

FRANCEILA DE SOUZA RODRIGUES

MIMESE E JOGO: O Cinema e o Potencial Emancipador da Técnica em  
Walter Benjamin

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de mestra em filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti

GUARULHOS

2014

FRANCEILA DE SOUZA RODRIGUES

MIMESE E JOGO: O Cinema e o Potencial Emancipador da Técnica em  
Walter Benjamin

Dissertação apresentada ao Departamento  
de Filosofia da Escola de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade Federal  
de São Paulo, como requisito parcial para  
obtenção do título de mestra em filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti

Aprovada em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

---

Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti – Unifesp- Orientador

---

Prof. Dr. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado – Unifesp

---

Prof. Dr. Pedro Sússekkind Viveiros de Castro – UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Taísa Helena Pascale Palhares (suplente)

## **AGRADECIMENTOS**

Meus sinceros agradecimentos:

À CAPES, pela bolsa de estudo que financiou esta pesquisa.

Ao meu orientador, Luciano Gatti, pela orientação generosa, paciente e pela liberdade e distanciamento necessários à construção de um caminho autônomo.

Ao professor Henry Burnett, pela acolhida do projeto inicial de mestrado.

Aos professores Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado e Henry Burnett, pelas críticas e sugestões preciosas na banca de qualificação.

Aos professores do departamento de filosofia da UFOP, dentre eles, Imaculada Kangussu por ter me apresentado o ensaio sobre a “Obra de Arte”, Douglas Garcia, Gilson Iannini, Olímpio Pimenta e Pedro Sússekind, pelo entusiasmo, inspiração e seriedade na condução das disciplinas que frequentei na graduação.

Aos professores da pós-graduação da Unifesp, Arlenice Almeida, Henry Burnett, Rodnei Nascimento, Sandro Kobol, pelos cursos inspiradores na pós-graduação.

Aos colegas do grupo de estudos de Teoria Crítica da Cultura.

A equipe da secretária de pós-graduação da Unifesp, em especial a Daniela e o Douglas, sempre atenciosos e prestativos.

A Estela e a Nathália, pela convivência tão contagiante.

A Emma, Martin, Merlin e Rune, pela generosa acolhida e pelo teto quentinho.

Aos amigos: Dami, Fernanda, Lara, Miriam, Rose, Soy, Gil, Paulo, Phellipe e Popov, pela escuta amiga e pelo incentivo nos momentos de desânimo de todos.

Ao Rubens, pelo apoio e carinho nos anos de vida em comum e pela amizade que permanece. Agradeço também pela leitura atenta e pelos comentários.

À minha querida mãe, Gilda Maria, e o meu querido pai, Francisco, pelo apoio irrestrito.

A memória de minha querida avó, Gilda, exemplo de determinação, força e generosidade.

Ao meu querido irmão, que mesmo tão longe sempre esteve tão perto.

E ao Daniel Lírio, meu analista, pela sensibilidade e delicadeza na escuta.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar, por meio dos conceitos de *mimese* e *jogo*, o potencial emancipador da técnica, tal como antevisto por Walter Benjamin no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. A construção desse percurso de leitura será feita em dois momentos. No primeiro deles, pretendo examinar a aparição do conceito de *mimese* nos textos “A doutrina das semelhanças”, “Sobre a faculdade mimética”, “Infância em Berlim por volta de 1900” e “Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação”. Tentarei mostrar como a *mimese* e as formas de percepção humana podem ser pensadas como meio de expressão e recepção corporais a partir do conceito de vivência de choque. No segundo momento, procuro mostrar como o cinema se transforma na versão mais atualizada de uma *mimese* antropológica, contextualizando o conceito de *jogo* na história da arte, seja do ponto de vista de seus primórdios, no chamado “tempo primevo”, ou das práticas vanguardistas contemporâneas à invenção do cinema, como no teatro épico de Brecht. Todo esforço consiste em vincular a discussão sobre o jogo, a *mimese* e o cinema, desenvolvida no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, ao debate sobre a função emancipatória da técnica e sua utilidade como instrumento de aprendizagem.

**Palavras-chave:** *mimese*, primeira técnica, segunda técnica, jogo, reprodutibilidade técnica.

## ABSTRACT

This dissertation aims to investigate, throughout the concepts of mimesis and play, the emancipatory potential of art as envisioned by Walter Benjamin in the essay "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility". The construction of this path of reading must be achieved in two stages. In the first one, I intend to examine the appearance of the concept of mimesis in the texts "The doctrine of similarities", "On the mimetic faculty", "Berlin childhood around 1900" and "Reflections on the child, toy and education". I try to show how mimesis and the forms of human perception could be thought of as a medium of bodily expression and reception by means of the concept of shock experience. In the second stage, I intend to show how cinema becomes the most updated version of an anthropological mimesis, contextualizing the concept of play in art history, either from the point of view of its beginnings, the so-called "primeval time," or from the avant-garde practices contemporary to the invention of cinema, as in Brecht's epic theater. Every effort is to link the discussion about the concepts of play, mimesis and cinema, developed in the essay "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", to the debate about the emancipatory function of technique and its usefulness as a learning tool.

**Keywords:** mimesis, first technique, second technique, play, technological reproducibility.

Hamlet conversava com a névoa  
e a névoa o respondia.  
Nem sempre a névoa é fria.  
Paulo Nunes.

Temam menos a morte e mais a vida insuficiente.  
Brecht.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 DO CONCEITO DE MIMESE	14
1.1 Considerações históricas sobre o conceito de mimese	14
1.2 Da faculdade mimética de perceber e produzir semelhança	24
1.2.1 As transformações no sentido filogenético da faculdade mimética	26
1.2.2 Da semelhança extrassensível	27
1.2.3 Linguagem:um esconderijo desencantado para a semelhança extrassensível	29
1.2.4 Ler o que nunca foi escrito	32
1.2.5 Da semelhança sensível	34
1.2.6 Uma rede de correspondências expressadas pelo corpo	36
1.2.7 Uma mimese originária subjaz ao sentido ontogenético	40
1.3 A mimese infantil enquanto campo de experimentação	41
1.3.1 Considerações históricas sobre brinquedos e brincadeira	43
1.3.2 As sinuosidades estéticas da mimese infantil	48
1.3.3 Uma estética da desobnubilação da percepção	51
2 CINEMA COMO JOGO: A PROPOSTA DE UMA TÉCNICA EMANCIPADA	56
2.1 Considerações introdutórias	56
2.2 Primeira técnica e segunda técnica	57
2.3 Sobre o conceito de aura	73
2.4 Reprodutibilidade técnica e declínio da aura	82
2.5 Apropriação fascista dos mecanismos da segunda técnica	85
2.6 Recepção e distração	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

## INTRODUÇÃO:

Esta dissertação propõe o seguinte exercício de leitura: investigar, a partir da invenção do cinema e por meio das noções de *mimese* e *jogo*, o potencial emancipador da técnica, uma possibilidade esboçada por Walter Benjamin na segunda versão do ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica".

A opção pelo conceito de *mimese* como perspectiva norteadora justifica-se pela hipótese de que somente a partir da *mimese*, considerada por Benjamin fenômeno fundador de toda atividade artística, teríamos os elementos necessários para compreender as possibilidades inauguradas pela invenção do cinema, não apenas no campo da estética, mas também no debate político.

