabundância ou de inflação estética que se molda diante dos nossos olhos” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 27). Como já vimos neste trabalho, nesse “universo de superabundância” todas as formas de tentativa de produção e indução de experiências estéticas passam, de alguma maneira, por uma instância visual. Se no regime hiperestético de visualidade da *era da reprodutibilidade técnica-digital* as imagens extrapolam os limites das telas e *displays*, essas telas ainda mantêm sua centralidade, que já chamava a atenção de Günther Anders em 1956 quando escreveu sobre “el actual diluvio global de imágenes: que por todas partes y con todos los medios de la técnica de reproducción (con hojas ilustradas, films, emisiones televisivas), se invita al hombre actual a quedarse con la boca abierta ante imágenes del mundo”<sup>26</sup> (Anders, 2011, p. 21). Ele trazia para o centro de suas observações os aparelhos de televisão que, naquele momento, estavam se popularizando e se disseminando. Anders percebia, assim como Benjamin antecipara alguns anos antes, a consolidação dos dispositivos de reprodução técnica não somente como mediadores do mundo, mas como instrumentos de manipulação da realidade e de exploração econômica. Liberando a visualização de imagens da pouca flexibilidade das telas de cinema para exibição de filmes e mensagens fora de seus espaços, a televisão trazia as telas para dentro das nossas casas: “Los acontecimientos vienen a nosotros, no nosotros a ellos”<sup>27</sup> (Anders, 2011, p. 117). O desenvolvimento de um regime de visualidade baseado nas imagens disponibilizadas aos indivíduos por dispositivos técnicos era evidente.

Pode-se pensar nas observações de Günther Anders como prenúncio da *hipercomunicação* colocada por Gumbrecht, na já citada “cultura de telas” que hoje nos deixa cercados não apenas por aparelhos de TV, mas por dispositivos eletrônicos de comunicação com *displays* e telas de todos os tamanhos, em um ritmo hipnótico e com

---

<sup>26</sup> "O atual dilúvio global de imagens: que em todos os lugares e por meio de todas as técnicas de reprodução (com revistas ilustradas, filmes, transmissões de televisão), convida o homem contemporâneo a ficar de boca aberta diante de imagens do mundo" (tradução nossa).

<sup>27</sup> "Os acontecimentos vêm até nós, não nós a eles" (tradução nossa).

as possibilidades de recriar nossa existência - ou mesmo de se criarem múltiplas existências simultâneas - proporcionadas pelas imagens técnicas a partir da reprodutibilidade técnica-digital. E isso faz com que passemos “a maior parte de nossa vida na mesma posição invariável, isto é, em frente da tela eterna de um computador” (Gumbrecht, 2015, p. 128). Flusser coloca que as imagens técnicas “não ocupam o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais, porque são fenômenos sem paralelo no passado” (Flusser, 2008, p. 12). Para Flusser as imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, ou seja, representam objetos tridimensionais existentes no mundo, enquanto as imagens técnicas<sup>28</sup> são superfícies constituídas por pontos, são *pixels* criados em processos digitais que não estão necessariamente ancorados em alguma realidade, e não há paralelo na história humana para essa condição. Para Bucci, “a ideologia se reconfigurou em videologia” (Bucci, 2021, p. 235) que guia nossos olhares e nossos destinos, sendo as imagens “o oposto da argumentação racional. Existiria nelas um potencial de inviabilizar as mediações que possibilitam o entendimento dialogado entre as pessoas” (Bucci, 2021, p. 238).

Santaella, ao lembrar que Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* considerou como emblemáticos o cinema e a fotografia na expansão das fronteiras estéticas, sugere que o domínio da imagem “deve-se ao fato de que a revolução tecnológica tem colocado um enorme aparato a serviço da visão, de modo que não se pode negar que o século XX foi o século do triunfo da tecnovisão” (2007, p. 259). Santaella afirma, também, que é necessário reavaliar o papel destinado às imagens nos novos ambientes digitais, porque neles “a imagem não aparece apenas em todas as formas de visualidade possíveis - gráfica, fotográfica, videográfica e sintética - como também se faz acompanhar por textos, sons, ruídos, constituindo uma linguagem inaugural, a linguagem *hipermídia*” (Santaella, 2007, p. 385). Isso evidencia que o estatuto da imagem e, por extensão, do que pode se depreender por “estética”, foi alterado nesses ambientes *hipermidiatizados*, ao ponto de ser possível a simulação de imagens “capazes de tornar visível o invisível”, como a autora exemplifica ao lembrar das imagens de diagnóstico médico e visualização científica: “Embora invisível a olho nu, a materialidade do real se faz presente à visão” (Santaella, 2007, p. 281).

---

<sup>28</sup> Santaella afirma preferir o uso do termo “imagens tecnológicas” a “imagens técnicas”; considerando que o adjetivo “tecnológico” é mais preciso e específico “porque toda e qualquer imagem, mesmo as artesanais, é sempre produzida pela intervenção de algum dispositivo técnico” (Santaella, 2007, p. 358).

Essas falas são muitíssimo pertinentes para refletirmos sobre a predominância da comunicação através de imagens, seja as imagens geradas a partir da visualização de dados digitais, as que simulam virtualmente ambientes deslocalizados ou as imagens estetizantes com apelos emocionais e subjetivos da propaganda, da publicidade e do *marketing*, não necessariamente dependentes de discursos lógicos mas baseadas em estratégias mercadológicas e de fetichização de coisas e relações: tudo no nosso entorno parece destinado a cumprir a função de convencer, de conquistar, de seduzir. E de modo imediato. Não há tempo a perder na sedução, não apenas por haver uma descomunal oferta de mercadorias sedutoras disputando o desejo, mas porque os desejos produzidos também são epifânicos: as imagens estetizantes produzidas na *era da reprodutibilidade técnica-digital* não estão ancoradas em uma realidade material - ou estão “abstraídas de volumes” - e, assim, não são representações do mundo vivido, existindo somente na idealização, daí sua impossibilidade de completude e permanência.

Os ambientes e as situações “instagramáveis” naturalizados em nossa cotidianidade são evidências desse processo: os algoritmos das plataformas de comunicação digitais priorizam o conteúdo visualmente atraente, o que incentiva os usuários a criar e compartilhar pelos meios digitais vivências, locais, coisas e situações visualmente apelativas e têm desempenhado papel significativo no predomínio dos aspectos estéticos e estetizantes na contemporaneidade. Os avanços nas ferramentas de edição e manipulação digital e sua acessibilidade permitem que qualquer pessoa altere e “melhore” imagens e vídeos, criando uma versão alterada da realidade. Isso leva a uma ênfase na estilização, na criação de imagens idealizadas e na construção de narrativas visuais que podem não refletir com precisão o que seria real, resultando em uma *estética das redes* fragmentada, múltipla, com propostas “que problematizam e sofisticam a nossa visão e vivência do ciberespaço” (Santaella, 2007, p. 271). Mais que transformar tudo em “beleza” e “harmonia”, existe um movimento de busca pela sedução através dos sentidos, através de epifanias induzidas a partir de experiências estéticas condicionadas.

Torna-se interessante a articulação dessas leituras com as reflexões de Marcondes Filho, que pergunta: “Será que as tecnologias prejudicam ou mesmo tornam impossível o diálogo, a comunicação entre os homens? [...] A comunicabilidade por computador é de outra natureza?” (Marcondes Filho, 2013, p. 47). O autor brasileiro considera que comunicação não tem “nada a ver com transmissão, transferência, transporte, trânsito, repasse ou similares” (Marcondes Filho, 2013, p. 30): para ele, essas definições para o sentido de comunicação implicam na ideia da existência de algo que sai de uma pessoa

para outra, algo que é dado, doado, entregue, como um objeto dotado de materialidade. “Não existe essa materialidade, porque o que sai de mim, como fala, expressão, obra, música, toque, chega ao outro como coisa diversa, que eu jamais poderei saber o que é” (*Ibid.*). Marcondes Filho pensa que a comunicação está vinculada a uma ocorrência determinada, sujeita a circunstâncias e forças que só tornam possível seu acontecer uma única vez, em um “instante oportuno”, impossível de ser recuperado posteriormente; comunicação, para ele, é o resultado de nossa interação com o outro ou com uma obra, sendo de natureza abstrata. Citando Bataille, exemplifica com uma situação em que um grupo de pessoas ouve um relato: pode-se dizer que entre elas “passou” a comunicação, que criou uma corrente psicológica que as envolveu e assim foi criado um “clima favorável à comunicação”, mas não a própria comunicação, que só ocorre realmente se houver um “choque”, uma “violência” que nos faça refletir sobre nossa posição no mundo, já que “a comunicação é produzida no atrito entre as coisas (uma frase e minha memória, uma cena cinematográfica e minhas expectativas, minha fala e a de meu amigo, etc.), quando algo especial e único atravessa as duas instâncias” (Marcondes Filho, 2013, p. 47). Assim, a comunicação ocorre em um espaço intermediário, uma área situada em um espaço entre um e outro, “por onde um elemento incorpóreo, sutil e inesperado anima, vitaliza, energiza. A comunicação acontece no espaço *entre*” (*Ibid.*).

Sobre a comunicação na internet, Marcondes Filho comenta que ela não é do mesmo tipo da comunicação em forma presencial, e isso não tem a ver com capacidade técnica, mas porque “existe algo que só ocorre na relação direta e os aparelhos em momento algum conseguem captar, que é a percepção da energia pessoal, da força interna de cada um [...] que só pode ser sentido pela percepção através da sua emanção direta” (2013, p. 54). Esses efeitos não podem ser recuperados através de uma tela, daí a comunicação digital ser uma forma de comunicabilidade bastante distinta, tendo as características da instantaneidade, de poder ser utilizada coletivamente e ainda competir com os meios e as instituições tradicionais. No que Marcondes Filho chama de “terceira grande fase da comunicação” - a comunicação digital -, iniciada com os *chips* e o armazenamento e processamento digital de informações, a cultura discursiva sofre mais um golpe: as tecnologias comunicacionais digitais “despersonalizam os atos comunicacionais” e “Os traços humanos desaparecem da comunicação”. Agora existe uma nova noção de tempo e espaço, criada pela sociedade digital, “um espaço que se visita permanecendo-se no mesmo lugar de origem. As pessoas habitam simultaneamente esses dois espaços, a mente se cliva em duas realidades, sem que isso constitua patologia

mental” (Marcondes Filho, 2013, p. 86), e a civilização digital “decreta a inutilidade da matéria e, por extensão, do corpo, dos espaços concretos, de toda a geografia” (Marcondes Filho, 2013, p. 88). Citando Günther Anders, Marcondes Filho coloca sobre a atual condição do homem:

Os homens, hoje em dia, estão numa situação de permanente *medialidade*, diz Anders. Estão o tempo todo “no meio”, na indeterminação, no vácuo. São perseguidos pela necessidade contínua de estarem fazendo algo: vendo TV, comendo, conversando, ouvindo futebol, fumando, tudo ao mesmo tempo. Nenhum resto de tempo pode sobrar, é o *horror vacui* (Marcondes Filho, 2013, p. 165).

Mas se para Marcondes Filho a comunicação pela internet é de outro tipo, como pensar a comunicação na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, baseada no regime de visualidade da cultura de telas? Como relacioná-la com o sentido de *hipercomunicação*, de Gumbrecht? Vivemos em um ambiente de *hipercomunicação*? É possível, a partir dessa palavra, levantar algumas questões.

Etimologicamente *hiper* é, assim como *aisthesis*, originária do grego antigo: *ὑπέρ* (hipér). Em sua origem, representava o conceito de "acima de", "além de", “mais do que” ou “superior a”, relacionando-se a alguma coisa ou objeto. No contexto moderno, adicionada na forma de prefixo a outras palavras, *hiper* é costumeiramente usada para denotar o sentido de haver excesso, superioridade, intensidade, aceleração, aumento ou intensificação significativa de alguma qualidade, fenômeno ou característica presente em algum fenômeno. *Hiperativo* significa excessivamente ativo, *hipermercado* refere-se a um supermercado muito grande e diversificado, *hipertensão* a um valor aumentado da pressão arterial em relação a padrões de normalidade. Portanto, quando usamos o prefixo *hiper* com esse sentido estamos indicando um grau elevado ou uma intensificação do conceito ou característica que a palavra-base representa.

