

## **Tensionamentos acerca da obra de arte reproduzível<sup>1</sup>**

Maria Paula Lucatelli Doria SOARES <sup>2</sup>

Centro Universitário do Vale do Ipojuca, UNIFAVIP

### **RESUMO**

O fim do século XIX revelou-se um período de intensas alterações e mudanças de paradigmas, contexto que possibilitou o nascimento da fotografia e do Cinema, receptores de profundas mudanças técnicas, culturais e sociopolíticas. Tais variações resultaram em uma ampliação do leque de percepções do ser humano, através de adventos como a edição, a montagem e a reprodução técnica. A criação de uma emergente nova linguagem refuncionalizou o vocabulário do período, ao instituir a alfabetização pelos recursos audiovisuais – experiência de potencia revolucionária. No entanto, a ascendência das reproduções seriadas no universo artístico proporcionou embates teóricos acerca de sua validade – expostos, principalmente por Walter Benjamin e Theodor Adorno e Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte, aura, cópia, reproduzibilidade.

### **Introdução**

O compêndio artístico reunido no decorrer de séculos, analisado à exaustão pelos teóricos da História da Arte, baseia-se largamente em um estudo de obras ‘originais’. Esta visão simplista faz constante referência à vaga noção de originalidade, e cria, portanto, uma perspectiva segregacionista no tocante do que pode ou deve ser tido como Arte.

No entanto, a presença da reprodução, quando não da cópia explícita, sempre esteve presente no âmbito artístico, de acordo com o filósofo alemão Walter Benjamin. A suscetibilidade da arte às técnicas reprodutivas (amplamente desenvolvidas a partir do século XVIII, com o advento da fotografia) sobrevém à básica noção de que o que é feito por seres humanos pode ser imitado por outros. A produção não está restrita às amarras da autoria – conceito de definições nebulosas -, mas passível de reformulações e adaptações.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, realizado de 24 a 26 de junho de 2019.

<sup>2</sup> Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, do Curso de Jornalismo da UNIFAVIP - Wyden, e-mail: [paulalucatellidoria@gmail.com](mailto:paulalucatellidoria@gmail.com).

Com isso, tal relação estende-se, naturalmente, aos hábitos de estudos e práticas de artistas, como exemplifica Benjamin: “os estudantes copiavam obras como forma de se exercitar, os mestres as reproduziam para divulgá-las, e finalmente outras pessoas as copiavam para ganhar com isso” (BENJAMIN, 2012, p. 12). Outras revoluções político- sociais também fomentaram alterações nas técnicas reprodutivas de imagens, e aquela anterior ao cinema (fotografia) provocou uma aceleração gigantesca no processo de reprodução, acompanhando, inclusive, a própria fala.

Passou-se por diversos estágios reprodutivos ao longo da história, como a fundição e a cunhagem dos gregos (com a reprodução seriada de terracotas, bronzes e moedas), a xilogravura e a imprensa. Contudo, a fotografia inaugurou um novo período de profundas mudanças, ao delegar a uma máquina um processo anteriormente exclusivo às mãos do artista. A emancipação da obra de arte, através da sua reprodutibilidade técnica, segundo Benjamin, a liberta da existência parasitária como parte de um ritual – este, calcado em ideais problemáticos, como as noções de autenticidade e unicidade, não mais pertinentes às novas conjunturas artísticas.

O ciberespaço e suas possibilidades de criação (ainda bastante restritas em termos de acesso igualitário, é importante ressaltar) põem em questionamento a pertinência de diversos paradigmas pensados e fossilizados no percurso de estudo da história da arte. As reproduções instantâneas e infinitas trazem à tona um novo cenário, no qual conceitos como cópia e reprodução podem ser facilmente tensionados. As obras e as ideias circulam com uma agilidade inédita, e comentam, de maneira precisa e relevante, acerca das recentes mudanças tecnológico-culturais.

### **A reprodução e a cópia, na obra de arte**

As obras que se posicionam abertamente como reproduções/cópias são, com certa constância, vistas de modo tortuoso; meros artifícios, sem qualquer peso representativo ou crítico, apesar de serem “mais acessíveis e dissemináveis” (PAIVA, 2015, p. 253). Diego Souza de Paiva, em seu artigo intitulado “*É só uma cópia: notas sobre História da Arte e o valor crítico das reproduções*”, afirma que elas, na ausência das obras originais, tornam-se “dublês”, que, segundo o autor, assumem os “pontos cegos da História da Arte”.