É com esse objetivo que o primeiro capítulo procura esclarecer os desdobramentos históricos do conceito de *mimese*, uma tarefa que se mostrou em certos momentos insuficiente. Se em um primeiro momento minha investigação sobre a perspectiva benjaminiana apontava os cultos dionisiacos como marco inicial do conceito, em um segundo momento a questão sobre a origem da *mimese* parecia deslocar-me da perspectiva inicial para as primeiras manifestações artísticas que a humanidade conseguiu catalogar. No entanto, o que a princípio poderia parecer uma disparidade no percurso investigativo, mostrou-se parte de uma constelação que procura estudar a *mimese* a partir de uma perspectiva crítica aos elementos representativos e ilusionistas predominantes em diferentes interpretações do conceito ao longo da história da arte. Um diagnóstico examinado por Luciano Gatti que, em *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno* (2009), defende a tese de que a crítica aos elementos representativos do conceito de *mimese* tem por finalidade recuperar "elementos antropológicos do conceito, associados ao corpo humano como órgão de percepção e expressão" [GATTI, 2009, p.277].

Ainda nos rastros das considerações de Luciano Gatti, tanto as narrativas de Kafka como o teatro épico de Brecht seriam exemplos de procedimentos artísticos nos quais o corpo humano é inserido em um conjunto de experimentações de tal ordem que a realidade não poderia ser entendida, sob seus efeitos, senão como um processo histórico modificável. Nessas sucessivas ordenações experimentais, o corpo se transforma, ao mesmo tempo, em veículo de exposição da realidade e de



transformação das situações narradas. Dando prosseguimento a essa temática, pode-se considerar esse conjunto de experimentações nas quais o corpo se insere, como formas de expressão do conceito de *jogo* (*Spiel*) que Benjamin se apropria para esclarecer a tarefa histórica do cinema: construir o espaço de uma técnica emancipada. O conceito de *jogo*<sup>1</sup> é apresentado, em um primeiro momento do ensaio sobre a “Obra de Arte”, como uma das polaridades da *mimese*, a outra seria a *aparência*. Desse modo, muito mais do que um elemento estético valorizado pelas práticas vanguardistas, o *jogo*, de certo modo, sempre esteve presente nas manifestações artísticas ao longo da história ocidental. O recuo do *jogo* e a expansão da *aparência*, como demonstra Bruno Tackels em *L’oeuvre d’art a l’époque de Walter Benjamin. Histoire de l’Aura* [A obra de arte na época de Walter Benjamin. História da Aura, 1999] é um processo muito mais político que estético. A invenção do cinema representaria uma possibilidade concreta de reversão do processo histórico de recuo do *jogo*, como prova de um possível encontro com as gerações passadas.

É importante notar que o cinema é inventado em um período histórico de efervescência cultural, no qual emergiam movimentos artísticos de contestação aos modos tradicionais de produção e recepção de obras de arte. Essas práticas artísticas não se reduzem a categorias de estilo, mas reflexionavam, no âmbito da estética, fenômenos socioculturais recentes como a produção e o consumo em massa, a expansão desenfreada das metrópoles ou a de captura de imagens pelo aparelho fotográfico. Em um importante ensaio sobre as práticas artísticas

---

<sup>1</sup>Miriam Hansen em “Room-For-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema” [Espaço de jogo. As apostas de Benjamin sobre o cinema, 2004], ensaio a qual as considerações teóricas desta dissertação sobre o *jogo* devem bastante, segue os vestígios do conceito na obra de Benjamin, identificando três momentos significativos. Em alguns ensaios de “Rua de Mão Única” e em “Infância em Berlim por volta de 1900”, o conceito de *jogo* reporta ao sentido de brincadeira (*Kinderspiel*), aproximando-o da experiência cognitiva infantil, fundamentada em uma relação mais experimental com os elementos do real. Em “Programa de um teatro infantil proletário”, o conceito de *jogo* é revestido de um segundo sentido, mais próximo à proposta do ensaio sobre a “Obra de Arte” e desta dissertação- a noção de *jogo* como uma “*mimese* criativa”, ou como uma “ordenação experimental”, que pode ser extraída do desdobramento de *Spiel* como *Schauspielen*, ou seja, como representação, ou desempenho para um grupo de especialistas, tendo no gesto o meio de expressão artístico mais adequado. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, segundo Miriam Hansen, Benjamin desdobra um terceiro sentido para o termo *Spiel*, o de aposta em um *jogo* de azar. As nuances da reflexão de Benjamin sobre o sentido de *jogo* como aposta está, na interpretação de Miriam Hansen, em vislumbrar na figura do jogador, ou apostador, um modelo dos efeitos da vivência de choque no homem moderno. Nesse sentido, a percepção do apostador debruçado sob a mesa de aposta, dispersa, reativa e constantemente atenta para aparar choques, seria análoga a do trabalhador defronte à esteira rolante da fábrica.

HANSEN, Miriam. *Room-For-Play: Benjamin’s Gamble with cinema*. Canadian Journal of Film Studies, vol.13, n°1, 2004, pp. 2-27.

modernistas, “EUA, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade” (2010), Miriam Hansen<sup>2</sup> observa que:

Um elemento crucial a esta modernidade teria sido a capacidade de o cinema e a cultura de massa funcionarem como um horizonte intersubjetivo em que uma ampla variedade de grupos - um público de massa heterogêneo- pudesse negociar e refletir sobre as contradições vivenciadas, bem como encarar de frente a violência da diferença e da mortalidade, em vez de reprimi-la ou estetizá-la [HANSEN, 2010, p.437].

Nos primórdios da invenção do cinema, havia um questionamento corrente acerca das possibilidades artísticas do novo instrumento. Conta-se que o próprio Lumière<sup>3</sup> havia dito que o cinematógrafo seria uma invenção sem futuro, cuja apropriação comercial limitava-se a seu caráter novidadeiro. No entanto, no mesmo período, nas principais metrópoles europeias, a classe trabalhadora conquistava o

---

<sup>2</sup>Miriam Hansen já havia introduzido o debate sobre o cinema e a modernidade em “The Mass Production of the Sense: Classical Cinema as Vernacular Modernism” [A produção em massa do sentido: Cinema Clássico como um Modernismo Vernacular, 2004], ensaio no qual ela observa que, ao mesmo tempo em que práticas artísticas modernistas reflexionavam esteticamente as transformações na organização do espaço urbano em diferentes partes do mundo- seja Berlim, Chicago, Moscou, São Paulo ou Xangai- essas mesmas práticas culturais reanimam a “cantiga de ninar” do século XIX- o mito de que o progresso tecnológico se transformaria em progresso nas condições de vida. Outro importante fenômeno observado por Miriam Hansen está na difusão da cultura estadunidense como prática cultural dominante no ocidente, chegando às vezes a se confundir, no imaginário ocidental, americanismo como sinônimo de modernidade. Segundo a perspectiva de Miriam Hansen, o século XX pode ser entendido como um momento histórico de hegemonização no ocidente das práticas econômicas, sociais e ideológicas da cultura estadunidense. A invenção do cinema é contemporânea desse processo histórico, não causando estranheza que o cinema produzido nos EUA seja elevado à prática cultural dominante no trato com o novo aparato. E como é de praxe, à ascensão dos EUA a um novo patamar na ordem política mundial vincula-se o desejo em afirmar suas práticas culturais como dominante. O que não significa, porém, uma transformação radical ou uma refuncionalização do aparelho artístico- como se procura fazer na URSS- mas a assimilação dos principais elementos da cultura europeia, até então preponderantes no âmbito da cultura. Um procedimento que em determinado momento se assemelha a um grande pastiche, como observa Adorno após assistir a adaptação cinematográfica de “Sonhos de uma noite de verão” por Reinhardt: “a ambição do filme de chegar ao aurático leva inevitavelmente à destruição da própria aura”. \*Adorno, Correspondência. 1928-1940. Adorno e Benjamin. UNESP: São Paulo, 2012, p.219. Um desses pastiches consistiria em nomear por “Cinema Clássico de Hollywood” o cinema produzido no começo dos grandes estúdios. Mas, não seria o cinema uma prática artística inventada na passagem entre o século XIX e o século XX? Ou seja, integrada à cultura moderna? HANSEN, Miriam. The Mass Production of the Sense: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In. Critical Inquiry, n°30. Chicago: The University of Chicago, 2004, p.1-29.