Assim, na afirmação de Gumbrecht sobre *hipercomunicação*, fica clara a intenção - por ele mesmo explicitada - de se estabelecer uma ideia de expansão, de aumento de intensidade, de crescimento das interações comunicacionais. Este é um fenômeno que todos já percebemos e, certamente, concordamos com sua existência, diante de tantas evidências e com nossas próprias vivências neste mundo marcado pela reprodutibilidade técnica-digital: somos testemunhas e partícipes desse movimento e já ganhamos intimidade com as coisas que se tornaram *hiper*, em particular no contexto comunicacional. Falamos em *hiperconectividade* quando nos referimos ao aumento

exponencial de conexões digitais e à crescente interligação entre pessoas, dispositivos e sistemas. Para descrever a aceleração das trocas de informações através da utilização da comunicação digital, agora praticamente instantâneas, falamos em *hipervelocidade*. Se podemos nos deslocar com nossos *smartphones* e, de qualquer parte do mundo e a qualquer instante é fácil nos comunicarmos com alguém em outra parte do mundo, mesmo em movimento, temos a *hipermobilidade*. A crescente automação e inserção da IA - inteligência artificial - nos mais diversos sistemas para a otimização de processos e decisões é a *hiperautomação*. O prefixo *hiper* não nos causa nenhuma estranheza e parece mais que adequado para se compreender muito do que é corriqueiro na nossa realidade digitalizada.

Ao aceitarmos que *hipercomunicação* é uma palavra pertinente em relação ao momento que chamamos de *era da reprodutibilidade técnica-digital*, permite-se propor a palavra *hiperestetização* para traduzir ou simbolizar o avanço, a aceleração, a agudização e as transformações dos processos de estetização e como uma consequência dessa *hipercomunicação*. Para Welsch, “A constituição estética de nossa realidade é uma concepção não apenas de alguns estetas, mas de todos os teóricos contemporâneos que refletem sobre a realidade e a ciência. É uma concepção necessária” (Welsch, 1995, p.15). Essa concepção não pode deixar de perceber que as transformações nas formas de experiência, inclusive na experiência estética, previstas e diagnosticadas por Benjamin diante da ascensão da reprodutibilidade técnica, ganharam novas facetas e perspectivas diante das profundas transformações em todas as instâncias do vivido a partir da reprodutibilidade técnica-digital. A evidente sobrecarga comunicativa, acompanhada pelos processos estetizantes potencializados e amplificados pela tecnologia digital, colocam a estética como elemento central da experiência comunicativa em formas, intensidades e com potenciais consequências nunca vistas. A estetização epistemológica, demonstrada por Welsch (1995), mostra que a estética se enraizou como um modo de compreensão do mundo e, na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, a superabundância das possibilidades de produção de experiências estéticas condicionadas tornou-se parte integrante e conformadora da nossa cognição.

“Uma lei fundamental estética reza que a nossa percepção precisa não apenas de animação e estímulo, mas também de descanso, zonas de repouso e interrupções” (Welsch, 1995, p. 18), comenta Welsch. O autor faz também um alerta, buscando demonstrar que a difusão permanente e ininterrupta de estímulos estéticos traz leituras diferentes sobre conceitos como, por exemplo, o que é a beleza: “Onde tudo é belo, nada

mais é belo”, afirma ainda, em seguida citando o termo *hiperestetização*: “No meio da hiperestetização, há necessidade de áreas esteticamente baldias” (Welsch, 1995, p. 18). Welsch utiliza a palavra como um adjetivo, sugerindo a intensificação da estetização, para propor que há um excesso de processos estetizantes. Mas abre-se aí um espaço para se pensar em algo que poderíamos chamar de *hiperestética*, que pode nos levar por outros caminhos de compreensão e especulação.

Retornando à etimologia de *hiper*, lembramos que em sua origem grega a palavra trazia também o sentido de "acima de", "além de" ou “mais do que”. Podemos então pensá-la como prefixo para indicar a superação de limites, a existência de um domínio além dos campos conhecidos ou uma transcendência de fronteiras, o alcance de algo que ultrapassa um padrão ou é fora da norma. Um exemplo dessa utilização é a palavra *hiperlink* - um elemento fundamental das conexões em rede - que traz esse sentido de “além de”: ao clicar em um *hiperlink* o usuário acessa um novo “lugar”, além das “fronteiras” do *link* em que se encontra o documento inicial da pesquisa, ou seja, parte-se daquele ponto para outro ponto dentro do universo digital. Outro exemplo é *hipertexto*, que remete às possibilidades de textos que ultrapassem os limites lineares tradicionais, permitindo conexões não sequenciais entre diferentes conteúdos. Na física, há referências a um *hiperespaço*, uma dimensão espacial além das três dimensões conhecidas, sugerindo um "outro espaço" e que, se ainda está no campo das especulações teóricas e da ficção científica, traz interessantes possibilidades para o desenvolvimento de teorias avançadas, como a teoria das cordas.

Ao adotarmos aqui o termo *hiperestetização* abrimos caminho para especulações sobre uma noção de *hiperestética*, que nos serviria para buscar compreender e descrever os modos como todas as instâncias do vivido estão estetizadas, como já vimos anteriormente, e suas consequências, como a *hiperestetização*, que nos insere na *Stimmung* da *era da reprodutibilidade técnica-digital*. Essa *hiperestética* nos indica a possibilidade de haver algo além das noções de estética tradicionalmente aplicadas à comunicação, ultrapassando sua relação com o uso de elementos visuais e auditivos que apelam aos sentidos e emoções do público e atingem instâncias mais profundas de nossa *psique*. Algo que não temos ainda como compreender muito bem, diante da velocidade das transformações e do volume de estímulos estéticos, mas se relaciona a alguma outra “dimensão” estética que, certamente, exige mais observações e aprofundamentos filosófico-teóricos para sua completa formulação. Mas já nos permite especular sobre como esse movimento característico do nosso tempo, proporcionado pelo cada vez mais

“vertiginoso desenvolvimento da técnica”, há quase um século observado por Benjamin, altera nossa cognição, molda nossa percepção, impacta na interação com a cultura e os significados do que pode ser compreendido como comunicação e informação em tempos digitais.

Essa proposição de *hiperestética* - e, por extensão, de *hiperestetização* - pode ainda estabelecer conversações com a *hiperrealidade* proposta por Baudrillard, que levanta questões críticas sobre a natureza da experiência, conhecimento e existência no mundo contemporâneo: “Estamos num universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido” (Baudrillard, 1991, p. 102). Para o francês, existe uma saturação de imagens e símbolos nas sociedades que têm o poder midiático em papel central e a onipresença de imagens e representações faz com que elas se tornem tão persuasivas que passam a substituir ou distorcer a realidade, influenciando nossa percepção sobre eventos do mundo vivido, padrões estéticos e mesmo a realidade social e política: “Assim, os *media* são produtores não da socialização mas do seu contrário, da implosão social nas massas” (Baudrillard, 1991, p. 105). A distinção entre o real e o simulado torna-se cada vez mais borrada: “A imagem da *hiperrealidade* já não tem mais relação com qualquer realidade, material ou simbólica: ela agora é apenas o seu próprio simulacro” (Marshall, 2021, p. 12). Para Marshall, a tese de Baudrillard é a de que “as imagens perpetram o próprio fim da comunicação e da informação. Tudo passa a orbitar em um espaço operacional, processual e comutativo” (Marshall, 2021, p. 14). O conceito de *hiperrealidade* em Baudrillard nos instiga a pensar sobre como a mídia molda a percepção da realidade, o que nos leva mais uma vez a Benjamin e à influência dos aparatos técnico-reprodutivos - e se aproxima da ideia de *hiperestetização*.

Queremos crer que se, como diz Fenves, “es posible identificar ciertas afinidades entre las investigaciones de Baumgarten y las de Benjamin sobre el ‘aparato perceptivo del ser humano’ que cada uno de ellos lleva a cabo bajo el rótulo de ‘estética’”<sup>29</sup> (Fenves, 2010, p. 81), propor aportes que levem em conta as noções de *hiperestética* e de *hiperestetização* pode nos auxiliar na análise das condições e consequências da intensificação e dominância dos aspectos estéticos e estetizantes na *era da reprodutibilidade técnica-digital*. Pensar a natureza da comunicação que, ao modo de ver de Marcondes Filho, acontece em um espaço *entre* e tem natureza abstrata, acontecendo

---

<sup>29</sup> “É possível identificar certas afinidades entre as pesquisas de Baumgarten e as de Benjamin sobre o 'aparelho perceptivo do ser humano', que cada um deles realiza sob o rótulo de 'estética’” (tradução nossa).

em uma zona de atrito e de singularidades e, a partir dos computadores, gera a clivagem do pensamento em duas realidades, permite essas especulações - bem como a de um espaço operacional, em Baudrillard. No contexto desses tempos em que poucos processos comunicacionais têm como âncora alguma materialidade dos objetos e racionalidade, elas podem proporcionar *insights* sobre como se dão esses processos em um ambiente *hiperconectado*, *plataformizado*, economicamente alterado e politicamente instável no qual estamos inseridos.

Diante do que aqui foi apenas esboçado a respeito das noções de *hiperestética* e *hiperestetização*, no próximo segmento faremos uma leitura sobre o que chamamos *hiperestetização da política*, ao nosso ver uma agudização e transformação da ideia benjaminiana de estetização da política, alterada pelas condições técnicas e tecnológicas predominantes na *era da reprodutibilidade técnica-digital*.

### **3.3 - O digital e a hiperestetização da política**

Propor a existência de uma *hiperestetização da política* considerando-se aspectos presentes no pensamento de Walter Benjamin implica em começar traçando, mais uma vez, um breve paralelo entre os contextos históricos da época da formulação benjaminiana de estetização da política e a contemporaneidade. Ao realizarmos esse paralelo, de alguma maneira sob inspiração do que Benjamin chamava de “imagens dialéticas” - quando “fotogramas” da história são justapostos de forma a se compreender as tensões, continuidades e interrupções dos processos históricos -, é possível perceber ambiências coincidentes, que nos permitirão avançar em nossa leitura.

Seligmann-Silva lembra que o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* foi pensado por Benjamin como “uma resposta aos terríveis fatos políticos dos quais era contemporâneo: a ascensão do nazifascismo, os desdobramentos da sociedade capitalista com suas crises e guerra iminente” (Seligmann-Silva, 2023, p. 116). O cenário de turbulência política e social dos anos 1930 trazia enormes instabilidades, de todos os tipos. A economia global encontrava-se imersa em grande crise, causada especialmente pelos ecos da Primeira Guerra Mundial na Europa e do *crash* da Bolsa de Valores estadunidense. Regimes políticos radicais de extrema-direita ascenderam ao poder instaurando políticas de ódio que, pouco tempo depois, levariam o mundo à guerra e ao horror do Holocausto - uma das reações a isso seriam os

primeiros bombardeios sobre agrupamentos humanos com armamento nuclear, uma “maravilha tecnológica” da época, nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. As transformações na tecnologia e o surgimento de novos modos de produção alteravam as relações de trabalho e as configurações do capitalismo. Os dispositivos técnicos de produção e reprodução alteravam a arte e as comunicações. Em meio a todas essas questões, Benjamin levantava pontos fundamentais sobre como toda a nova parafernália técnica que surgia provocaria alterações na percepção do mundo a partir dos novos modos de estímulo do aparato perceptivo humano. Para Benjamin, a maneira como as tecnologias são usadas trazem consequências para a percepção e para a vida cotidiana: “para ele, o homem moderno não poderia ser compreendido sem uma análise da técnica. Como vimos, a técnica determina novos modos de percepção” (Seligmann-Silva, 2023, pp. 116-117).

Avançamos para os anos 2020. Se às vésperas da Segunda Guerra Mundial vivia-se a “meia-noite” do século 20<sup>30</sup>, em nosso momento do século 21 parece ainda ser noite e não muito bem “iluminada”, e os ponteiros (agora digitais) do relógio da história por vezes parecem se encontrar no mesmo ponto. Os chamados “avanços tecnológicos” ocorridos entre esses períodos não nos levaram exatamente à terra prometida pela ideologia do progresso, tão duramente questionada por Benjamin - já é mais que sabido que a um avanço nas técnicas de produção e das tecnologias não há direta correspondência em avanços éticos, como coloca Olgária Matos: “A aceleração desenvolvimentista dos recursos técnicos não é acompanhada de desenvolvimento moral, tampouco propicia sociabilidade e solidariedade entre os homens” (Matos, 2010, p. 97).