---

Seja na noção de embuste, do objeto do efeito, ou atuando como “dublê”, as cópias revelam os nossos pressupostos inconfessados, os nossos paradoxos, as nossas inconsistências, a nossa ideia de tempo, de espaço, de artista e de objeto de arte, e as relações entre esses termos, interligados em noções como a de “originalidade” e “contexto original”. (PAIVA, 2015, p. 255)

Em dissonância com Benjamin, Theodor Adorno, um dos expoentes da Escola de Frankfurt, contrapôs a visão otimista de seu colega ao postular que a arte apresentava uma grande probabilidade de sucumbir à alienação. A crítica literária argentina Beatriz Sarlo, escreveu, em *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*, que a relação entre o autor e Theodor Adorno foi “sempre tensa, convulsiva” (SARLO, 2013, p. 12). Além disso, para o último, Benjamin não foi capaz de impender totalmente estas proposições revolucionárias, e comumente “tendeu a unir, de modo violento, quase monstruoso, os dados materiais e os simbólicos.”<sup>3</sup>

Ao conceder ao cinema dimensões de diferença figurativa e experiência mimética que Horkheimer e Adorno reservavam somente para as obras de arte superiores, Benjamin pôde imaginar uma cinematografia que viesse a ser mais do que um meio de presença ilusionista, um cinema que libertasse seu sonho arcaico numa prática de iluminação profana. (HANSEN, 2012, p. 263)

O pessimismo de Adorno fez sentir-se na sua crença de que “as técnicas modernas nada mais eram do que recursos do artista e a reprodutibilidade da obra atenderia somente a essa necessidade de consumo de cultura” (NUNOMURA, 2012, p. 13). Defendia, portanto, que as reproduções artísticas culminariam na perda da cultura, esta, engolida e anulada pela indústria cultural. Para os estudiosos, “a novidade trazida pela obra de arte na indústria cultural é a exclusão da novidade.”<sup>4</sup>

Theodor Adorno e Max Horkheimer publicaram, em 1947, o livro *A dialética do esclarecimento*, no qual encontra-se o artigo intitulado “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. Nele, afirmam que

sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. (2006, p.100)

---

<sup>3</sup> SARLO, 2013, p. 57.

<sup>4</sup> ARAÚJO, 2010, p. 130.

Os filósofos alemães alegam, ainda, que o cinema é responsável por camuflar a realidade (ou talvez, a noção de) e por utilizar-se da técnica para fins econômicos em paridade com os pensamentos dominantes. Para eles, o novo fruto da reprodutibilidade técnica seria o agente da duplicação dos objetos, imbuído de causar o prolongamento ininterrupto entre o filme e o mundo externo. E, com a introdução das fitas sonoras, a reprodução chegou ao seu ápice.

As amarras do capitalismo seriam agentes alienantes, pensamento diametralmente oposto ao de Benjamin, cuja visão compreendia, na reprodução, uma inerente potência política – que, segundo o autor, seria mais bem aproveitada pelo comunismo (observação em oposição ao uso feito por regimes totalitários da época: o nazismo e o fascismo). O foco de seu interesse “na cultura era principalmente a sua superfície, seu lado externo, sua expressão mimética, que continha ao mesmo tempo ilusão e promessa, sonho e desejo.” (DIAS, 2015, p. 64)

A indústria cultural teria, para Adorno e Horkheimer, o único compromisso de formar consumidores, não havendo qualquer interesse em fomentar o pensamento crítico através de produções ditas ‘de qualidade’, já que a cultura da contemporaneidade seria responsável por dar a tudo um ar de semelhança, uniformidade, ao abandonar o estranhamento e o conflito. Ela, portanto, vence a insubordinação dos efeitos “e os submete à fórmula que substitui a obra.”<sup>5</sup> Os autores ressaltam:

o prazer congela-se no enfado, pois que, para permanecer prazer, não deve existir esforço algum, daí que deva caminhar estreitamente no âmbito das associações habituais. O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo — que desaparece tão logo se dirige a faculdade pensante —, mas por meio dos sinais. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO e HORKHEIMER, 2000, p. 185 apud VIEIRA, 2013, p.33-34)

A obra de arte (destituída de sua aura) na indústria cultural serviria como força produtiva dedicada à reprodução do capital. Ela seria, portanto, elaborada e realizada para este fim, diferentemente daquilo exposto no período inicial do capitalismo, no qual as obras eram produzidas para depois transformarem-se em mercadoria. Desta forma, a arte como produto e mercadoria desta indústria configuraria o último nível

---

<sup>5</sup> ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 104.

da hegemonia da forma-mercadoria. Esta inversão, para os filósofos, traria consequências pungentes aos novos rumos da arte.