<sup>3</sup>George Méliès, um artista circense que ficaria famoso com cineasta, impressionado com a primeira exibição pública do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, tenta comprar a invenção, mas ouve a famosa frase: “Agradeça-me rapaz. Esta invenção não está à venda; para você, seria a ruína. Ela pode ser explorada durante certo tempo, como curiosidade científica; fora disso, ela não tem nenhum futuro comercial”. Recorro nesta dissertação à citação de Anatol Rosenfeld em *Cinema: arte e indústria*. Perspectiva: São Paulo, 2009, p. 64.

direito à limitação de sua jornada de trabalho, usufruindo agora de uma pequena parcela de tempo livre para distração.

A relação desse fenômeno e a invenção do cinema são analisadas por Anatol Rosenfeld em *Cinema arte e indústria* (2009), da seguinte maneira:

O cinema, por sua vez, não teria eventualmente ultrapassado o estágio de mera curiosidade e de instrumento científico para reproduzir o movimento se a sua invenção não tivesse coincidido com o desenvolvimento de um grande proletariado demasiadamente pobre para frequentar o teatro e os espetáculos não mecanizados [ROSENFELD, 2009, p.63].

O cinema vai se firmando como uma prática artística destinada a uma classe trabalhadora ansiosa por divertimento em seus momentos de lazer, alinhando-se a práticas culturais democratizadas, por meio da qual a massa tem um prazer legítimo em entrar em contato com experimentações corporais que “desafiam as leis físicas da gravidade”, os limites da compleição natural, que jogam com a fragmentação e a dissolução do corpo humano. Pode-se dizer que o cinema é irmão das práticas circenses ambulantes, dos teatros de revista, da dama sem ventre, da mulher barbada, de circos de cavalinhos, enfim, dos espetáculos que compunham o “salão das novidades”. Benjamin, por sua vez, pensa o cinema como um modo privilegiado de produção artística que restitui à esfera pública o prazer de vivenciar uma “experiência artística”. Ao assumir como parte fundamental de sua estrutura uma forma de ordenar a realidade que representa a “experiência preciosa e essencial ao homem do seu desajustamento em relação ao mundo”, o cinema devolve à coletividade modelos atualizados de aprendizagem e de apreensão de sentido, podendo apresentar ao público frequentador das salas de cinema, todas as contradições que a realidade porta em si. É nessa estrutura que reside a função social do cinema e sua relação com a práxis.

Além do mais, o momento histórico da invenção do cinema é também de ascensão e consolidação do fascismo que, em um movimento denominado por Benjamin de “estetização da política”, arditamente aparelhava novas mídias, como o rádio e o cinema, com conteúdo publicitário. O trabalho de Leni Riefenstahl<sup>4</sup> seria

---

<sup>4</sup> Leni Riefenstahl, atriz, cineasta, documentarista e fotógrafa alemã, nascida Helene Bertha Amalie Riefenstahl, em Berlim, 1902. Com seus enquadramentos precisos na captura do corpo humano, o trabalho de Leni Riefenstahl é ainda referência para filmagem de grandes eventos esportivos- seu

o melhor exemplo dessa proeza fascista. A pedra de toque da artimanha fascista consiste em trabalhar a técnica cinematográfica pelo viés de uma representação ilusionista, reavivando aspectos do culto aurático no cinema. É interessante notar que em “Pequena História da fotografia” (2008), Walter Benjamin observa uma mobilização análoga ao reavivamento da aura no cinema durante o processo de transformação técnica da fotografia. Explica-se: nas primeiras fotografias, o estágio de desenvolvimento técnico do aparato condicionava a aparição de um círculo de vapor circunscrivendo toda extensão oval da fotografia. Logo se associou o círculo de vapor das primeiras fotografias ao círculo dourado sobre as cabeças de anjos e santos, uma das imagens mais populares da ideia de aura. Modificações técnicas no aparato fotográfico acabaram por eliminar inteiramente o círculo oval. Pouco depois, no entanto, os fotógrafos se concentraram na tarefa de reproduzir artificialmente uma ilusão do aspecto aurático das primeiras fotografias. O que nos primórdios da fotografia representava um estágio no desenvolvimento da técnica fotográfica, em um segundo momento, torna-se um arranjo artificial que procura reavivar um fenômeno já sem sentido no estágio “atual” da técnica. Há, no entanto, um fenômeno político subjacente ao reavivamento da aura nas fotografias, já que o momento histórico corresponde à invasão dos estúdios fotográficos pela classe burguesa menos abastada. Não causa surpresa o desejo dessa pequena e média burguesia ser “retratada” segundo os aspectos, considerados por ela, imponentes e sofisticados das classes mais abastadas. O círculo oval que circunscovia as primeiras fotografias torna-se, então, um objeto transferencial desse desejo.

O reavivamento de aspectos ilusionistas no cinema, também traz em si uma nuance política, já que deslocar aspectos de *jogo* como a ordenação experimental da realidade significa, também, apagar os rastros de trabalho humano de sua estrutura. Ou, em um sentido mais amplo, a relação de toda obra de arte com a divisão social do trabalho. Esse aspecto será analisado no segundo capítulo desta dissertação. Para tanto, pode-se dizer que Benjamin se inspira em organizações do

---

documentário “Olympia” (*Olympia*) é um registro documental dos Jogos Olímpicos de 1936 em Berlim- ou para editoriais de moda. Já o documentário “O Triunfo da Vontade” (*Triump des Willens*) de 1934, retratou de forma experimental o Congresso do Partido Nazista de Nuremberg de 1934. Com o fim do III Reich, Leni Riefenstahl foi banida da Indústria cinematográfica, dedicando-se, então, à fotografia e filmagem submarina- o documentário “Impressionen unter Wasser” de 2002 é o trabalho mais significativo dessa época- e, ainda, a fotografar as tribos de Nuba e Kau na África. Dessas fotografias resultaram dois livros: “The Last of the Nuba”. Harper, Nova Iorque, 1974; e “The People of Kau”. Harper, Nova Iorque, 1976.

comunismo primitivo que, segundo a recordação de Michel Löwy, em “Walter Benjamin: aviso de incêndio” (2010), “implicavam uma verdadeira transformação do conceito de autoridade”, abolindo antigas formas de exploração do trabalho humano e da natureza e, também, nas organizações de teatro infantil como um exemplo de organização do trabalho não enraizado na exploração do homem pelo homem, mas na interação com seu meio. Em função dessas questões, pretendo relacionar, no segundo capítulo, o espaço de jogo inaugurado com a invenção do cinema, às transformações na percepção estimuladas pela vivência nas grandes metrópoles. Uma abordagem que terá como objetivo principal evidenciar como o cinema, enquanto forma atualizada de uma mimese antropológica pode apontar para uma configuração de seu espaço de jogo em um instrumento pedagógico para a reaprendizagem humana frente às novas exigências da técnica e da vivência fragmentada nas primeiras metrópoles.

## 1 DO CONCEITO DE MIMESE

A tempo aprendi a me mascarar nas  
palavras, que, de fato, eram nuvens.

Walter Benjamin.