Em meio às suas múltiplas e características crises permanentes e transformações, o capitalismo reconfigurou-se e tornou-se digitalizado, globalizado e onipresente, mas isso não garantiu alguma coisa que se possa chamar definitivamente de “igualdade econômica”: grandes parcelas de trabalhadores - em todo o mundo, mas em especial no Sul Global - tornaram-se ainda mais fragilizadas, precarizadas e sem perspectivas concretas de melhoria de vida e garantias sociais. Se houve consideráveis melhorias e notáveis e bem-vindas conquistas a partir das tecnologias voltadas para a ciência, a saúde e para as comunicações, entre outras áreas, não se conquistou o acesso pleno a direitos sociais básicos, inclusive o direito à alimentação. As tecnologias de produção altamente

---

<sup>30</sup> *Meia-noite no século* é um livro escrito pelo socialista belga-russo Victor Serge e publicado em Paris, em 1939. Nele, o romancista escreve sobre o período stalinista às vésperas da Segunda Guerra Mundial.

“racionalizadas” e “eficientes” não significaram racionalização eficiente nas relações entre o homem e a natureza, e recursos básicos e elementares, como a água, enfrentam riscos crescentes de escassez, tornando-se mais caros e de mais difícil acesso a grandes grupos de seres humanos. As sombras da guerra e da barbárie não desapareceram, muito ao contrário: conflitos sangrentos e morticínios seguem acontecendo, em guerras crescentemente assimétricas devido ao domínio, por alguns Estados política e economicamente mais poderosos, de artefatos tecnologicamente avançados que garantem capacidade cada vez mais ampliada de destruição de cidades, de países e mesmo de povos inteiros - como já alertava Anders sobre a corrida pelo arsenal de armas atômicas e a naturalização da existência de um complexo industrial bélico desenvolvido em seu entorno: “Ora, o que ele significa? Que, com toda a naturalidade, milhões entre nós são empregados para ajudar a preparar a possível liquidação de populações, talvez até mesmo da humanidade, e também para ajudar a executá-la ‘em caso de emergência’” (Anders, 2023, p. 58).

Grande parte do mundo temia o totalitarismo nazifascista, mas na atualidade entregou-se a outro tipo de totalitarismo: o do capital transnacional desregulado, que transformou todas as coisas em mercadoria, fetichizada e coisificada. “Tudo parece transformar-se com a sociedade de massa, do consumo, da técnica e da coisificação”, diz Matos, (2010, p. 93), e a centralidade alcançada pelos que detêm o controle econômico planetário supera em muito, provavelmente, qualquer anterior iniciativa politicamente totalizante na história humana: “Nenhum centralismo fascista conseguiu fazer o que fez o centralismo da sociedade de consumo. [...] Hoje, ao contrário, a adesão aos modelos impostos pelo centro é total e incondicional” (Pasolini, 2020, pp. 53-54). E essa adesão incondicional se dá, em grande medida, pela disponibilidade e capacidade técnica dos meios digitais de produção e reprodução criados, desenvolvidos, comercializados e controlados pelas grandes corporações do capitalismo digital, as *big techs*. Como se percebe, entre os anos 1930 e 2020 mudamos muito, mas continuamos os mesmos. Pelo menos, não exatamente melhores hoje do que ontem.

No epílogo de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* Benjamin escreve: “O fascismo desemboca, portanto, em uma estetização da política” (Benjamin, 2012, p. 34). Ele se referia à situação política então vivida na Europa e, como já visto em Schötkker (2012), apesar de citar o fascismo fazia referência muito mais ao nazismo e, por extensão, a regimes extremistas de opressão totalitária. Seligmann-Silva traz a compreensão de que no século 21 surgiu um contexto que radicalizou diversas questões

políticas e econômicas - como as que já relatamos - e gerou novos modelos de fascismo: “O percurso da história político-econômica internacional nas últimas décadas nos jogou de volta na era dos fascismos. Quando o capitalismo não tem alternativas para realizar as demandas dos oprimidos, ele se torna fascista” (Seligmann-Silva, 2023, p. XI). O capitalismo digital não demonstra interesse em realizar essas demandas e entrelaçou-se com a política de forma decisiva. Baseado no regime hiperestético de visualidade propiciado pela reprodutibilidade técnica-digital e na manutenção da *Stimmung* da incontornabilidade da tecnologia e da automação, o capitalismo digital globalizado assume ares de ideologia totalitária. E, se os regimes totalitários desembocam em uma estetização da política, é bastante razoável compreender que o totalitarismo contemporâneo, em uma época em que tudo se torna *hiper*, certamente desemboca em uma *hiperestetização da política*.

Estetizar a política, em Benjamin, conduz à compreensão da estetização como despolitização, ao se fazer chegar às massas imagens e conceitos não somente com apelos espetaculares, mas como elementos que propiciam a dispersão e a desorientação. Fragmentadas, aceleradas, muitas vezes desconexas, tais mensagens reduzem a possibilidade de avaliação crítica e sua compreensão: não há tempo nem para elaboração do que se recebe e nem para alguma criticidade. Na *era da reprodutibilidade técnica-digital* o capitalismo digital atua para impor um padrão comunicacional estetizante que nos envolva totalitariamente, de forma semelhante ao que visualizou Benjamin, porém ainda mais “violentamente”: em um regime crescentemente dromológico, a multiplicação de imagens se torna hiperveloz, hiperabrangente, hiperfragmentada, ininterrupta, deslocando sentidos previamente existentes ou esvaziando qualquer sentido. O regime de visualidade *hiperestético* não significa apenas a criação de um padrão relacionado ao belo: a *hiperestetização* vai em busca da simplificação do mundo a partir das imagens e construções visuais impostas e da geração contínua de tentativas de indução de experiências estéticas condicionadas, a partir da técnica e da tecnologia, e amparadas pela *Stimmung* criada em seu entorno.

Olgária Matos escreve:

Quando as imagens construídas e escolhidas pelos meios de comunicação de massa se tornam a relação principal do indivíduo com o mundo, a imagem passa a reger a vida social como um todo, segundo seu modo de desempenho próprio que é o da justaposição de imagens sem que elas se contradigam, simplificando o mundo sensível por constantes e arbitrarias surpresas, sem

deixar espaço e tempo para reflexão, proscrevendo a compreensão, prescindindo do pensamento do espectador” (Matos, 2010, p. 75-76).

Na *era da reprodutibilidade técnica-digital* as imagens - seja nas telas, na arquitetura, na moda, nos pratos dos restaurantes, no *design* de tudo - são continuamente disponibilizadas, sugeridas, impostas, ocupando todos os fragmentos da existência e todas as instâncias do vivido. A *hiperestetização* é a tentativa de fazer, da imagem, regente da nossa vida social - ou, talvez melhor, fazer das imagens as representantes ou intermediárias das verdadeiras forças que regem nossa existência: as corporações, que não querem mais apenas conquistar nosso pensamento por terem já à disposição todos os dados produzidos a nosso respeito, que foram - e continuam sendo - entregues por nós mesmos. Mais que conquistar, pretendem conduzir nossos desejos e vontades.

Para Seligmann-Silva “deve-se encarar a luta contra o fascismo como uma guerra de imagens” (2023, p. XI). Podemos, portanto, pensar que, se há uma guerra, há uma disputa entre partes: ou seja, uma instância política. Fica claro que a estetização de Benjamin é política e, sendo uma agudização dos fenômenos dessa estetização, a *hiperestetização*, por si só, também é política, visto que é estratégia de totalização social disseminada através de toda a rede midiática hiperconectada que forma o aparato comunicacional global, que Han chama “midiocracia” ao perceber seu caráter político e despolutizante: “Na midiocracia, também a política se submete à lógica das mídias de massa. O entretenimento determina a mediação de conteúdos políticos e deteriora a racionalidade” (Han, 2022, p. 28). Cesarino sugere que “a atual infraestrutura das novas mídias possui um viés político, e que esse viés é favorável à direita iliberal, aos conspiracionistas e às demais forças antiestruturais que ressoam em seu entorno” (Cesarino, 2022, p. 88). Morozov (2018, p. 11) afirma que “a infraestrutura da comunicação política mudou dramaticamente” e que os sonhos utópicos que marcaram o início da expansão da internet e sua concepção “como uma rede democratizante, solapadora do poder e cosmopolita, há muito perderam seu apelo universal” (Morozov, 2018, p. 15).

A partir dos dispositivos surgidos na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, o capitalismo digital pode fundir economia, política, técnica, estética, entretenimento e informação, sentido e representação, fundando uma realidade *hiperestética* e uma lógica *hiperestetizante*. Alimentando e dando suporte a esse sistema econômico-político, uma intrincada e complexa rede de interesses e a formatação de uma ideologia da técnica que oculta todo o aparato e nos deixa ver - e participar de - apenas sua superfície, sem que

nos seja permitido compreender muito bem como tudo funciona, especialmente sua face política, oculta pelas relações opacas travadas entre usuários e plataformas e pelo brilho ofuscante e hipnótico das telas. Anders comenta que “Quanto mais complicado é o aparato no qual estamos instalados, quanto maiores são seus efeitos, tanto menos o enxergamos, tanto menor é a nossa chance de compreender os mecanismos dos quais somos parte” (Anders, 2023, p. 26), reflexão que Morozov transpõe para a contemporaneidade: “só podemos entender o mundo digital de hoje em dia se o considerarmos como a interseção das lógicas complexas que regem o mundo da política, da tecnologia e das finanças” (Morozov, 2018, p. 163). Essa interseção é uma das marcas da *hiperestetização da política*.

### 3.3.1 – Hiperestetização da política: choque e distração

Na *hiperestetização da política* percebe-se a presença e agudização de fenômenos importantes que Benjamin trabalhava ao pensar a estetização da política, como a teoria do *choque* e a recepção distraída, que têm relação com a alienação sensorial: “Benjamin diz que a alienação sensorial encontra-se na origem da estetização da política, a qual o fascismo não cria, apenas maneja (*betreibt*)” (Buck-Morss, 2012, p. 174). Shöttker comenta que, para Benjamin, “os choques teriam correspondência nas formas de ação e percepção aceleradas da modernidade (técnica, tráfego, linha de montagem, etc.)” (Shöttker, 2012, p. 102). O totalitarismo da *era da reprodutibilidade técnica-digital* também maneja essa alienação dos sentidos, e de forma ainda mais profunda e complexa.

Buck-Morss explica que Benjamin compreendia a experiência moderna de forma neurológica, com centralidade no *choque*, apoiando-se em uma ideia de Freud: a de que nosso organismo seria protegido por um escudo - a consciência - que impediria que um excesso de estímulos exteriores fique retido na memória. Para Benjamin, os estímulos - ou *choques* - seriam amortecidos pela consciência; mas ele percebe que, com a vida moderna e o volume crescente desses estímulos recebidos pelos indivíduos, o próprio *choque* tornou-se a essência da experiência. “O ambiente tecnologicamente alterado expõe o sensorio humano a choques físicos que encontram correspondência no choque psíquico” (Buck-Morss, 2012, p. 186), e isso tem grande efeito nos sentidos. Como forma de se proteger psicologicamente do excesso de estímulos e da frequência dos *choques*, o indivíduo deixa de ter consciência da experiência, existindo apenas a percepção,

desprovida de sentido: “O efeito disso no sistema sinestésico é brutal”<sup>31</sup> (*Ibid.*). Como forma de proteção, o sistema inverte seu papel: “Sua meta é entorpecer o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestesia torna-se, antes, de *anestesia*”<sup>32</sup> (Buck-Morss, 2012, p. 187). Benjamin, na seção XIV de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2012), já colocava que o cinema tem como elemento de distração justamente os *choques* sucessivos causados pelas rápidas mudanças de imagens, que não permitem que haja tempo para contemplação; a sucessão das imagens elimina a possibilidade de reflexão sobre o que se vê: “o público avalia o filme, mas o faz de forma distraída” (Benjamin, 2012, p. 34), com um efeito que Buck-Morss comenta afirmando que “É claro que os olhos ainda veem. Bombardeados por impressões fragmentadas, veem demais - e não registram nada” (Buck-Morss, 2012, p. 187). A estética deixa de ser um “contato” com a realidade e passa a ser um bloqueio da compreensão dessa realidade, o que “destrói a capacidade do organismo humano de reagir politicamente, mesmo quando está em jogo a autopreservação” (Buck-Morss, 2005, p. 188).