Willy Haas, roteirista de cinema da década de 30, propõe um debate histórico-cultural acerca da reprodução técnica, ao afirmar que “em uma época como a nossa, o conceito de ‘original’ perde a perspectiva profunda do seu sentido social secreto”, devido a atribuição de um caráter mais socialmente ativo às cópias. Afinal, aquelas matrizes estão expostas nos museus, distantes da sociedade, enclausuradas em salas hiper vigiadas. Beatriz Sarlo, em comentário perspicaz, assegura que “a fugacidade de uma visão direta do original – essa fugacidade que sempre parece uma ameaça à felicidade – é capturada nas reproduções.”<sup>6</sup>

No entanto, em seu artigo *A era cinematográfica (Das kinematographische Zeitalter, 1938)*, publicado na revista *Das Wort*, do mesmo ano, Haas afirma que a reprodução técnica, diferentemente de Benjamin, não se apresenta como característica específica do cinema, ao escrever que

se o cinema não for capaz de oferecer ao homens experiências diretas, vivas, de uma intensidade inteiramente novas, as quais é impossível reproduzir, ele logo desaparecerá. Por que as pessoas continuam indo à ópera, apesar do gramofone e do rádio? Porque a reprodução técnica não é capaz de reter a vivacidade da apresentação original, sua impressão imediata. (HAAS, 1938, p. 102 apud SCHOTTKER, 2015, p.87)

Para Guy Debord, autor de *A sociedade do espetáculo (1967)*, este período resultaria em uma inédita organização social na qual se “domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é do que a economia desenvolvendo-se por si mesma.”<sup>7</sup> Segundo ele, o cinema ofereceria um meio extremamente eficaz no processo de redescoberta do espetáculo, e subsequentes refuncionalizações. Debord, estudioso e diretor cinematográfico, defendia as potências utilitárias e estéticas da nova forma de arte. Milton Esteves Jr. afirma que “seus filmes foram utilizados para revelar tanto a burrice burguesa como um modo de formalizar seu ideário revolucionário (...).”<sup>8</sup>

A implementação da indústria cultural, através de sua técnica, levaria à produção em série e à conseqüente padronização de tudo aquilo advindo do sistema.

<sup>6</sup> SARLO, 2011, p. 78.

<sup>7</sup> DEBORD, 1997 apud ALAMBERT, 2015, p. 47.

<sup>8</sup> ESTEVES JR, 2006, p. 116.

---

Os “conteúdos esvaziados”, como nomeados pelos filósofos, serviam para agradar o consumidor, seduzi-lo e mantê-lo na mesma posição de passividade.

O choque, o questionamento e a provocação estariam longe dos principais interesses da indústria, preocupada, apenas, em conservar a média, o “senso comum cristalizado” (CHAUÍ, 2005, p. 292). O estatuto de moda – portanto, passageiro – da indústria cultural, para Adorno e Horkheimer, seria capaz de provocar danos à sociedade e ao próprio conceito de arte. A remoção das obras de um local privilegiado, por vezes intocável, causou uma ruptura e subsequente refuncionalização do pensamento moderno em volta do problemático conceito de arte.

Os autores alemães defendem, ainda, a estratificação social com base em interesses (esses programados e promovidos pela própria indústria) como geradora de níveis de pertencimento. “Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com o seu level, previamente caracterizado por certos sinais (...)” (2006, p. 102). Porém, tais produtos, tidos como possuidores de características diferentes, mostram-se, na verdade, como exatamente a mesma coisa. Já Georges Duhamel, filósofo francês do início do século XX, expressou-se de forma contundente – e pessimista – no tocante das possibilidades e suposta função do cinema, ao caracterizá-lo como

um passatempo para hilotas, uma diversão para criaturas sem instrução, pobres, esgotadas pelo trabalho, consumidas por preocupações (...) um espetáculo que não exige nenhuma concentração, não requer nenhuma capacidade intelectual (...) não acende nenhuma luz no coração e não desperta nenhuma esperança, salvo aquela esperança ridícula de um dia se tornar uma ‘estrela’ em Los Angeles. (BENJAMIN, 2015, p. 32)

Esses dois pensamentos, o de Benjamin e o da Teoria Crítica, mostram-se válidos e estimuladores de discussões proveitosas. Contudo, faz-se imprescindível ressaltar que a ausência de um entendimento dialético pode provocar uma leitura rasa e perigosa da questão.

É notória a influência do capital sobre a produção artística e cultural, guiada por interesses puramente mercadológicos. Mas, por outra perspectiva, o alcance de obras, antes restritas a uma camada extremamente privilegiada da população, contida nos mais prestigiosos museus e teatros europeus, fez sentir-se através da reprodutibilidade.