### 1.1 CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE O CONCEITO DE MIMESE

A relevância da *mimese* para a reflexão estética benjaminiana provém de escavações históricas que sugerem, nas palavras de Miriam Hansen em “Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia”, (2012), uma perspectiva “histórico-antropológica” do conceito. Essa “recuperação de elementos antropológicos, associados ao corpo humano como órgão de percepção e expressão” encontra sua gênese na crítica aos substratos representativos, ou seja, puramente imitativos do conceito. Para tanto, é importante destacar que esse caráter “histórico-antropológico” do conceito de *mimese*, vinculado ao corpo como instrumento de exposição estética, pode ser observado desde as obscuras raízes etimológicas do mesmo. Walter Benjamin se refere à gênese “histórico-antropológica” da *mimese*, na segunda versão de “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”: “E até mesmo o imitar mais antigo conhece somente uma matéria na qual forma: trata-se do corpo daquele mesmo que imita. Dança e linguagem, gestos do corpo e dos lábios são as mais antigas manifestações da *mimese*” [BENJAMIN, 2012, p.74].

Em *Historia de seis ideas* [História das seis ideias, 1992], Tatarkiewicz aponta como origem mais provável da *mimese* os rituais de culto a Dionísio, “representando os atos de culto que um sacerdote realizava na dança, na música ou no canto” [TATARKIEWICZ, 1992, p. 301, tradução nossa]. Seguindo os passos de H. Koller, Leonardo Castriota em, “Analogia e semelhança. A mímesis do outro em Walter Benjamin” (2001) sugere que o termo *mimese* aparece pela primeira vez no Hino de Delos e em alguns fragmentos de Píndaro e Ésquilo, “nos quais se relacionam sempre à dança e à arte do ator” [CASTRIOTA, 2001, p.389]. A gênese do conceito parece aproximá-lo mais da expressão que à representação, por possuir

elementos ritualísticos muito mais ligados “à maneira de expressar uma realidade interior que à reprodução de uma realidade exterior” [CASTRIOTA, 2001, p.389].

No entanto, essa origem etimológica do conceito, ou seja, sua relação com os rituais de canto a Dionísio foi eclipsada ao longo da história por formulações diversas, especialmente leituras equivocadas das doutrinas aristotélicas e platônicas, herdeiras da teoria da imitação socrática, segundo a qual a *mimese* seria o ato de “copiar a aparência das coisas que observamos no mundo sensível”. Sócrates teria sido o primeiro a designar o termo imitação com o sentido de cópia da aparência sensível das coisas, sendo seu pioneirismo creditado a estudos sobre a pintura e a escultura. Tartakiewicz (1992) sugere que as reflexões socráticas foram aquietadas pela seguinte questão: o que diferenciava a pintura e a escultura das demais artes? Sócrates não hesitaria em afirmar que, na pintura e na escultura, o artista “imita o que vemos”, dedicando-se “a construir uma aparência das coisas”. Muito mais que um novo conceito, Sócrates lançava a base especulativa de uma teoria da imitação, cujo fundamento é justamente a ideia de que imitar a realidade empírica “é a função básica de artes como a pintura e a escultura”.

Devendo sua expressividade em grande parte à recepção aristotélica e platônica, a teoria da imitação socrática será, sem dúvida, um marco divisor na história da arte. Deve-se ressaltar, contudo, que Aristóteles e Platão, embora tenham partido de uma mesma base teórica, se empenharam em construir diferentes sentidos para o conceito de *mimese*. Na variante platônica, a correlação entre *mimese* e realidade empírica é, às vezes, deslocada em direção ao sentido antropológico do conceito<sup>5</sup>. Em um primeiro momento, o conceito de *mimese* será ampliado, passando a compreender as mais variadas formas de arte. Além da pintura e da escultura, Platão teria atribuído também à poesia o caráter de imitação, embora “apenas às poesias que, tal como na tragédia, os heróis falam por eles mesmos (nesse sentido, a poesia épica seria descritiva e não imitativa)” [TARTAKIEWICZ, 1992, p.302, tradução nossa] Além disso, Platão também empregava o termo *mimese*, ou *mimethai*, à música e à dança, ampliando ainda

---

<sup>5</sup> Pode-se notar nos primeiros momentos das reflexões platônicas sobre o conceito de *mimese*, ou *mimethai*, certos vestígios das antigas práticas demoníacas da dança. As restrições ao conceito de *mimese* vão emergir ao longo do desenvolvimento da filosofia platônica, estando elas mais alinhadas à produção filosófica que à análise artística. Essa constatação vai ao encontro da afirmação benjaminiana de que, nas obras de arte, o jogo sempre esteve presente como uma das polaridades da *mimese*.

mais sua aplicabilidade. Desde então, como observa Jeanne Marie Gagnebin em, “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin” (2005), traduzir *mimethai* por imitação parece empobrecer muito o sentido do termo: “Os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na mimesis, na representação, ou melhor, na apresentação da beleza do mundo (mais *Darstellung* que *Vorstellung*)” [GAGNEBIN, 2005, p.80].

O mais substancial nas diferentes conotações que a *mimese* assume na estética platônica parece ser a ideia da primazia do objeto frente à imagem mimetizada, uma vez que, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin: “o objeto desencadeia, por sua beleza, o impulso mimético” [GAGNEBIN, 2005, p.80/81]. Ou seja, os sinais de beleza emitidos pelo objeto desencadeiam um impulso direcionado a expressá-lo ou representá-lo em uma forma estética. Por outro lado, a partir do livro X de *A República*, o termo *mimese* passa a ter uma conotação bem menos positiva na filosofia platônica. A *mimese* assume, a partir daí, uma caracterização de cópia passiva e fidedigna do mundo empírico, desempenhando como tal um perigoso desvio no reto caminho em direção à verdade. Todavia, como salienta Jeanne Marie Gagnebin(2005), essa crítica platônica da *mimese* remete a uma problemática muito mais política que estética<sup>6</sup>.

Como bom discípulo filosófico, em *Poética* (2005) Aristóteles formulou algumas objeções à crítica da *mimese* de seu mestre Platão. Por não se ater a questões que chamaríamos ideológicas, ou seja, acerca de conteúdos e formas pedagogicamente apropriados à juventude, Aristóteles restituirá a positividade do conceito de *mimese* enquanto forma de aprendizagem. Assim, ao se questionar

---

<sup>6</sup>A principal intenção da problemática platônica em torno da *mimese* consiste em refletir as melhores e mais acertadas diretrizes do sistema educacional dos jovens atenienses. Platão considera que os hábitos debilitados e inadequados do comportamento humano se originavam na infância. Nesse sentido, faz-se necessário desenvolver conteúdos pedagógicos que estimulem o desenvolvimento intelectual das crianças, libertando-as assim de influências depreciativas. Caberia o ao legislador estabelecer o conteúdo e as formas de todo conhecimento a ser transmitido às gerações futuras.

\*Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2005): “Essa exigência coloca a questão essencial do modelo a ser seguido e da imitação ou representação (*mimesis*) desse modelo”. Assim: “Trata-se de um problema ideológico de primeira importância, a saber, da educação apropriada das futuras elites, como a chamaríamos hoje” [GAGNEBIN, 2005, p.80].

\*Esta nota acompanha a problematização de Jeanne Marie Gagnebin em “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 80.

\*A despeito desta nota, devo destacar que não considero pertinente ao desenvolvimento desta dissertação adentrar em questões políticas, ou seja, relativas a formas mais convenientes de governabilidade, que possam permear a devolução histórica do conceito de *mimese*. A discussão seguirá em frente circunscrevendo à tematização artística do conceito.



sobre a natureza da produção artística, o filósofo reconhecerá na habilidade mimética dos poetas o uso coordenado dos elementos que compõem as obras. Segundo as observações de Gagnebin (2005): “A poética de Aristóteles também será normativa, como todas as estéticas clássicas, mas as suas normas advêm do emprego apropriado das palavras, dos ritmos, da trama à finalidade de beleza da obra, não em vista da sua fidelidade a um modelo exterior” [GAGNEBIN, 2005, p.82].