Sobre o *choque* e a dispersão na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, podemos realizar uma aproximação da leitura benjaminiana sobre o efeito do cinema nos públicos com o efeito da inflação de estímulos e de indução de experiências estéticas condicionadas dos nossos dias, que é generalizada e totalizante, e pode ser exemplificada com as redes sociais digitais plataformizadas. Nelas, as *big techs* procuram maximizar o tempo de tela dos usuários, e essa maximização em busca da atenção - “moeda” fundamental na manutenção do sistema político-econômico do capital digital na *era da reprodutibilidade técnica-digital* - se dá de maneira estetizante e não perceptível por parte dos usuários. Cesarino explica que nos processos de plataformização são mobilizados saberes interdisciplinares para “capturar e colocar a consciência reflexiva dos usuários em estado de fluxo (*flow*) controlado por sistemas algorítmicos, visando sobretudo a maximização do tempo de tela e a extração ininterrupta de dados” (Chun *apud* Cesarino, 2022, p. 103): quanto maior o tempo de atenção dispensada pelo usuário à plataforma,

---

<sup>31</sup> Em nota de rodapé, Buck-Morss explica que usa o termo “sinestésico” para identificar uma “sincronia mimética entre estímulos externos (percepção) e estímulos internos (sensações corporais, inclusive lembranças sensoriais) como o elemento central da cognição estética”; essa leitura estaria em sintonia com a de Walter Benjamin para o termo “sinestesia”, “usada na fisiologia para descrever uma sensação numa parte do corpo quando outra é estimulada, e, na psicologia, para descrever a situação em que um estímulo sensorial (como a cor) evoca outro (como o cheiro)”.

<sup>32</sup> Grifo da autora.

quanto mais tempo de tela, maiores são a extração de dados e o potencial de transformação desses dados em alguma forma de lucro.

Cesarino lembra que uma mudança decisiva nas relações entre os usuários de internet e as empresas/plataformas digitais ocorreu em 2006, quando o Facebook algoritmizou seu *feed* de notícias tirando, do usuário, a possibilidade de decidir por ele mesmo o que ver na sua rede, o que passou a ser “decidido” por esses algoritmos; em seguida, criou o *infinite scroll*, uma barra de rolagem infinita que coloca no *feed*<sup>33</sup> do usuário, continuamente e sem intervalos, imagens escolhidas algoritmicamente a partir dos dados já informados pelo próprio usuário durante o uso continuado: “O objetivo dessas e de outras *affordances* passa a ser, cada vez mais, reduzir a fricção para que o usuário permaneça mais tempo conectado” (Cesarino, 2022, p. 104). Esse movimento e seus efeitos são claramente percebidos nos hábitos derivados da frequência e do modo de utilização das plataformas como, por exemplo, no gesto “consagrado” pela constante repetição de seus usuários na rede Instagram: o “rolar a tela” com os dedos, sem intervalos, com pouca ou quase nenhuma atenção à maioria das imagens que passam rápida e ininterruptamente por seus olhos, sem tempo suficiente para que sejam devidamente observadas, criticamente analisadas e conscientemente retidas.

Todas as plataformas e meios digitais de distribuição de mensagens comunicacionais estão baseadas na mesma lógica hiperestetizante. Seja nas plataformas de divulgação de fotos, seja em *streamings* de música ou vídeos e filmes ou mesmo nas redes jornalísticas que adotam o sistema de *breaking news* permanente (lembrando que, com a presença nas plataformas e sendo acessíveis pelos dispositivos digitais que utilizam a mediação de telas e *displays*, todas passam em alguma instância pelo regime hiperestético de visualidade), tendo o mesmo princípio de hiperestimular o usuário a partir de uma avalanche de estímulos hiperestéticos, alienando-o dos aspectos técnicos e do controle da própria atividade nas redes sob a ilusão de liberdade de escolha e poder de decisão: “A atual infraestrutura de mídia introduz um viés técnico favorável ao realce dos extremos: a uber-política da soberania individual por um lado, e ilusões pós-políticas de mediações neutras (no caso algorítmicas), por outro” (Cesarino, 2022, p. 92). Isso pode explicar o fenômeno do gesto de rolar infinitamente as telas e, também, hábitos como o

---

<sup>33</sup> Chama-se *feed* à sequência de informações ou conteúdo atualizado que é fornecida em um formato contínuo para os usuários de redes sociais digitais. Anteriormente eram disponibilizadas informações nas telas em ordem cronológica, mas, atualmente, na maioria das redes, são disponibilizadas em ordem definida por algoritmos, a partir dos hábitos de uso de cada usuário.

de “maratonar” séries nas plataformas filmicas - assistindo todos os episódios em um fim de semana ou em pouquíssimos dias -, ouvir músicas em velocidade acelerada nos *streamings* de áudio e mudando de “faixa” antes mesmo de seu final ou assistindo produções cinematográficas em casa no dobro da velocidade original. Como as epifanias hiperestéticas não têm durabilidade diante de tantos estímulos, é preciso seguir induzindo permanentemente novos estímulos - o que nos remete a Fisher: “Tocar nas nossas necessidades psicológicas mais profundas, depois nos adestrar a ir atrás delas com o consumo de coisas que vão nos fazer voltar por mais tem sido um circuito central ao capitalismo norte-americano desde a expansão do pós-guerra” (Fisher, 2023, p. 85), e também a Seligmann-Silva, que se relaciona a essa época de “onipresença do choque”: “A sociedade na qual o choque impera, é também aquela em que o indivíduo está submetido a uma nova cadeia de controles” (Seligmann-Silva, 2023, p.124).

Buck-Morss retorna a Benjamin para lembrar que o alemão afirma em *A obra de arte* que, ao ter alienados os sentidos nessa crise da experiência cognitiva, abre-se à humanidade a possibilidade de “ver sua própria destruição com prazer” (Buck-Morss, 2012, p. 207). No trecho final do ensaio, Benjamin escreve que a humanidade “que na época de Homero era um espetáculo para os deuses do Olimpo, agora se transforma em um espetáculo para si mesma. Sua autoalienação chegou a um ponto que lhe permite vivenciar a própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (Benjamin, 2012, p. 35-36). Benjamin já havia falado, no texto *Experiência e Pobreza* (2012b, p. 123-128), sobre o empobrecimento da experiência humana diante dos horrores da Primeira Guerra Mundial, quando os ex-combatentes voltavam para casa sem conseguir criar narrativas sobre suas vivências no *front* e, assim, surgia uma nova barbárie: “Uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica” (Benjamin, 2012b, p. 124).

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* Benjamin sugere que somente a guerra “permite mobilizar o conjunto dos recursos técnicos atuais sem alterar as relações de propriedade” (2012, p. 34), revelando o caráter político do uso da técnica direcionada à guerra como forma de manutenção de domínio econômico. A transformação da guerra em espetáculo - uma das faces da *estetização da política* - parece ser o ápice da utilização do *choque* e da dispersão como forma de dessensibilização dos indivíduos. É possível refletir sobre isso na *era da reprodutibilidade técnica-digital* partindo-se de um exemplo - um entre exemplos que poderiam ser demonstrados, às dezenas - a partir de uma imagem recente (figura 1) e que permitiria múltiplas leituras,

mas que neste trabalho irá se referir brevemente a esses dois pontos: *choque* e dispersão na *hiperestetização da política*.

Figura 1 - Entrevista coletiva de médicos na Faixa de Gaza (2023)



Fonte: Revista Fórum<sup>34</sup>

Em 7 de outubro de 2023 o grupo Hamas, organização islâmica que afirma lutar pela libertação da Palestina, há décadas sob ocupação do Estado de Israel, realizou ataque armado que resultou na morte e sequestro de centenas de israelenses. Em represália, Israel desencadeou uma série de ataques militares na Faixa de Gaza, resultando também na morte de milhares de palestinos<sup>35</sup>. No dia 17 de outubro o hospital Al-Ahli, na Faixa de Gaza, foi bombardeado e os palestinos acusaram Israel pelo bombardeio - a autoria foi negada pelos israelenses - e afirmaram haver cerca de 500 civis mortos, entre eles muitas crianças. Para chamar a atenção do mundo ao que afirmaram ser um crime de guerra, seis médicos do hospital concederam entrevista coletiva em meio aos corpos das vítimas.

A cena é uma das mais impactantes não apenas desse conflito, mas possivelmente uma das mais impactantes da história: em um lento movimento de câmera, inicialmente fechada no rosto dos médicos, a imagem vai sendo aberta revelando os seis médicos de pé, atrás de um púlpito com um microfone, ao ar livre; é noite, e eles estão cercados por

<sup>34</sup> Imagem do site Revista Fórum. Disponível em <https://revistaforum.com.br/global/2023/10/17/video-medicos-de-hospital-explodido-em-gaza-do-coletiva-em-meio-pilha-de-corpos-146043.html>

<sup>35</sup> O Estado de Israel afirma ser o grupo Hamas uma organização terrorista, e que o ataque do grupo à comunidade israelense foi um ataque terrorista que concedeu a Israel o direito à autodefesa; a partir de então, o Estado de Israel lançou uma ofensiva militar, supostamente para eliminar o grupo Hamas mas causando, até 26 de novembro de 2023, estimadas 16 mil mortes entre os civis palestinos.

dezenas de corpos sem vida, envoltos em tecidos. Em primeiro plano, o rosto de uma criança morta escapa da mortalha que envolve seu corpo. Diante do púlpito, dois homens carregam os cadáveres de outras duas crianças, sendo que um deles, em posição central, tem nas mãos o corpo ensanguentado de um bebê, deixando visível um ferimento à altura do abdômen. Uma imagem aterradora, comovente, potencialmente de altíssimo impacto.

Não é possível ainda afirmar se essa imagem permanecerá ou não viva na história, mas o fato é que quase simultaneamente à sua divulgação dezenas, centenas de imagens se sobrepuseram a ela, inclusive provenientes de ambos os lados do conflito: para um dos lados era preciso soterrá-la, para que não crescesse no imaginário coletivo global. Para o outro, talvez ela não fosse suficiente para causar o horror e a indignação necessários para mobilizar a opinião pública em seu favor - a propósito, os bombardeios seguiram acontecendo. Mas o quase imediato desaparecimento dessa imagem na mídia e da memória coletiva, poucos instantes depois de ser transmitida ao vivo para todo o mundo através de diversos meios digitais, merece a reflexão sobre esse momento em que tudo nos chega de toda parte do planeta na forma de imagem, e logo esvanece: mais que em qualquer outra época da humanidade, imagem é política, e é arma de guerra.

Se essa função da imagem não é nenhuma novidade, visto que sabemos que em uma guerra acontecem diversas guerras paralelas - entre elas as de informação e a de imagens - há que se pensar nas consequências não somente da imediatez da disponibilização imagética, mas também da rapidez de seu apagamento e esquecimento na *era da reprodutibilidade técnica-digital*. A mesma imagem, que viaja o mundo em frações de segundo e nos atinge causando o *choque*, em outras poucas frações de segundo desaparece sob uma avalanche de novas imagens e diante da nossa incapacidade de reter informações devido à manipulação da distração, no que Han comenta: “A informação a ser processada tornou-se tão volumosa que ultrapassou a ‘racionalidade limitada’ dos indivíduos” (Han, 2022, p. 63).

A guerra agora está na palma da mão de todos, sejam os que comandam as carnificinas, sejam suas vítimas, sejam nós, os espectadores, cada vez com a atenção mais dispersa. O espetáculo debordiano atingiu grau máximo na *hiperestetização da política*, quando podemos assistir ao horror da guerra enquanto escovamos os dentes no banheiro e, em seguida, rolando a tela distraidamente, seremos impactados por um alegre e colorido comercial de fraldas descartáveis. “Percebemos a realidade quase que exclusivamente por meio da tela digital. A realidade é, agora, apenas uma seção de tela” (Han, 2023, p. 95).