---

Enquanto Benjamin e Bertold Brecht (dramaturgo alemão, e amigo do autor de *A obra de arte, 1936*) entendiam a arte a partir de sua potência politicamente engajadora, calcada nos desenvolvimentos sócio-culturais, Adorno a compreendia como uma total recusa de quaisquer formas políticas de inclusão. A arte, para ele, não deveria possuir valores ideológicos; seu cerne seria a autonomia.

O conceito metafísico da criação artística, que a arte compara com a criação de Deus e, por isso, desqualifica a cópia tecnicamente precisa por razões teológicas ou então compreende a arte como criação individual, que para além do mundo das meras aparências deve representar idéias gerais ou arquétipos, é característica para a discussão tradicional com a fotografia e é desmascarada por Benjamin como “conceito ignorante da ‘arte’” antitécnica, fetichista, que tem impossibilitado um rendimento teórico e conceitual. (STIEGLER, 2015, p. 29)

Hans Magnus Enzensberger, no ensaio *Elementos para uma teoria dos meios de comunicação* (Baukastenzueiner Theoria der Medien), publicado em 1970, o poeta e editor alemão exibiu profunda admiração por Benjamin além de atribuir aos seus escritos uma grande importância teórica (à *A obra de arte*, em especial):

na construção de uma estética adequada à nova realidade, devemos nos apoiar na reflexão do único teórico marxista que reconheceu as possibilidades emancipatórias das novas mídias. Há 35 anos, ou seja, em uma época em que a indústria da consciência ainda estava nos primórdios, Benjamin a submeteu a uma lúcida análise materialista dialética. Até hoje, nada foi produzido em matéria de teoria que a superasse ou a aprofundasse. (ENZENSBERGER, 1970-1974, p. 119 apud SCHOTTKER, 2015, p. 94)

O autor propôs, ainda, uma atualização do termo indústria cultural, primeiro utilizado por Adorno e Horkheimer, por entender que esta nomenclatura estava embebida de nostalgia, já que persistiam na noção de uma cultura superior, recipiente do mais puro sentido da arte. Enzensberger acreditava que “indústria da consciência” serviria melhor aos propósitos e objetos da civilização moderna, visto que as mídias encontravam-se não somente na cultura, como em todos os outros campos da vida prática e do pensamento.

Por compreender que na era contemporânea “um projeto revolucionário não precisa fazer desaparecer os manipuladores; a rigor, ele pode transformar todos em manipuladores”<sup>9</sup>, o autor estabeleceu uma concordância com Walter Benjamin. Para ele, a mais precisa das técnicas é capaz de oferecer às criações delas originadas,

---

<sup>9</sup> EIZENSBERGER, 1967 apud SCHOTTKER, 2015, p. 94.

---

um valor mágico e transcendental, que nem mesmo um renomado quadro poderá proporcionar.

A partir da ideia de que qualquer homem pode requerer que o filmem, Benjamin redesenha as relações de recepção, e, por consequência, fortalece a potência democratizante do conhecimento especializado. O idealizador de *A obra de arte...* pensava que o leitor poderia transformar-se em um escritor, ou especialista em arte, em decorrência da expansão do alcance das obras e do aprofundamento do público espectador. Ambos os pensamentos foram idealizados décadas antes dos estudos de cibercultura e participação encabeçados por Pierre Lévy.

O uso contínuo da expressão “é somente uma cópia” denota uma tentativa de restringi-la a si mesma, ao transformá-la em um mero “efeito, enfeite, artificialidade, ornamentação ou, no máximo, como instrumento didático” (PAIVA, 2015, p. 255). Pressupõe-se, desta maneira, que as reproduções não tenham qualquer valor crítico, por não denotarem a tão almejada originalidade. Com isso, o objeto é completamente destituído de seu valor cultural e artístico, iniciando-se e findando-se na sua própria existência. Segundo Amy Powell, “a crença no poder explicativo das origens permanece axiomática” (POWELL 2007, p. 8 apud PAIVA, 2015, p. 256).

Como contraponto às ideias defendidas por Benjamin acerca das possibilidades revolucionárias da reprodutibilidade técnica, a socióloga francesa Raymonde Moulin aponta que a perpetuação de cópias infinitas apresenta um efeito danoso que marcha em direção à banalização imagética, e uma consequente “desvalorização social e econômica da arte pelo desaparecimento da raridade.”<sup>10</sup> No entanto, torna-se importante pensar o conceito de raridade como expoente de uma necessidade intrínseca à arte. Tal consideração reflete uma leitura particularmente elitista e problemática, por demandar a existência de uma grande distância entre público e obra.