Pode-se dizer que a inquietação de Aristóteles (2005) está muito mais ligada à capacidade de criação artística, ou seja, à capacidade mimética humana, do que às correspondências harmônicas entre o objeto e sua expressividade artística. É o que evidencia este trecho de *Historia de seis ideas* [História das seis ideias, 1992], de Tatariewicz: “Aristóteles conservou a tese de que a arte imita a realidade, mas imitação não deve significar, segundo ele, uma cópia fidedigna, mas um enfoque livre da realidade; o artista deve apresentar a realidade segundo sua própria compreensão dela” [TATARKIEWICZ, 1992, p.303, tradução nossa]. Em Aristóteles (2005), o ganho cognitivo da expressão artística, ou da *mimese*, não está acomodado no “objeto reproduzido”, mas “na relação entre a imagem e o objeto”. Na recordação de Jeanne Marie Gagnebin (2005): “O momento específico e prazeroso do aprendizado por meio do *mimeisthai* está na produção dessa relação” [GAGNEBIN, 2005, p.83]. Através do vínculo entre capacidade mimética (*mimeisthai*) e aprendizado (*manthanein*), como salienta Jeanne Marie Gagnebin, o conceito de mimese conquista um papel muito mais ativo, poderíamos dizer uma função criadora que “a inscreve na atividade humana por excelência, no conhecer” [GAGNEBIN, 2005, p.83].

O processo humano de conhecimento via aprendizagem mimética contém um alto grau de reconhecimento. Segundo Gagnebin (2005): “Os homens olham para as imagens e reconhecem nelas uma representação da realidade; dizem: esse é tal” [GAGNEBIN, 2005, p.84]. Esse proceder mimético é parte constitutiva do ser humano e, para Aristóteles (2005), tem sua base em um processo de “reconhecimento de semelhanças”, mais estreitamente ligado à atividade metafórica que de uma relação entre causa e efeito. Jeanne Marie Gagnebin (2005) expõe de forma breve o núcleo dessa correspondência entre reconhecimento de semelhanças e atividade metafórica, por sinal, um importante ponto de convergência entre as reflexões aristotélicas e benjaminianas do conceito de mimese:

A relação metafórica é, portanto, primeiro uma relação entre dois elementos da linguagem, do logos. Ela não se enraíza, em última instância, numa semelhança objetiva e concreta, numa semelhança dita real, mas muito mais no movimento da linguagem que descobre e inventa semelhanças insuspeitas, efêmeras e duradoras [GAGNEBIN, 2005, p.84].

Nesse sentido, é importante entender até que ponto os fundamentos do conceito benjaminiano de *mimese* encontrar-se-iam correlacionadas às formulações aristotélicas. De fato, Benjamin, assim como Aristóteles (2005), diferencia dois momentos específicos da atividade mimética: o reconhecimento de semelhanças no mundo sensível e a produção de semelhanças a partir de um olhar lançado à esfera sensível. Nas palavras de Gagnebin (2005): “o homem é capaz de produzir semelhanças porque reage, segundo Benjamin, às semelhanças já existentes no mundo” [GAGNEBIN, 2005, p.97]. Esse enlace entre percepção e produção de semelhança é tecido no interior da “faculdade mimética”, ou seja, pela capacidade humana de expressar percepção sensível em *mimese*.

Nesse caso, o projeto benjaminiano de resgatar a gênese histórico-antropológica do conceito de *mimese*, tem como uma de suas principais intenções, deslocar possíveis vestígios figurativos ou puramente imitativos do núcleo conceitual da *mimese*, encontrando na ideia de *semelhança* seu parâmetro essencial. Essa apreensão mimética mais afastada de aspectos imitativos, que tem na dança e na música os exemplos mais remotos, é motivada por uma aproximação mais independente e criativa com a realidade empírica. Ao coligir a *mimese* da ideia de *semelhança*, Benjamin dá forma a um meio relacional entre a realidade empírica e a expressão de sua imagem capaz de contrapor-se a uma lógica da identidade entre o objeto e sua expressão estética.

Esse encontro entre *mimese* e *semelhança* se desenvolve, segundo o argumento de Gagnebin (2005) em “uma lógica não da identidade, mas da semelhança, portanto uma concepção do pensamento nunca identitária do sujeito e da consciência” [GAGNEBIN, 2005, p.101], é uma dimensão ao mesmo tempo criativa e potencializadora, que emerge do lúdico e da arte: “O movimento do pensamento não remete aqui a contradições sucessivas num processo progressivo, mas muito mais a um fazer e desfazer lúdico e figurativo, ao movimento da metáfora” [GAGNEBIN, 2005, p.101].

Em todo caso, é nessa relativa independência do mundo empírico, que o procedimento mimético promove a subsistência de semelhanças. O viço, a energia criadora e criativa da estética reside nesse aspecto de não fidedignidade à realidade empírica. Benjamin procura extrair da propriedade estética de símile, um modelo de não subsunção das forças criativas a uma lógica universalizante que esvaece, ou no mínimo, debilita o surgimento de novas modalidades de pertencimento ao mundo. Desse modo, a relação tecida por Benjamin entre *mimese* e *semelhança*, em detrimento de uma construção identitária, comumente centrada na imbricação entre *mimese* e imitação, enaltece o sentido lúdico e inventivo no campo da arte. Assim, potencialidades criativas não somente no âmbito da estética, mas também do plano do conhecimento podem salvaguardar-se. Ao mesmo tempo, a passível apropriação desse sentido lúdico e não violento pelo movimento do pensar em direção ao conhecimento, tem a possível faculdade de transfigurar os modos de aprendizagem em geral em um acontecimento prazeroso.

Nesse sentido, ao redor da crítica a substratos meramente imitativos da *mimese*, gravita o desejo de Benjamin “redimir uma modalidade aurática de experiência para uma prática histórica e materialista” [HANSEN, 2012, p.212]<sup>7</sup>. É nesse contexto que a valorização do sentido antropológico da *mimese*, pode ser pensado como uma crítica à ideia de *mimese* como cópia fidedigna da realidade. Com o retorno às referências “histórico-antropológicas” do conceito de *mimese*, Benjamin pretende realizar a defesa de parâmetros estéticos mais próximos de um caráter experimental, representados pela ideia de *jogo*, vinculado ao corpo como meio de exposição artística. Segundo as indicações de Luciano Gatti (2009), desde os escritos da segunda metade da década de 1920, o *jogo* é analisado por Benjamin como uma forma antropológica da *mimese* capaz de reconduzir o corpo como meio de exposição artística. O esboço desse “materialismo antropológico”, que foi alvo de críticas de Adorno<sup>8</sup>, pode ser extraído de uma das múltiplas significações possíveis

---

<sup>7</sup>Na sequência: “São relevantes nesse aspecto, acima de tudo, seus ensaios sobre o surrealismo, a fotografia e a ‘capacidade mimética’; seu trabalho sobre Proust, Kafka, Leskov e Baudelaire; seus comentários epistemológicos sobre a ‘imagem dialética’ nas *Passagens*; e, por fim, seu relato em primeira mão dos efeitos do haxixe”. HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia. Trad. Vera Ribeiro. In: *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contracampo, 2012, p.212.

<sup>8</sup> Sequência da carta de 6 de setembro de 1936, de Theodor Adorno para Walter Benjamin: “Todos os pontos nos quais, apesar da nossa mais fundamental e concreta concordância em outros assuntos, difiro de você podem ser resumidos e caracterizados sob a rubrica *materialismo antropológico*, de que não sou um dos sequazes. É como se para você o corpo humano representasse a medida de

do termo *Spiel*, a brincadeira (*Kinderspiel*), forma infantil do jogo. Nesse encontro com o universo do jogo infantil (*Kinderspiel*), a forma atualizada e antropológica da *mimese* procura alcançar um sentido que escape à lógica de identificação e empatia entre o homem e o mundo que o circunda, sem que o sujeito se dissolva no objeto que pretende imitar.