Ainda sobre a ideia benjaminiana de *choque*, Han comenta a respeito de mudanças no aparato psíquico humano: “Pode ser verdade que, na modernidade, nós percebemos o aumento da superestimulação como um choque. Com o tempo o aparato psíquico se acostuma com o aumento da quantidade de estímulos. Isso embrutece a percepção” (Han, 2023, p. 99). Deslumbrados pelo poder das técnicas digitais de produção, reprodução e distribuição de imagens e de “quase tudo”, perdemos o contato com o outro, com nossos pares: “O smartphone acelera a expulsão do outro” (Han, 2023, p. 98). Essa facilidade de expulsão do outro e de substituição de realidades propiciada pela digitalização e desmaterialização do vivido pode nos transmutar em extensões das máquinas, sem subjetividade nem empatia, alimentadas pela lógica *hiperestética* imposta por quem controla política e economicamente os meios, o que nos exige mais atenção do que nunca “porque a política se tornou gestão do desejo, dos afetos de um modo geral, quando não, pura e simplesmente, gestão da morte, tanatopolítica, como escreve Achille Mbembe<sup>36</sup>” (Seligmann-Silva, 2020, pp. 149-150). Nos tornarmos essas extensões das máquinas nos aproximaria em demasiado do que Matos chama de ciborgue, com órgãos substituídos por dispositivos, agora digitais: “Esse ser ‘pós-humano’ desloca a sensibilidade do homem para o computador, com o que nasce a problemática do ‘sentir artificial’, ‘experimental’, fazendo-se do corpo a experiência de um corpo estranho, dessubjetivado de experiências recíprocas” (Matos, 2010, p. 95).

A onipresença do *choque* e a dessubjetivação provocadas pela hiperestimulação de experiências estéticas, em especial a partir dos meios digitais e com objetivos político-econômicos, ou seja, a *hiperestetização da política*, é uma das marcas de nosso tempo, e nos afeta a todos. E afeta, evidentemente, também os atores políticos de nossa época - mais do que nunca, dignos de receber essa definição: “atores”.

### 3.3.2 – Hiperestetização da política: políticos e fantasmagoria

As reflexões de Benjamin sobre a estetização da política oferecem excelente base teórica para se especular sobre as transformações nas configurações dos cenários e, também, nas formas de atuação dos atores políticos na *era da reprodutibilidade técnica*-

---

<sup>36</sup> Mbembe, A. *Crítica da razão negra*. Trad. M. Lança, 2. ed., Lisboa: Antígona, 2017.

*digital*, em especial pela sua presença na arena pública ampliada e alterada pelos meios de comunicação e pelas redes sociais digitais.

Na seção X de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin aproxima o “culto do líder” - historicamente observável ao longo de praticamente todas as civilizações, porém “sendo renovado pelo fascismo” (Schöttker, 2012, p. 102) - ao “culto das estrelas”, fenômeno surgido a partir do desenvolvimento de técnicas de reprodução e que se disseminou “Por causa dos interesses econômicos da indústria cinematográfica no século XX” (*Ibid.*). Para Benjamin, o ator - ou intérprete -, que antes seria um criador de obras únicas e sagradas e atuava tendo contato direto com um público, tornou-se alguém que atua para uma máquina, com o público se transformando em “consumidores”. Ele escreve: “*Enquanto está diante da câmera, ele sabe que sua relação é em última instância com o público: com o público dos consumidores que constituem o mercado*”<sup>37</sup> (Benjamin, 2012, p. 24).

A relação entre artista e público encontra-se então modificada, assim como a personalidade do ator, que não entrega mais a esse “mercado” somente o seu trabalho: “Sua relação com esse mercado, ao qual ele entrega não só sua força de trabalho, mas a pele e os cabelos, o coração e os rins no momento em que desempenha o papel, é semelhante à de qualquer artigo manufaturado em uma fábrica” (Benjamin, 2012, p. 24). Tornando produto, o ator também deve ser vendável e a indústria do cinema passa a alimentar o culto às suas estrelas *glamourizando* atrizes e atores e mesmo construindo personalidades alternativas para eles. A então crescente indústria do cinema desenvolve artificialmente, na mídia e daí no imaginário coletivo, um ambiente fantasioso no qual insere seus contratados para alimentar a ilusão da existência de um mundo que está além do real e cotidiano e seduzir seu público, que passa a acompanhar não apenas as histórias representadas nas telas, mas, também, as histórias construídas em torno de seus ídolos e suas vidas reguladas pela fetichização e pelo mercado.

Schöttker comenta que Benjamin percebe nisso uma relação com o ambiente político e “vai além, quando estabelece associações entre o culto das estrelas e o culto do líder” (Schöttker, 2012, p. 78). Benjamin compreende que a partir dos dispositivos técnicos de reprodução, que permitem que os políticos falem diretamente para grandes multidões, ultrapassando limites físicos e temporais, “essa exposição do político diante da máquina torna-se mais importante do que aquela anterior. Esvazia-se assim o

---

<sup>37</sup> Grifo do autor.

parlamento, da mesma forma que as câmeras de filmar esvaziaram os teatros” (Benjamin, 2020, p. 39). Se, em épocas anteriores, o culto do líder se dava a partir de outras instâncias e competências, na era da reprodutibilidade técnica de Benjamin ele passa a acontecer, em grande medida, através da imagem construída midiaticamente pelos dispositivos de reprodução - uma imagem fantasmagórica e desconectada de um mundo concreto. Discurso e imagem passam a ser trabalhados de maneira semelhante à que se trabalha a atuação de um ator, que precisa convencer a plateia que o assiste de que ali está não somente um ator interpretando, mas uma pessoa “real”, personagem central de uma narrativa: para isso, deve-se emocionar, conquistar, aproximar, gerar identificação com o público, cada vez mais envolvido e assistindo a cada cena de forma acrítica e distraída.

Buck-Morss cita a “teoria do estádio do espelho”, de Jacques Lacan, que descreve como “o momento em que a criança de seis a dezoito meses reconhece triunfalmente sua imagem no espelho e se identifica com ela como uma unidade corporal imaginária”, e sugere que “o estádio do espelho pode ser interpretado como uma teoria do fascismo” (Buck-Morss, 2012, p. 207). A autora lembra que Hitler chegou a ensaiar teatralmente suas expressões faciais diante de espelhos sob orientação do cantor de ópera Paul Devrient, buscando compreender como usá-las para conduzir o público a crer em suas supostas emoções e causar os efeitos mais apropriados para gerar identificação com sua assistência; ela afirma que “Há razão para crer que esse efeito não era expressivo, mas reflexivo, devolvendo ao homem da multidão sua própria imagem” (Buck-Morss, 2012, p. 209). Mais do que se expressar, tornava-se necessário conseguir mimetizar a imagem da própria assistência e permitir que ela se reconhecesse, como uma criança se reconhece ao espelho, e se encantar por ver a si mesma nas manifestações corporais e na imagem do líder.

A estetização da política benjaminiana atua como despolitização através do *choque* e da aceleração, que trazem distração e não permitem uma escuta atenta e crítica dos conteúdos transmitidos e seu contexto: “Ouvir atentamente é um ato político, à medida que só com ele as pessoas formam uma comunidade e se tornam capazes de discursar” (Han, 2022, p. 62). Sem escuta atenta e desprovidos das condições de elaborar discursos engajados e desenvolver práxis políticas e revolucionárias, ficam alteradas as noções de cidadania e democracia e as possibilidades de escolha e decisão de um público que recebe as mensagens de políticos e seus grupos como quem assiste a um espetáculo, sendo capazes até de “vivenciar a própria destruição como prazer estético de primeira ordem” (Benjamin, 2012, p. 36). Nesse quadro, só podem emergir “como vencedores as

estrelas e os ditadores” (Benjamin, 2012, p. 39), em meio a uma realidade um tanto fantasmagórica: políticos, assim como os atores, passam a ser vistos também de maneira próxima à de um produto. Embalados, pensados, imaginados, fetichizados, reinventados através da mediação dos dispositivos técnicos e não necessariamente havendo correspondência entre sua imagem pública e sua atuação política - conjunto de condições que, na era da reprodutibilidade técnica, segundo Benjamin, abriu espaço para a criação de lideranças associadas a mitos e assim gerou contextos que contribuíram para a ascensão do fascismo.

Não é difícil transpor a leitura benjaminiana sobre o político-ator para o tempo presente. No cenário da *era da reprodutibilidade técnica-digital*, em que tudo assume formas passíveis de reprodução e distribuição pelos dispositivos técnicos-digitais, a atividade dos atores políticos também se encontra alterada em diversas de suas dimensões, sendo uma delas o aspecto performático: supostamente ainda mais libertos das amarras temporais e espaciais pela facilidade de distribuição de suas mensagens, os atores políticos, entre habilidades e necessidades para sua atividade, desenvolvem a capacidade de produzir imagens e vídeos e de atuar para as câmeras da mídia ou para um *smartphone*. Além da permanente busca de aparições nos canais de mídia tradicionais, tornou-se comum, por exemplo nas sessões do Congresso Nacional brasileiro (e mesmo em câmaras legislativas brasileiras, estrangeiras e em parlamentos mundo afora) ver parlamentares de costas para o púlpito, falando para suas bases através de um aparelho celular, sem mediação jornalística: agora o político pode falar diretamente a seu público, sem intermediários, através das redes sociais digitais. Inclusive são crescentes os gastos de verbas parlamentares com o pagamento de impulsionamento de mensagens nessas redes<sup>38</sup>, que pela sua estrutura e alcance contribuem para alteração das noções de esfera pública com a indistinção entre público e privado, de mensagem política e entretenimento, de fato e versão.

Para alimentar essas redes continuamente, equipes formadas por assessores parlamentares, jornalistas, profissionais de produção de vídeos, publicitários e outros especialistas são contratadas e têm, como função principal, construir e gerenciar uma imagem idealizada dos atores políticos, cada um procurando se tornar um líder a ser

---

<sup>38</sup> Matéria do portal Metrôpoles “Deputados gastam R\$ 2 milhões de cota com impulsionamento nas redes”. Disponível em <https://www.metropoles.com/blog-do-noblat/deputados-gastam-r-2-milhoes-da-cota-com-impulsionamento-nas-redes> Acesso em 4 dez. 2023

cultuado pelo público. Sob a alegação de que é preciso levar aos cidadãos informações sobre suas atividades político-parlamentares, os atores políticos - agora, mais do que nunca, políticos-atores - adotam postura altamente performativa, buscando o que Benjamin chamou de “construção artificial da *personality*”, sendo que “O sentido da transformação é semelhante para o artista profissional e para o governante, apesar da diferença dos seus objetivos específicos” (Benjamin, 2012, p. 39). É bastante claro que em todas as esferas detentoras de algum poder político a presença dos aspectos hiperestetizantes se torna crescentemente mais aguda.

A *hiperestetização da política* trouxe ainda outra nova camada às necessidades performáticas dos políticos-atores: se na era da reprodutibilidade técnica eles conquistaram a possibilidade de falar para as massas, na *era da reprodutibilidade técnica-digital* é possível falar para o que Bucci chama de “multidões compactas de individualistas narcísicos” (Bucci, 2021, p. 90): a massa, antes vista como um conjunto homogêneo de pessoas que recebiam as mensagens de modo coletivo e indistinto, tornou-se um público ainda maior, porém fragmentado e individualizado, sendo cada indivíduo parte integrante da multidão e, ao mesmo tempo, alguém que recebe as mensagens de forma aut centrada e personalizada. A formatação das redes digitais complexificou as técnicas de manipulação e “Na segunda década do século XXI, a TV saiu da berlinda, dando lugar às plataformas sociais e às *big techs*. O tema central, porém, continuou o mesmo: a manipulação, mas agora em outra escala” (Bucci, 2021, p. 259). A partir das capacidades preditivas alcançadas pelas corporações detentoras dos meios digitais e da algoritmização, que praticamente individualiza o potencial impacto de cada mensagem, tornou-se possível falar o que cada público quer ouvir, “fazendo circular apenas as ideias de mais fácil apresentação” (Crary, 2023, p. 27) e alcançando-o em lugares antes inacessíveis, com formatações estetizantes elaboradas de forma quase individualizada ou, pelo menos, mensagens capazes de estimular e galvanizar grupos distintos com interesses semelhantes, fragmentando a noção de comunidade, no que Han alerta: “A comunicação digital como *comunicação sem comunidade* destrói a *política da escuta atenta*. Só ouvimos ainda, então, a nós mesmos falar”<sup>39</sup> (Han, 2022, p. 62).