Estes preceitos são desenvolvidos a partir, claro, de considerações advindas do mercado de arte, que exige fortemente a unicidade do objeto, como aponta Moulin: “para entrar no mercado com o estatuto de obra de arte, um objeto deve ser único ou, na impossibilidade de ser único, deve ser raro.”<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> MOULIN, 2007, p. 93.

<sup>11</sup> Ibidem.



---

Deste modo, a dita raridade (noção deliberadamente criada) pressupõe a inacessibilidade, e, por conseguinte, a valorização econômica da obra em questão. As reflexões apresentadas fazem reverberar a declaração do artista plástico Marcel Duchamp: “é a raridade que confere o certificado artístico.”<sup>12</sup>

As cópias, como apontado por Paiva, são apenas admitidas quando em substituição a um original perdido. Ou seja, exclusivamente na ausência material da obra autêntica, é que as reproduções são vistas como úteis ou recipientes de algum poder de referência. A ideia das cópias como “vetores que mobilizam questões”, em François Boucher, abarca as dúvidas que permeiam tais discussões.

(...) a possibilidade de reprodução das imagens através de técnicas modernas e a própria visão romântica da inspiração podem ter colaborado para esta depreciação. É importante lembrar que, ao longo da história da arte, a cópia era um exercício fundamental na formação dos artistas, como atividade de elevada significação estética ou como tributo a um determinado mestre. (...) É preciso lembrar que a cópia não é um fenômeno histórico-artístico arbitrário, cada época escolhe os seus mestres. (SILVA, 2006, p. 131 apud PAIVA, 2015, p.263)

Com isto, as cópias devem ser reconhecidas como, sim, pertencentes ao âmbito artístico e igualmente validadas quando postas em comparação com as ditas originais. Pertencem, segundo Paiva (2015), a uma “interseção”, a uma comunicação entre duas áreas específicas. Fazem parte da “obra original”, à base, ao modelo do qual foi retirada; e à “própria autonomia da reprodução, à particularidade técnica e do que envolve o procedimento reprodutivo”. Refere-se, portanto, à obra com a qual dialoga e a sua própria autonomia.

É interessante, assim, pensar que a grande referência à história da arte ocidental moderna, os gregos, são, em geral, conhecidos somente através de cópias. O culto ao artista – peça fundamental da supracitada visão reducionista – parece, com esta constatação, receber contornos mais borrados e duvidosos.

O mercado que revolve ao redor da arte antiga, em especial a pintura, atém-se à obras raramente datadas, ou assinadas. Desta maneira, a busca por um novo conceito e reavaliação do “original” ascende das ainda recentes discussões acerca da reprodutibilidade técnica, advento que abalou os paradigmas da arte. A relevância das

---

<sup>12</sup> MOULIN, 2007, p. 104.

obras autênticas e únicas acaba por pautar o mundo artístico, demanda esta, defendida e fomentada pelo mercado.

Reduzidos à noção de origem (...), estamos fadados a tomar as cópias sempre em remissão a algo que não são, condenando-as a uma comparação que nunca lhes favorece, a uma objeção – “é só uma cópia” – que, sobre o pretexto de as definir, as anula, ao mesmo tempo em que esconde a inconsistência da nossa ideia de “original”. (PAIVA, 2015, p.267)

### **Considerações finais**

A visão do original como algo fecundo, capaz, portanto, de dar espaço para o surgimento de diversas cópias (e, por que não, novas em si mesmas), parece acenar para um pensamento inclusivo, não somente no âmbito teórico, como também, sócio-cultural. Esta, sim, uma clara referência ao apontado por Benjamin, em seu trabalho seminal, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: a potência política das reproduções.

O pensar acerca da reprodutibilidade exige o estabelecimento de paradigmas que permitam o isolamento da noção de cópia como detratora do original. A aura esvazia-se, e dá lugar a novas perspectivas fundantes de uma arte inclusiva, promotora de debates e plural em significados. Visível e alterável, em seu mais amplo escopo político e pensante.

### **REFERÊNCIAS**

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARAÚJO, Bráulio. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, EBA/UFMG, v. 17, n. 28, p. 120-142, dez., 2010.
- BENJAMIN, Walter [et.al]. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem e percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- MOULIN, Raymonde. **O Mercado da Arte**: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- NUNOMURA, Eduardo Yoshio. **Em busca da “aura” perdida**. *Rev. Estud. Comun.*, Curitiba, v. 13, n. 30, p. 11-18, jan./abr., 2012.

PAIVA, Diego Souza de. “É só uma cópia”: notas sobre História da Arte e o valor crítico das reproduções. *Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, Brasília, v. 14, n. 2, p. 252-268, 2015.

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