Em “Programa de um teatro infantil proletário” (2009), Benjamin desenvolve, pelo desdobramento do termo alemão *Spielen* em *Schauspielen*, um sentido para o conceito de *jogo* que Miriam Hansen em, “Room-for-play. Benjamin’s Gamble with cinema” [Espaço de Jogo. As apostas de Benjamin sobre o cinema, 2005], define por “mimese criativa”. O fio condutor das observações de Benjamin inscreve a problematização do gestual como aspecto central da experiência dos teatros infantis proletários. As encenações do teatro infantil proletário têm como base gestos que não se deixam orientar pela determinação prévia de um texto. Pelo contrário, os gestos das insolentes crianças são conquistados na improvisação e espontaneidade, em um desempenho onde “a encenação se manifesta de maneira inesperada e única” [BENJAMIN, 2009, p.116]. Por isso, Benjamin (2009) afirma que nos teatros infantis, “as encenações acontecem de passagem, por descuido, se poderia dizer, quase como uma travessura das crianças, que interrompem dessa maneira o estudo que, fundamentalmente, jamais é concluído” [BENJAMIN, 2009, p.114]. Um aspecto que inscreve a experiência dos teatros infantis no centro do debate da estética moderna sobre a possibilidade da representação. Essa afirmação torna-se mais sólida, se cotejada com as reflexões de Jeanne-Marie Gagnebin no artigo, “Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental” (2012): “Com muito mais desenvoltura que os adultos, as crianças realizam no jogo teatral a temporalidade da experimentação, porque não intentam a fabricação de um produto acabado, que possa ser vendido e consumido, mas a experimentação lúdica em sua radicalidade” [GAGNEBIN, 2012, p.5].

---

concretude. Mas ele é uma ‘invariante’ do tipo que, a meu ver, distorce o decisivamente concreto( a imagem *dialética*, precisamente, e não a arcaica). É por essa razão que sempre me incomoda o uso que você faz de palavras como ‘gesto’ e outras análogas (sem que eu queira evitar a palavra como tal: tudo é questão do acento que a constitui); e, se não me engano, certo *exagero* de dialética, no sentido de uma aceitação pronta demais da reificação como um ‘teste’ behaviorista para o corpo, é somente a imagem invertida da ontologia não dialética do corpo que emerge nesse trabalho(ou seja, trata-se da mesma objeção que fiz ao trabalho sobre a arte na era da reprodução técnica). ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012, p.231/232.

Seguindo no argumento de Benjamin em “Teatro infantil proletário” (2009): “A encenação contrapõe-se ao treinamento educativo como libertação radical do jogo, num processo que o adulto pode tão somente observar” [BENJAMIN, 2009, p.117]. O exemplo da brincadeira (*Kinderspiel*) dá ensejo a reflexões sobre novos modelos de aproximação e pertencimento ao mundo, em um distanciamento do homem da realidade a qual pretende se aproximar. Pode-se dizer que o universo infantil permite pensar, como será desenvolvido mais adiante nesta dissertação, em meios de reordenar as novas formas da percepção. O corpo torna-se, assim, veículo de exploração, e também de experimentação de uma realidade que se apresenta ao homem moderno sob os signos hostis da fragmentariedade e desorientação. Segundo o argumento de Luciano Gatti, (2009):

O jogo é, nesse sentido, uma crítica aos elementos representativos da mimesis, fundada no diagnóstico de sua redução à cópia servil da realidade. Subjacente a ele não está a mera defesa da função pedagógica da arte, mas a convicção de que a arte só realizará esta função social na medida em que exercer também as funções de conhecimento e crítica da realidade [GATTI, 2009, p.277].

Nesse entrecruzamento entre jogo e ludicidade, próprio à arte e processo de aprendizagem, talvez seja possível compreender um pouco melhor a nuance oculta no conceito benjaminiano de *mimese*- seu o anseio por reavivar no homem moderno o desejo pelo processo de conhecimento, ou ainda melhor, o prazer em aprender. E, também, que reordenar a realidade aparentemente hostil que o circunscreve pode ser, não apenas possível, como prazerosa.

Para tanto, não é a toa que outro ponto de convergência entre as definições de *mimese* de Aristóteles e Benjamin que chama atenção, estaria na interação mimética entre aspectos lúdicos da arte, ou mesmo ainda, dos jogos infantis, com fundamentos metafóricos<sup>9</sup>. O vínculo entre *mimese* e *semelhança*, portanto, na

---

<sup>9</sup> Leonardo B. Castriota chama atenção ao fato de que o termo “metáfora”, a despeito de sua insuficiência objetiva, ainda assim seria apropriado para delinear o real anseio de Benjamin, nas palavras de Castriota, em “valorizar a função expressiva contra a ênfase unilateral sobre a função representativa” da *mimese*. É interessante notar que os comentários de Castriota têm como referencial a apropriação por Benjamin, em “Problemas da Sociologia da Linguagem”, da seguinte citação de Mallarmé: “A dançarina não é uma mulher, mas uma metáfora que expressa um aspecto de formas elementares de nossa existência: uma espada, um vaso, uma flor e outras”. CASTRIOTA, Leonardo. Analogia e Semelhança. A mimesis do outro em Walter Benjamin. In: *Mimesis e Expressão*. Org. Rodrigo Duarte e Virgínia Figueiredo. UFMG: Belo Horizonte, 2001, p.391.

recusa em atrelar *mimese* a parâmetros de fidedignidade e subsunção a lógicas totalizadoras, não é um conclave ao predomínio do místico no campo da *mimese*, mas seu deslocamento para “uma dimensão essencial do pensar, esta dimensão de aproximação não violenta, lúdica, carinhosa, que o prazer suscitado pelas metáforas nos devolve” [GAGNEBIN, 2005, p.101]. Pela relação metafórica pode-se estabelecer uma aproximação entre dois elementos dispersos e diversos, sem o predomínio de um sobre o outro. A aproximação metafórica com o mundo empírico se efetivaria num fazer criativo, ou ainda, na vivência de um mundo inventado: “Ela não se enraíza, em última instância, numa semelhança objetiva e concreta, numa semelhança dita real, mas muito mais no movimento da linguagem que descobre e inventa semelhanças insuspeitas, efêmeras ou duradouras” [GAGNEBIN, 2005, p.84].

Talvez se pode de antemão transpor linguagem por *faculdade mimética*, supondo assim que, ao conjugar *semelhança* e *mimese* numa relação metafórica, Benjamin procura ressaltar o caráter efêmero e transitório da “percepção de semelhança”, que “perpassa veloz e, embora, talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções” [BENJAMIN, 2008, p.110]. Haveria assim, uma dimensão temporal presente nas relações de metáfora e semelhança. Esse aspecto temporal não deve ser pensado em termos de contiguidade ou linearidade, mas segundo regras atribuídas pelo processo individual de reminiscência. Em contrapartida à mutabilidade temporal do “reconhecimento de semelhança”, a “memória individual” pode engendrar a recuperação de pequenos vestígios dessas semelhanças extraviadas em decorrência da vicissitude do tempo. Quando a “memória individual” entra em conexão com a “faculdade mimética”, traços antigos e esquecidos de velhas semelhanças podem se transfigurar em signos materiais, ou, em termos benjaminianos, em “semelhanças extrassensíveis” que perpassam o tempo. Pode-se dizer que por meio da prática mimética, o homem tenciona resguardar do afluxo temporal alguns vestígios da percepção fugaz de semelhanças<sup>10</sup>. É seguindo esse percurso que Benjamin procura situar a *mimese* como expressão originária de toda atividade artística.