Mais: pela primeira vez abrem-se canais em que esses grupos podem retornar ao político suas impressões, suas concordâncias, satisfações e insatisfações, o que traz uma ilusão de democratização, de liberdade e de escuta das necessidades das comunidades por

---

<sup>39</sup> Grifos do autor.

parte dos líderes. Crary coloca que ao se pensar a internet como “um campo igualitário de ‘esferas públicas’ apagaram toda e qualquer linguagem baseada em classes ou na defesa da luta de classes” (Crary, 2023, p. 27), e Cesarino afirma que “‘Fazer política’ nunca havia sido tão fácil ou cativante: a internet participativa propiciou que a política passasse a se confundir cada vez mais com o próprio senso comum” (Cesarino, 2022, p. 161): ambas as afirmações revelam o caráter despolitizante desse movimento técnico-político-econômico que, supostamente, deveria trazer conscientização política e reivindicações por direitos e melhorias de vida.

Ainda em termos performáticos, derrubadas - pelo menos na aparência - as barreiras que historicamente separavam a classe política de seus liderados, o político da era da política hiperestetizada precisa representar um novo papel: o papel do não-político, aproximando-se da realidade cotidiana das populações e frequentemente negando sua própria inserção na escala de valores e instituições clássicas dos ambientes democráticos, como “estruturas partidárias, movimentos sociais organizados, análises de cientistas políticos ou jornalistas, uma educação universal que prepare para a cidadania, o papel dos contrapesos institucionais, a valorização do pluralismo, etc.” (Cesarino, 2022, p. 162). “Vive-se uma inflação das possibilidades de significados e, portanto, a impossibilidade em reconhecê-los” (Matos, 2010, p. 177) e, assim, tudo tende a ser negado ou questionado, criando-se narrativas de posicionamentos disruptivos que pretendem sinalizar a derrubada de barreiras sociais e a inserção de camadas da sociedade notadamente excluídas em uma nova estrutura, prometida pelos líderes que se apropriam das novas possibilidades técnicas para a construção de imaginários.

Em todas as vertentes políticas percebe-se cada vez maior inserção dos atores políticos em situações despolitizadas e com efeitos despolitizantes mas, sob o argumento de aproximações identitárias com seus públicos, normalizadas e valorizadas: de participação em desfiles de moda ao cotidiano doméstico, compartilhando as banalidades do dia que estão em alta nas redes - as *trends* - ou espalhando “memes”, tanto de autoafirmação quanto de desconstrução de adversários políticos e de ideários antagônicos. Para Cesarino, “as novas mídias não só ajudam a desestabilizar as infraestruturas que sustentavam a norma do reconhecimento universal no mundo pré-digital, como introduzem vieses que vão *na direção oposta*”<sup>40</sup> (Cesarino, 2022, p. 172). Cesarino também coloca que nos fluxos das plataformas as “operações de influência

---

<sup>40</sup> Grifo da autora.

populistas intervêm sem maiores dificuldades, pois a infraestrutura para a produção de sujeitos influenciáveis já está dada” (*Ibid.*). O espetáculo e a espetacularização são a norma das ações desses políticos-atores de viés populista e essas ações, supostamente políticas, tornam-se quase dramatizações infinitas de uma vida que sugere a implosão da privacidade e transfigura o cotidiano mais banal em motivação para exibição permanente, calculada para seduzir eleitores - agora também “seguidores”.

Se em Benjamin “A reprodutibilidade técnica faz ruir as noções associadas a uma concepção unívoca de verdade, seja ela metafísica, idealista, seja calcada no positivismo e na crença da representação total da natureza” (Seligmann Silva, 2012, p. 166), a reprodutibilidade técnica-digital multiplica as possibilidades de verdade, que podem “coexistir” na fragmentariedade das redes digitalizadas e serem “escolhidas” a partir dos impulsos e das experiências hiperestetizadas distribuídas pelos meios digitais. “*A própria realidade passa a ser moldada por informações e dados*”<sup>41</sup> (Han, 2023, p. 27). Cesarino explica que “É enganoso atribuir espontaneidade a essas gramáticas: elas são, hoje, também orientadas pelo tipo de *storytelling* prevalente, notadamente, nos vários ramos da indústria de entretenimento” (Cesarino, 2022, p. 161). Han coloca: “Em meio ao mar de informações e dados, buscamos âncoras narrativas” (Han, 2023, p. 14). Na *era da reprodutibilidade técnica-digital* - marcada pela porosidade entre o político e o entretenimento, hiperfragmentação das narrativas, hipervelocidade da informação, dissolução dos sentidos de mundo e na apropriação do tempo de cada indivíduo pelo capitalismo digital ou de dados baseado na economia da atenção - o sentimento de desorientação induz à leitura de mundos criados a partir dessa lógica tecno-política hiperestetizada. “Por um lado, a informatização da sociedade acelera sua desnarrativização. Por outro lado, em meio ao tsunami de informações, desperta a necessidade de sentido, identidade e orientação” (Han, 2023, p. 14).

Nossa crescente incapacidade narrativa havia sido sinalizada por Benjamin no já citado ensaio *Experiência e pobreza*, que associava o empobrecimento dessa capacidade de narrar à dificuldade de escuta, a um modo de desconexão trazido pela modernidade. Na *era da reprodutibilidade técnica-digital* estamos hiperconectados pelos meios, mas nos sentimos desconectados pelos mesmos meios hiperestetizados. “A perda da empatia na era do smartphone é um sinal eloquente de que ele não é um meio de narração. Seu próprio

---

<sup>41</sup> Grifo do autor.

dispositivo técnico dificulta a narração de histórias. [...] O smartphone permite apenas uma troca acelerada de informações” (Han, 2023, p. 15).

Sabemos que a construção de discursos racionais e, por extensão, de consciência política, demanda tempo e consistência narrativa. Se estamos continuamente soterrados por avalanches de informações e estímulos hiperestetizantes, torna-se inviável para os próprios políticos construir discursos que demandem esforço cognitivo: é mais fácil, ou passível de obtenção de respostas mais rápidas, quase instantâneas, participar da lógica digital e contribuir com a fragmentação. Se a conformação técnico-política da *era da reprodutibilidade técnica-digital* não explica sozinha a atual ascensão de forças de extrema-direita em todo o planeta, por evidentemente ser este um fenômeno complexo e multifacetado, não se pode deixar de buscar compreendê-la como fator relevante para a difusão de ideias que atentam contra as noções elementares de democracia em suas diversas concepções. A ascensão dessas forças é um fenômeno global que coincide com a ascensão das possibilidades comunicacionais digitais. Cesarino afirma que “Os próprios atores têm reconhecido que essas forças tecnopolíticas não teriam logrado alcançar tamanha escala se não fossem as novas mídias” (Cesarino, 2022, p. 147). Bucci traz a leitura de que “O ambiente digital criado pelos conglomerados monopolistas das redes sociais, do comércio virtual e dos sites de busca se revelou o *habitat* ideal para os grupos clandestinos que semeiam a desinformação” (Bucci, 2021, p. 259), e isso se dá pela excessiva fragmentação de discursos e simplificação de conceitos complexos, que exigiriam abordagens mais elaboradas e mais tempo para reflexão consciente.

Podemos aqui lembrar, ainda, as *fantasmagorias* de Benjamin, resultado da fetichização das mercadorias e do caráter místico e enganoso das construções do capitalismo e da alienação dos indivíduos. A *hiperestetização da política* trouxe a grupos e atores políticos, com destaque para os das forças políticas da direita, tradicionalmente mais inclinados à interdição de debates de interesse social, a oportunidade de, ao utilizar narratividades fragmentadas e pouco complexas, minar quaisquer formas de tentativas de organização e conscientização de trabalhadores e grupos historicamente oprimidos. São novas possibilidades de manipular o imaginário social e inviabilizar as narrativas construtoras de consensos, de desautorizar o conhecimento científico, de desestabilizar qualquer base fundamental que remeta a outra lógica social que não a da instabilidade e da violência.

Cesarino comenta que o que acontece é “uma grande fragmentação onde cada usuário tem, no limite, sua visão personalizada da realidade, à qual cada um se apeg

como se fosse a única imagem correta" (Cesarino, 2022, p. 156). Essa "imagem correta" às quais tantos parecem se apegar e que, tantas vezes, são flagrantemente inverossímeis e causam estranheza pelo fato de alguém concebê-las como possíveis, são as novas *fantasmagorias*, surgidas a partir dos estímulos hiperestetizantes disponíveis nos tempos digitais e que a hiperestetização do mundo e, particularmente, a *hiperestetização da política*, nos impõem de modo contínuo. Han lembra que "O caráter de curto-prazo da sociedade da informação não é benéfico à democracia" (Han, 2022, p. 36). Uma comunicação política baseada em não-discursos e na não-racionalidade tem consequências já conhecidas e que, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin já nos dizia quais eram: a guerra e a ascensão do fascismo.

Compreender e buscar alternativas e novas perspectivas aos fenômenos comunicacionais surgidos na *era da reprodutibilidade técnica-digital* parece urgente, como coloca Seligmann-Silva: "apenas a crítica constante dos funcionários que dominam os aparelhos evitaria mergulhar no horizonte fascista" (Seligmann-Silva, 2023, p. 153), que também sugere: "trata-se de conquistarmos os *gadgets* e submetê-los à nossa liberdade, ao invés de nos submetermos a eles" (Seligmann-Silva, 2023, p. 156).

Finalizamos chamando o brasileiro Álvaro Vieira Pinto, que afirma: "toda técnica contém, entranhada em si, a contradição entre um aspecto conservador e outro revolucionário" (Pinto, 2005, p. 308). Entender a existência dessa contradição, ao mesmo tempo em que se compreende não haver neutralidade ideológica no uso da técnica, poderá nos permitir fazer escolhas conscientes entre esses aspectos.

Esse é um dos desafios na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, em particular no que se refere ao uso da tecnologia na comunicação humana: desenvolver estratégias para minimizar os efeitos negativos da expansão e da utilização dos conhecimentos técnicos e propor alternativas que permitam que a chamada "revolução digital" se torne realmente revolucionária, na chave do pensamento de Walter Benjamin: como contribuição na transformação das sociedades, mas colocando a condição humana em posição privilegiada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção”.*

WALTER BENJAMIN

Ao buscarmos em Walter Benjamin o ponto de partida para nossas reflexões, pretendemos de alguma maneira lembrar e, na medida do possível, adotar seu método de pesquisa e reflexão. O método benjaminiano é marcado pelo movimento de visitar o passado e, ao caminhar por sobre suas ruínas e remexer nos fragmentos abandonados pelos que o visitaram antes, buscar indícios que tornem possível não apenas compreender o vivido mas, principalmente, transportá-los ao tempo presente, para uma leitura dialética passado-presente, tentando encontrar pontos, sejam convergentes ou divergentes, que nos permitam realizar novas leituras e obter compreensões sobre as razões de ser desse presente e, quem sabe, termos melhores condições para nos prepararmos para o futuro.

A partir dessa perspectiva desenvolvemos esta pesquisa, que foi estruturada em três eixos hipotéticos: a) refletir sobre a atualidade e relevância do conceito de “estetização da política e politização da estética”, de Walter Benjamin, para pensar sobre as estratégias comunicacionais contemporâneas; b) especular se a “era da reprodutibilidade técnica” pensada por Benjamin teria ganhando novos contornos, acelerado seus processos e, com o advento dos meios digitais, se tornado a *era da reprodutibilidade técnica-digital*; c) verificar se a relação mútua entre estética e política nessa *era da reprodutibilidade técnica-digital* tornou-se uma *hiperestetização da política*, com centralidade nos atuais processos comunicacionais configurados pelo momento presente do capitalismo de dados com base digitalizada.

Para este trabalho, revisitamos os apontamentos de Benjamin sobre as transformações técnico-reprodutivas ocorridas à época de suas análises e as consequências dessas transformações no aparato perceptivo humano, com reflexos na sociedade. Várias das conjunturas e alguns dos dilemas presentes nos estudos do pensador alemão nos anos 1930 do século 20 se mostraram bastante semelhantes aos que podemos

perceber na contemporaneidade, como: o desenvolvimento técnico e tecnológico segue em aceleração; novos dispositivos técnico-tecnológicos de comunicação modificam o cenário comunicacional e alteram as noções de experiência; a humanidade se mantém em estado de deslumbre pelas modernas possibilidades de interação com o mundo a partir desses dispositivos; o horizonte sombrio de guerras e destruição segue causando temor, incerteza e tem repercussões sociais e econômicas em todo o mundo; o capitalismo se reconfigura e cria novas estratégias de expansão implantando e impondo aspectos ideológicos que possibilitam sua manutenção como sistema político-econômico dominante; a ascensão de formas políticas com tendências fascistas - ou neofascistas - é flagrante; os processos de estetização das atividades e dos ambientes políticos seguem ocorrendo, inclusive de forma ainda mais aguda.