---

<sup>10</sup>Talvez possamos auferir a partir daí que a imagem cinematográfica é o mais profícuo reservatório mimético de semelhanças na modernidade. É interessante ressaltar que a qualidade tátil e fragmentada da imagem cinematográfica está em consonância com os modos desbotados da percepção na modernidade. Um aspecto que pode alargar as potencialidades de interrelação do cinema, ou ainda, da prática artística, com a realidade.

A princípio pode-se extrair que, o impulso mimético, ou seja, a capacidade de recepcionar e produzir semelhanças flutua pelo campo expositivo da imagem. O alce entalhado na caverna é um bom exemplo de trabalho humano que apreende a natureza sensível de um objeto, neste caso um animal, reproduzindo-o posteriormente pelo desenho. A prática artística tem suas raízes na relação entre a imagem e o objeto representado por ela, sendo o mais substancial nesse encontro a forma e as normas submetidas na tessitura da expressividade artística. No caso específico do alce na caverna, cabe a técnica de entalhe e desenho a tarefa de dar forma à modalidade mimética projetada, ou seja, a *mimese* enquanto apreensão de *semelhança* encontra na técnica de entalhe o lugar fecundo de sua expressividade. Não obstante, desde os tempos mais remotos que a capacidade humana de produzir semelhanças está vinculada a técnicas exclusivas de desenvolvimento do material estético. Em contrapartida, Walter Benjamin afirma que ao longo de sua história, a arte tem se desenvolvido obturando os rastros de suas técnicas de produção. Desse modo, todo trabalho técnico deslocado para dar forma ao objeto artístico é dissolvido em prol da emergência de um sentido ilusionista.

Desse ponto de vista, a *mimese* benjaminiana vai se construindo numa intrincada relação entre parâmetros técnicos e artísticos, uma correspondência que se torna mais complexa frente às novas exigências suscitadas pela invenção das modernas técnicas de reprodução, sobretudo, perante as demandas surgidas a partir da invenção do cinema. Assim, se por um lado Benjamin situa a *mimese* como origem de toda produção artística, por outro lado, ele promove uma escavação às raízes histórico-antropológicas do conceito, indo ao encontro de suas premissas ritualísticas. Um retorno importante, tendo em vista que o cinema é a primeira forma de produção artística fundada exclusivamente a partir das técnicas de reprodução. Portanto, a discussão sobre *mimese* no cinema deve ser pautada prioritariamente, quando não exclusivamente, por questões relacionadas à técnica. Desse modo, no cinema, o caráter imitativo deve recuar em favor do aspecto experimental do jogo.

É nesse novo campo de atuação estética que a *mimese* benjaminiana vai aflorar, notadamente na capacidade humana de reconhecer e produzir semelhanças, mais especificamente o desdobramento dessa polaridade no campo da estética. O mundo guarda inumeráveis correspondências naturais e semelhanças, mas, nas

palavras de Benjamin em, “A doutrina das semelhanças”: “essas correspondências naturais somente assumem sua significação decisiva quando levamos em conta que fundamentalmente todas elas estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes corresponde no homem” [BENJAMIN, 2008, p.109].

Em resumo, pode-se dizer nesse primeiro momento, que o conceito de *mimese* trabalhado por Benjamin produz um entrelaçamento entre alguns caracteres da raiz dionisíaca e a ideia de *semelhança* resguardada da definição conceitual aristotélica. Esse enlace impetrado por Benjamin vai ao encontro da arquitetônica de seu projeto estético, e como ele muito bem nos lembra, a *mimese* está na natureza de toda obra de arte. Na construção filosófica benjaminiana, o conceito de *mimese* apresenta dois momentos importantes: a percepção e a produção de semelhanças. Dois processos diferentes, mas correspondentes, do qual se pode extrair essa via de mão dupla da teoria mimética de Benjamin.

## 1.2 DA FACULDADE MIMÉTICA DE PERCEBER E PRODUZIR SEMELHANÇAS

Pode-se verificar o entrelaçamento entre os mecanismos discursivos do conceito de *mimese* e os modos de percepção e produção de semelhanças na seguinte passagem de “A doutrina das semelhanças” (2008):

A natureza engendra semelhanças [*erzeugt Ähnlichkeiten*]: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema [*allerhöchste Fähigkeit*] de produzir semelhanças [*Produzieren Von Ähnlichkeiten*]. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decididamente co-determinada pela faculdade mimética [BENJAMIN, 2008, p.108, grifo nosso].

Quando Benjamin utiliza-se da expressão *erzeugt Ähnlichkeiten*, traduzido por Sérgio Paulo Rouanet<sup>11</sup> como “engendrar semelhanças”, seu desejo é captar a relação intrínseca entre a ideia de *semelhança* e os modos primários da natureza que, por sua vez, podem procriar ou gerar, mas não podem produzir modos de similitude. Pode-se auferir que para Benjamin, é por meio da “faculdade mimética”,

---

<sup>11</sup>Tradução de “A doutrina das semelhanças” por Sérgio Paulo Rouanet. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.108-113.



que os seres humanos têm a possibilidade de descobrir sentidos insuspeitados, podendo ainda articular “faculdade mimética” a parâmetros exigidos pelas diferentes modalidades de técnica e, assim, experimentar, inventar ou reinventar correspondências com a natureza, ou com o meio que o circunscreve. Seguindo as observações de Gebauer e Wulf, em “Nonsensuous Similarity” [Semelhança extrassensível, 1995]: “é por meio da faculdade mimética, que o mundo objetivo pode se metamorfosear em um Outro para o ser humano” [GERBAUER e WULF, 1995, p.273, tradução nossa].

Desse modo, as semelhanças geradas no seio da natureza primeva, ao qual “o homem teria acesso através da intuição direta”, constitui uma camada apenas superficial, ou aparente, de diferentes desdobramentos correlacionados à “faculdade mimética”. Nesse sentido, a natureza seria um depósito de semelhanças que, conectadas à subjetividade, estimulam no sujeito a capacidade para perceber e captar semelhanças sensíveis. Como recorda Benjamin (2008), essas correspondências naturais só conseguem revestir-se de propriedades de significação quando interligadas à “faculdade mimética” correspondente no ser humano. Ou seja, há necessariamente uma mediação cognitiva entre a percepção humana dessas semelhanças, ou correspondências naturais, e os modos significativos que posteriormente assumem. A “faculdade mimética” nada mais é do que uma faculdade subjetiva, dotada da capacidade para perceber semelhanças na natureza e que acionam no ser humano uma espécie de “mimese primária”, ou, como sugere Sérgio Rouanet (1990), um “dom mimético” que impulsiona seres humanos a obedecer, em seus padrões comportamentais, modelos observados na natureza, ou seja, na realidade objetiva. Desse modo, a “faculdade mimética”, seria responsável por estabelecer parâmetros comparativos e relacionais entre seres humanos, a natureza e as coisas.

É importante notar que, para Benjamin, a “faculdade mimética” não permanece imutável, mas se transforma ao longo da história, assim como se transformam suas correspondentes semelhanças naturais. As transformações históricas pelas quais perpassa a “faculdade mimética” se estendem, por uma via filogenética e por uma via ontogenética: “Essa faculdade tem uma história, tanto no sentido filogenético como ontogenético” [BENJAMIN, 2008, p.108]. A capacidade humana para captar semelhanças ou mimetizar a natureza passaria, portanto, por

transformações diversas que afetam o ser humano enquanto espécie e enquanto indivíduo.