No primeiro movimento, o de verificar a atualidade do pensamento de Walter Benjamin e dos conceitos propostos para a pesquisa, realizamos leituras sobre seu ensaio clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, além de outros textos do autor e comentários e argumentos de diversos de seus comentadores. Estabelecendo paralelos entre o contexto da produção benjaminiana e a atualidade, ficou-nos patente que muitos dos apontamentos presentes em sua constelação conceitual seguem com força teórica e como base fértil para estudos contemporâneos nas áreas da estética, da comunicação, da política, das artes, da sociologia, e sobre compreensões das alterações na percepção humana e em todo o corpo social decorrentes do uso de dispositivos tecnológicos e das transformações técnicas, em maneira mais ampla. Conceitos como “recepção distraída”, “choque”, “inconsciente óptico”, a atrofia da *aura*, a similaridade entre o “culto das estrelas” e o “culto do líder”, o caráter ilusionista da encenação com o “desaparecimento” do aparato técnico no processo de construção de realidades, a dessubjetivação dos sujeitos e sua anestesia pela técnica, a “estetização” e a “estetização da política”, entre outras abordagens de Benjamin, se mostraram perfeitamente transportáveis para o tempo presente, mantendo seu vigor e sendo passíveis de novas leituras e aprofundamentos ao serem aplicados aos atuais contextos da comunicação digitalizada e multiplicação dos mais modernos dispositivos técnico-digitais de comunicação, produção e distribuição. A compreensão de que esses dispositivos são capazes de alterar noções clássicas, como a de estética, e de modificar a percepção do mundo vivido pelos indivíduos, com potencial manipulatório, se manteve, o que nos permitiu realizar o segundo movimento.

Nele, procuramos compreender como os atuais processos comunicacionais e a transição dos processos técnicos para o ambiente digital desenvolveram uma ambiência, ou *Stimmung*, que nos permitiria adotar a terminologia de *era da reprodutibilidade técnica-digital* como um *continuum* da leitura benjaminiana de *era da reprodutibilidade técnica*. Tornaram-se bastante evidentes as conexões entre a ideia original de Benjamin e a contemporaneidade. Os processos comunicacionais cada vez mais acelerados hiperinflacionam a economia de imagens e a circulação mensagens, e estímulos os mais diversos alteram as noções de fotografia, o estatuto da arte e mesmo a leitura de mundo dos indivíduos, cada vez menos receptores passivos e, agora, capazes de produzir ou reproduzir imagens e mensagens, alterar seus significados, redistribuí-las em escala planetária e criar percepções alternativas da realidade, utilizando os dispositivos técnicos digitais que ampliaram exponencialmente o acesso de cidadãos de todo o mundo à tecnologia e a essa produção.

A compreensão benjaminiana de aceleração do tempo e de que haveria alterações na percepção humana pelo surgimento, por exemplo, de novas possibilidades de montagens cinematográficas e pelo acesso ampliado às mais diversas formas de produção artística desaturizada ou desprovida de valor de culto parece mais atual que nunca diante do aparato técnico-digital disponibilizado. Na *Stimmung* da *era da reprodutibilidade técnica-digital*, de modo semelhante à conjuntura dos anos 1930, mas potencializado pelas modernas estratégias de *marketing* e da propaganda, o que Benjamin traduziu como *sex-appeal* do inorgânico ganhou tração e cria sensação ainda maior de fascinação e de incontornabilidade da dimensão técnica como solucionadora de todos os problemas. Esse sentimento é alimentado e gerenciado por um novo tipo de totalitarismo globalizado, resultado da reconfiguração do capitalismo e tendo, como principal vetor, a digitalização de tudo e a coleta e controle do máximo possível de informações e dados do conjunto das sociedades por parte das chamadas *big techs*, detentoras de tão grande e inédito poderio financeiro que ultrapassam limites entre público e privado e se tornam forças com peso político, inclusive para alterar configurações estatais em diversos países. Tais constatações nos permitiram compreender que, diante da similaridade entre as condições apontadas por Benjamin e as encontradas na contemporaneidade, porém ampliadas e agudizadas, seria possível entender o atual momento como *era da reprodutibilidade técnica-digital*, ampliando a visão benjaminiana e aproximando-a das novas maneiras com que a reprodutibilidade se apresenta.

Já no terceiro movimento realizado nesta pesquisa buscamos compreender o regime de visualidade da *era da reprodutibilidade técnica-digital* refletindo sobre questões estéticas, em especial o processo de “estetização de tudo”. Aproximamos a compreensão de estetização em Benjamin da noção grega de *aisthesis*, como forma de especular sobre as interferências da estetização sobre o aparato sensorio humano, indo um pouco além das leituras elementares de estetização como “embelezamento” ou alcance de padrões visuais normativos de gosto. Percebemos que a *era da reprodutibilidade técnica-digital* está assentada em um processo de “estetização de tudo” que culmina no que denominamos aqui de *hiperestetização*, que podemos definir como uma forma de agudização das tentativas de produzir experiências estéticas condicionadas em todos os instantes e instâncias do vivido. No regime hiperestético de visualidade, tornado o regime de visualidade predominante, encontramos uma onipresença da experiência estética fortemente atrelada a uma condição de *hipercomunicação*, que através de uma infundável avalanche de imagens e informações educa e condiciona os públicos não apenas a receber naturalmente os excessos de estímulos para criação de experiências estéticas condicionadas, mas a buscá-los inconscientemente em cada momento vivido, ininterruptamente, de maneira espetacularizada.

Podemos até mesmo especular sobre em que condição se dá o fenômeno comunicacional nos dias de hoje, diante da dificuldade de se compreender diversas das reações às mensagens circulantes como racionais: haveria alguma instância em que esse regime hiperestético atue na recepção humana através da mediação dos aparatos técnicos-digitais, que hiperestimulam e fazem circular imagens e cada vez mais desprovido de âncoras em qualquer materialidade? Tudo indica que se pretende construir uma espécie de “hiperrealismo”, com a pretensão de se substituir o “real” após se anestesiarem os públicos, produzindo crises sobre o entendimento do que seria a “verdade” e criando realidades fantasmagóricas em grupos suscetíveis a essas mensagens.

Percebemos que por trás de todos esses movimentos existe uma base econômico-política que trabalha para tornar esses processos cada vez mais velozes e mais profundamente estetizantes, o que já deixa claro que a *hiperestetização da política* pode ser lida como uma agudização dos fenômenos descritos por Benjamin, inclusive chegando às formas de atuação dos atores políticos - ou políticos-atores - que, à maneira dos anos 1930, quando descobriram as potencialidades da comunicação mediada por dispositivos técnicos-eletrônicos, na *era da reprodutibilidade técnica digital* utilizam o aparato técnico-digital de forma cada vez mais aguda e também mais estetizante.

Uma das consequências dessas estratégias, já presentes na estetização da política de Benjamin e que segue sendo possível observar com bastante clareza na *era da reprodutibilidade técnica-digital*, na forma agudizada de *hiperestetização da política*, é a geração de muitas instabilidades nas noções de democracia, de institucionalidade e das funções e formatações de um corpo social - o que parece bastante promissor como possibilidade, em conjunto com outras abordagens sobre o tema, para se tentar explicar a ascensão de fenômenos comunicacionais contemporâneos como as *fake news* e a veiculação quase endêmica de desinformação, além do deslocamento de organizações políticas e governanças mundo afora para posição cada vez mais à direita no espectro político-ideológico. A ilusão de que vivemos em uma “sociedade da informação” em uma era digital parece se desfazer dia a dia - ou talvez nos permita lembrar que maior quantidade disponível de informação não significa, necessariamente, maior conhecimento compartilhado. Assim como a técnica não é neutra, também não é neutra a informação.

Nesta *era da reprodutibilidade técnica-digital*, em que tudo é hiperestetizado com o objetivo de monopolizar nossa atenção e permitir alguma modalidade de monetização, segue-se uma lógica político-econômica que trabalha a *Stimmung* da utopia da tecnologia digital e de sua incontornabilidade. Como o próprio Walter Benjamin coloca, existe grande ambiguidade no desenvolvimento tecnológico, que pode ser tanto um elemento de democratização da arte e do conhecimento e de avanço na qualidade da vida humana quanto de manipulação com fins totalitários por grupos no poder. Assim, estabelecer uma ligação entre o pensamento benjaminiano e as mais recentes leituras sobre o que formata e atravessa o campo da comunicação pode se tornar não apenas um exercício de pensamento e de especulação, mas a abertura de novas trilhas para um campo crítico que possa refletir e atuar sobre os processos comunicacionais contemporâneos, processos mais centrais do que nunca antes na história humana.

Queremos crer que o estudo aqui desenvolvido e que, sabemos, apenas arranha algumas camadas de todo o complexo emaranhado que nos circunda, apresenta contribuições e *insights* relevantes para que a Comunicação desenvolva novos olhares sobre as formatações contemporâneas do próprio campo. Aprofundar e complexificar as leituras aqui realizadas, estabelecendo contato com outras áreas do conhecimento, poderá trazer novos aportes para que seja viável a realização dessa tarefa.

Diante do que trouxemos neste trabalho, parece-nos ser possível afirmar, à maneira de Benjamin: eis a *hiperestetização da política*.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Madrid: Taurus Ediciones, 1971.
- \_\_\_\_\_. Teoria Estética In: DUARTE, Rodrigo (Org). **O belo autônomo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: Destrução da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? - e outros ensaios**. V. N. Honesko (Trad.). - Chapecó: Editora Argos, 2009.
- ALONSO, Rafael Miguel. Entre as palavras e as imagens técnicas: Vilém Flusser e Walter Benjamin. **Dossiê: Vilém Flusser e Walter Benjamin**, 14(26), 2019. Disponível em: <https://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/19882/18229>. Acesso em 10 de abr. 2023
- ANDERS, Günther. **La obsolescencia del hombre (vol. 1): sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial**. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Nós, filhos de Eichmann: carta aberta a Klaus Eichmann**. Tradução Felipe Catalani. São Paulo: Elefante, 2023.
- AQUINO, Janine Honorato de. **O conceito de experiência no pensamento benjaminiano**. Disponível em: [https://www.gewebe.com.br/pdf/cad13/caderno\\_04.pdf](https://www.gewebe.com.br/pdf/cad13/caderno_04.pdf). Acesso em: 8 de nov. 2022.
- AUDI, Robert (Org). **Dicionário de Filosofia de Cambridge**. (Tradução João Paixão Netto; Edwino Aloysius Royer *et al.*). São Paulo: Paulus, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMGARTEN, A.G. Estética. In DUARTE, Rodrigo (Org). **O belo autônomo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.11-42
- \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012 - (Obras escolhidas v.1).
- \_\_\_\_\_. Paris, a capital do século XIX. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 53-70.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5a versão). In: BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 8-47.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 51-78.

\_\_\_\_\_. Pintura e gravura. In: BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 109-110.

\_\_\_\_\_. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. (Org. e trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica, 2022. p. 123-164.

BESSON-GIRARD, J.C. La nuit sauvée. **Variations Revue internationale de théorie critique**, (pp. 107-120). Lyon, França: Parangon/VS, 2005. Disponível em: <http://theoriecritique.free.fr/pdf/v6/V6.pdf>. Acesso em: 29 de abr. 2023.

BUCCI, Eugênio. **A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

BUCK-MORSS, Susan. **Walter Benjamin, escritor revolucionario**. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.

\_\_\_\_\_, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração sobre A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.p.173-222.

CALOU, Ângela Lima. Considerações sobre “Experiência e pobreza” de Walter Benjamin. **Problemata Revista Internacional de Filosofia**, v.9, n.1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/38716>. Acesso em: 8 de nov. 2022.

CESARINO, Letícia. **O Mundo do Averso: Verdade e Política na Era Digital**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

COSTA, Belarmino Cesar Guimarães da. **Teoria Crítica e Estudos em Comunicação: Atualidade do Pensamento Frankfurtiano**. UNIMEP – Universidade Metodista de Piracicaba, 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/32347220562670182727891350320639950348.pdf>. Acesso em: 29 de abr. 2023.

COSTELLO, Diarmuid. Aura, rosto, fotografia: reler a Benjamin hoy. In: USLENGHI, Alejandra (Org). **Walter Benjamin: Culturas de la imagen**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010. p.75-97.

CRARY, Jonathan. Introdução. In: VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Tradução Vera Ribeiro. 1a ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p. 9-14

\_\_\_\_\_. **Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista**. Tradução Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

D'ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Ed. Loyola, 2006.

DA SILVA, Arlenice Almeida. **As noções de Stimmung em uma Série Histórica**: entre disposição e atmosfera. *Trans/Form/Ação*, Marília (São Paulo), v. 39 (número especial), 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMIROVIC, Alex. Continuar, ou o que significa falar da atualidade da teoria crítica. **Remate de Males**. Campinas, SP, v. 30, n. 1, p. 9–24, 2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636261>. Acesso em: 10 abr. 2023.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Tradução Mauro Sá Rêgo Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

EILAND, Howard. Recepción en la dispersión. In: USLENGHI, Alejandra (Org). **Walter Benjamin**: Culturas de la imagen. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010. p.53-74.

FENVES, Peter. Existe una respuesta a la estetización de la política?. In: USLENGHI, Alejandra (Org). **Walter Benjamin**: Culturas de la imagen. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010. p.75-97.

FERREIRA, Giovandro Marcus, MARTINO, Luiz Claudio (Orgs). **Teorias da comunicação**: epistemologia, ensino, discurso e recepção. 1ª ed. Salvador: Edufba, 2007.

FISHER, Max. **A máquina do caos**: como as redes sociais reprogramaram nossa mente e nosso mundo. Trad. Érico Assis. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2023.

FLUSSER, Vilém. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. Nossa embriaguez. In **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Rodrigo Duarte (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012, p. 375-383.

\_\_\_\_\_. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. Trad. Raquel Abi-Sâmara. Organizado por Rafael Cardoso. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRANCO, Renato. **10 Lições Sobre Walter Benjamin**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

FREITAS, V. Fetichismo e regressão musicais em Theodor Adorno. **Pensando - revista de filosofia**, [S. l.], v. 8, n. 16, p. 80-106, 2018. DOI: 10.26694/pensando.v8i16.6447. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/3399>. Acesso em: 14 out. 2023.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: Ensaio sobre Walter Benjamin. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin**: os cacos da história. Tradução de Sônia Salztein. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GAMBAROTTA, Emiliano. Estetización y democratización: Benjamin, Rancière y la dialéctica de lo político. In: BOROVINSKY, Tomas; GAMBAROTTA, Emiliano; PLOT, Martín (Orgs.). **Estética, política, dialéctica: El debate contemporáneo**. Buenos Aires: Prometeo, 2015. p. 57-78.

GATTI, Luciano. A “obra de arte” para além do cinema: sobre a atualidade de uma aposta de Benjamin. In: Guimarães, B. A., Kangussu, I., Rangel, M. de M., & Freitas, R. (Orgs.). **Hoje, Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p.129-147.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014.

\_\_\_\_\_. **Depois de 1945**: latência como origem do presente. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora UNESP, 2014b.

\_\_\_\_\_. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

\_\_\_\_\_. **MAR na Academia** - Seminário Internacional: Por uma estética do século XXI. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GRxr8NCHiQo&t=2575s>. Acesso em: 4 dez. 2023.

HABERMAS, Jurgen. **Técnica e ciência como ideologia**. Trad. Felipe Gonçalves da Silva. São Paulo: Editora Unesp, 2014

HAN, Byung-Chul. **Infocracia**: digitalização e a crise da democracia. Trad. Gabriel S. Philipson. Petrópolis: Vozes, 2022

\_\_\_\_\_. **A crise da narração**. Trad. Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2023

HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiência. In. BENJAMIN, Walter [et al.]. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 223-273.

HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica estética da mercadoria**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

HERMANN, Nadja. Razão e sensibilidade: notas sobre a contribuição do estético para a ética. **Educação & realidade**, v. 27, n. 1, 2002. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25936>. Acesso em 12 nov. 2023.

\_\_\_\_\_. Ética, estética e alteridade. **Cultura e alteridade: confluências**, p. 32-40, 2006. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/547/2020/01/artigo-01.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2023.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020

JENNINGS, Michael. Walter Benjamin y la vanguardia europea. In: USLENGHI, Alejandra (Org). **Walter Benjamin: Culturas de la imagen**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010. p.25-51

KEHL, Maria Rita. Walter Benjamin e as cidades. **Revista Cult**, n. 245. 2019. *E-book*.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

KRACAUER, Siegfried. Culto da distração. In: **O ornamento da massa**. Ensaios. Trad.: Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 343-348.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LISSOVSKY, Mauricio. **A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1995. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <https://buscaintegrada.ufrj.br/Record/aleph-UFR01-000057198/Description>. Acesso em: 2 jan. 2024.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. Sete teses sobre Walter Benjamin e a teoria crítica. **Blog da Boitempo**, 2011. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2011/10/28/sete-teses-sobre-walter-benjamin-e-a-teoria-critica/> Acesso em: 4 nov. 2023.

\_\_\_\_\_. **A revolução é o freio de emergência: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante: da Escola de Frankfurt à crítica alemã contemporânea: Nova Teoria da Comunicação III: tomo II**. São Paulo: Paulus, 2011.

\_\_\_\_\_. **O princípio da razão durante: o círculo cibernético: o observador e a subjetividade: Nova Teoria da Comunicação III: tomo III**. São Paulo: Paulus, 2011.

\_\_\_\_\_. **O rosto e a máquina: o fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico: Nova Teoria da Comunicação, vol. 1**. São Paulo: Paulus, 2013.

MARSHALL, Leandro. **A era da hipercomunicação: o império dos simulacros e simulações no mundo da Hiper-Realidade**. Editora Versalhes, 2020.

MARTELETO, Sylvia. **O desaparecimento da aura em Walter Benjamin**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MATOS, O. C. F. Iluminação mística, iluminação profana: Walter Benjamin. São Paulo: **Discurso**, [S. l.], n. 23, p. 87-108, 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37984>. Acesso em: 27 out. 2022.

\_\_\_\_\_. La escena primitiva: capitalismo y fetiche en Walter Benjamin. Quilmes: **Prismas**, n.7, p. 247-258, 2003. Disponível em <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2664>. Acesso em: 16 jun. 2023.

\_\_\_\_\_. O mal-estar na contemporaneidade: performance e tempo. **ComCiência**, Campinas, n. 101, 2008. Disponível em [http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542008000400008&lng=es&nrm=iso](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000400008&lng=es&nrm=iso). Acesso em 02 nov. 2023.

\_\_\_\_\_. **Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

\_\_\_\_\_. O sex appeal da imagem e a insurreição do desejo. **Outras mídias**. 2022. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/o-sex-appeal-da-imagem-e-a-insurreicao-do-desejo/>. Acesso em 15 out. 2023

MATTOS, Manuela Sampaio de. **O inconsciente nas passagens de Walter Benjamin**. São Paulo: Benjamin Editorial, 2022.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969

MOROZOV, Evgeny. **Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política**. São Paulo: Ubu, 2018.

MURICY, Katia. **Figuras da verdade: Nietzsche, Benjamin e Foucault**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.

NASCIMENTO, Allyson Jullyan dos S. **A politização da arte e a estetização da política em Walter Benjamin**. Teresina: Universidade Federal do Piauí, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2022. Dissertação de Mestrado

NETO, Tiago Quiroga Fausto. Televisão e reinvenção política. In: FERREIRA, Giovandro Marcus, MARTINO, Luiz Claudio (Orgs). **Teorias da comunicação: epistemologia, ensino, discurso e recepção**. 1ª ed. Salvador: Edufba, 2007

PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Corsários**. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

PINTO, Álvaro Vieira. **O conceito de tecnologia - Vol I**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

POLISTCHUK, Ilana; TRINTA, Aluizio Ramos. **Teorias da Comunicação – O Pensamento e a prática da Comunicação Social**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

QUAN-HAASE, Anabel; WELLMAN, Barry. **Hyperconnected Net Work: Computer Mediated Community in a High-Tech organization**. 2005. Disponível em: <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=41ec9ad4f369d6ff7610554739b7c9ee0752d7cd> Acesso em: 30 abr. 2023.

RACY, Gustavo. sem título. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Walter Benjamin está morto**. São Paulo: Sobinfluencia Edições, 2020. p. 143-152.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Aisthesis**: cenas do regime estético da arte. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.

RANGEL, Marcelo de Mello. **A história e o impossível**: Walter Benjamin e Derrida. Coleção X, Organização Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Editora Ape'ku, 2020.

\_\_\_\_\_. Benjamin, crise de experiência e hiperempíria. In: **Hoje, Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Relicário, 2021, p. 149-158.

SAFATLE, Vladimir. A insurreição. **Revista piauí**. Rio de Janeiro: Ed. Alvinegra, 2023, p.6-9.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2015.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e A obra de arte. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.p.43-171.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A fotografia em Walter Benjamin: a "dialética na imobilidade" e a "segunda técnica". São Paulo: **Revista brasileira de psicanálise**, vol. 46 no.2. abr./jun. 2012 Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2012000200011](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2012000200011) Acesso em: 8 out. 2023.

\_\_\_\_\_. O cinema e o novo mito da caverna. In: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. M. Seligmann-Silva (Org.); G. Valladão Silva (Trad.). Porto Alegre, RS: L&PM, 2015. p.16-38.

\_\_\_\_\_. Reprodução técnica e a crise de renovação da humanidade: ficção científica como crítica dos fascismos. In: **Walter Benjamin: barbárie e memória ética**. SOUZA, Ricardo Timm [et al] (Org.). Porto Alegre, RS: Zouk, 2020. p.143-167.

\_\_\_\_\_. Filosofia da Técnica: arte como conquista de um novo campo de ação lúdico (Spielraum) em Benjamin e Flusser. In: **Hoje, Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Relicário, 2021, p. 159-192.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin e a guerra de imagens**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

SERRA, J. Paulo. **Manual de Teoria da Comunicação**. Covilhã: Livros Labcom, 2007.

SILVA, Jaison Castro; SAID, Gustavo. Ver o que não se projeta: intersecções entre subjetividades, dispositivo e cinema em Walter Benjamin. In:\_\_\_\_\_. (Orgs.). **Tempos do dispositivo**: transdisciplinaridades e subjetividades na mídia contemporânea. Teresina: Cancioneiro, 2020. p.71-94.

SILVA, José Manuel. **Já não se sonha mais com a flor azul:** A estética de Theodor Adorno e Walter Benjamin. Lisboa: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 1997. Disponível em: [https://www.bocc.ubi.pt/\\_esp/autor.php?codautor=21](https://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=21). Acesso em: 21 mar. 2023.

TATIM, Janaína. Aura, de perto e de longe. In: CAIMI, Claudia Luiza; OLIVEIRA, Rejane Pivetta de (Org.). **Sobre alguns temas em Walter Benjamin**. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2015. p. 121-146.

USLENGHI, Alejandra (Org). **Walter Benjamin: Culturas de la imagen**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

VALENTE, Jonas C.L. **Das plataformas online aos monopólios digitais:** tecnologia, informação e poder. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2021.

VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade - Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Adeus à verdade**. Tradução de João Batista Kreuch. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

VIEIRA BRITTO, F. Walter Benjamin à brasileira? A extrema-direita bolsonarista sob a luz dos conceitos de historiografia burguesa e estetização da política. **Ensaio**, 17, 2021. 159-176. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ensaios/article/view/46309>. Acesso em: 10 abr. 2023.

VIEIRA, Gabriel do Nascimento. **O conceito de Estetização da Política em Walter Benjamin:** a mídia e o Estado em tempos de barbárie. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/15526>. Acesso em: 1 mai. 2023

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Tradução Vera Ribeiro. 1a ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WARK, McKenzie. **O capital está morto**. Tradução de Dafne Melo. São Paulo: Editora Funilaria e Sobinfluência Edições, 2022.

WELSCH, W. Estetização e estetização profunda ou a respeito da atualidade da estética nos dias de hoje. **Porto Arte: Revista De Artes Visuais**, v 6(9). Porto Alegre, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27534>. Acesso em: 13 nov. 2023.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: uma biografia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.