### 1.2.1 As transformações no sentido filogenético da faculdade mimética

As transformações no sentido filogenético da “faculdade mimética” abrangem um campo muito vasto, que ao longo do tempo se estende, se transforma e se adapta às modificações no modo de existência da coletividade humana. As alterações da “faculdade mimética” estão imbricadas com as formas da percepção. Estas, por sua vez, também estariam condicionadas às vicissitudes do tempo. Em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (2012), Benjamin recorda acerca da subordinação da percepção humana às contingências históricas: “No interior de grandes períodos históricos, transforma-se com a totalidade do modo de existência das coletividades humanas também o modo de sua percepção” [BENJAMIN, 2012, p.25] Essas metamorfoses estariam intrinsecamente arroladas à necessidade da percepção humana de adaptar-se aos modos de produção de bens e de mercadorias da sociedade industrial e, sobretudo, de se adaptar às transformações nas relações espaço- temporais<sup>12</sup> associadas ao declínio dos valores da tradição.

Por outro lado, os efeitos responsáveis por transformações na “faculdade mimética” incidem ao mesmo tempo nos modos de existência que, por sua vez, se deslocam para as formas de expressão estética. No seio das sociedades tradicionais, o indivíduo era capaz de se perceber em comunhão com sua comunidade e com a totalidade da natureza, o que ampliava o campo de atuação das leis de semelhança: “era o domínio do micro e do macrocosmo”. Se as modificações no sentido filogenético da “faculdade mimética” são uma conformação necessária à força superior da natureza, é previsível que o declínio das formas gregárias de organização social abale toda uma gama de correspondências

---

<sup>12</sup>Miriam Hansen ressalta que as transformações no espaço urbano do século XX têm na fotografia e, sobretudo no cinema, seu contraponto estético. “Com sua dialética de continuidade e descontinuidade, com a rápida sucessão e o impulso tátil de seus sons e imagens, o cinema reproduz no campo da recepção aquilo que a esteira rolante impõe aos seres humanos no campo da produção.” HANSEN, Miriam. Benjamin, Cinema, e Experiência. A flor azul na terra da tecnologia. Trad. Vera Ribeiro. In: *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.210.84.

sensíveis, ou seja, naturais<sup>13</sup>. Ao mesmo tempo, o campo de correspondências mágicas, ou ainda, inconscientes<sup>14</sup> que desde os povos primevos atravessam a humanidade, também sofrem um estremeamento, pois como reflete Benjamin: “o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos primevos” [BENJAMIN, 2005, p.109]. Tal como a análise de Benjamin neste trecho de “A doutrina das semelhanças”:

Mesmo para os homens dos nossos dias pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina, sem que eles tenham disso consciência. As semelhanças percebidas conscientemente- por exemplo, nos rostos- em comparação com as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são como a pequena ponta do iceberg, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina [BENJAMIN, 2008, p.109].

### 1.2.2 Da semelhança extrassensível

Escondidas em rituais, borras de café, vísceras de animais ou, no exemplo mais bem desenvolvido por Benjamin, nas constelações, essas correspondências mágicas que nos acompanham desde os povos primevos estão vinculadas “a uma dimensão temporal” que se desloca e se amolda às contingências históricas, cabendo ao ser humano a leitura apropriada dessas correspondências para desvendar-lhe sua verdadeira extensão: “Investigando as antigas tradições, podemos imaginar que certas configurações sensíveis tenham sido dotadas de características miméticas de que hoje não podemos suspeitar” [BENJAMIN, 2008, p.109]. Conforme Benjamin, as constelações seriam a exemplificação mais profícua dessa metamorfose na faculdade de apreensão mimética, reproduzindo uma

---

<sup>13</sup>Essas correspondências naturais são as mais óbvias, são as que percebemos nos rostos, por exemplo, ou como Benjamin define em “A doutrina das semelhanças”, “são como a pequena ponta do iceberg, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina”. BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.109.

<sup>14</sup>Essas semelhanças inconscientes, por outro lado, e que mais a frente veremos se tratar do conceito de “semelhança extrassensível”, seria “a poderosa massa submarina” da “pequena ponta do iceberg, visível na superfície do mar”. BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.109.

conjugação entre o indivíduo e o cosmo. É o que avalia Miriam Hansen, na seguinte passagem de “Benjamin, Cinema e Experiência”:

Num passado arcaico, insiste [Benjamin] havia uma correspondência mimética entre o momento do nascimento de uma pessoa e a constelação dos astros; ainda mais importante, ela era percebida pelos antigos e transmitida para o recém-nascido como o dom do conhecimento mimético [HANSEN, 2012, p.220].

Segundo Benjamin, é primordial aceitar o princípio de que os antigos percebiam nas constelações semelhanças que consideravam interessante imitar<sup>15</sup>. Desse modo, o momento do nascimento teria uma correlação com a disposição espacial dos astros, ou seja, representaria uma correspondência mágica entre um indivíduo e o cosmos: “Se o gênio mimético foi verdadeiramente uma força determinante na vida dos Antigos”, defende Benjamin, “eles não poderiam deixar de atribuir ao recém-nascido a plenitude desse dom, concebido, sobretudo, como um ajustamento perfeito à ordem cósmica” [BENJAMIN, 2008, p.110]. A inata faculdade mimética entra em atividade no recém-nascido, se estende pela vida adulta, e ao mesmo tempo em que estabelece uma relação harmônica entre o homem e a totalidade cósmica, estimula no indivíduo a capacidade para captar as semelhanças que lhe são ofertadas.

Mas como já dito aqui, Benjamin (2008) assegura que essa percepção é veloz, “dá-se num relampejar”, “num instante fugaz (o momento do nascimento e a particular disposição dos astros na constelação)”, sendo também necessária a interferência de outrem ou da própria comunidade para captar essas semelhanças, ou melhor, para fazer a leitura das possíveis semelhanças entre o indivíduo e a constelação: “A conjunção de dois astros que só pode ser vista num momento específico é observada por um terceiro protagonista: o astrólogo” [BENJAMIN, 2008, p.110]. Deve-se ressaltar que o astrólogo, a quem Benjamin atribui o dom para leitura dessas correspondências mágicas, é apenas um exemplo específico e contemporâneo de ser humano habilitado a conjecturar acerca dessa, como

---

<sup>15</sup>Miriam Hansen chama atenção ao fato de que: “A astrologia é meramente uma teoria atrasada, e bastante ‘distorcida’, dessa prática primitiva, reinterpretando- muitas vezes, interpretando mal- as datas desta última, que agora perderam qualquer base sensível e experiencial de semelhança.” HANSEN, Miriam. Benjamin, Cinema e Experiência. A flor azul na terra da tecnologia. Trad. Vera Ribeiro. In: *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.220.

Benjamin a denomina em “A doutrina das semelhanças” (2008), “semelhança extrassensível”: “A alusão à astrologia poderia bastar para esclarecer o conceito de uma semelhança extrassensível” [BENJAMIN, 2008, p.110].

O conceito de “semelhança extrassensível”, em Benjamin, denota uma forma de o sujeito perceber a si mesmo e se relacionar com o mundo sob a ação de uma estrutura permeada de forças impessoais, mágicas e sobrenaturais. Essas forças impessoais atuam como mediadoras de um tipo de vivência que se poderia denominar de “extrassensível”. Sobre a “semelhança extrassensível”, afirma Gebauer e Wulf: “O termo [semelhança extrassensível] designa semelhanças que não são legíveis imediatamente, mas, precisam ser decifradas, sugerindo que todo cosmos é permeado por semelhanças que serão reveladas apenas a mentes suficientemente habilitadas a decodificá-las em um gesto de leitura” [GEBAUER, WULF, 1995, p.270, tradução nossa].

Por outro lado, a sociedade industrial tem para Benjamin na fragmentariedade uma de suas principais características, o que rechaça possíveis correlações entre o ser individual e sua coletividade, ou, entre o homem e uma ordem cósmica. O saber que emana de práticas ritualísticas e adivinhatórias, como a astrologia, é hoje taxado de mágico. A sociedade moderna assume como paradigma cognitivo o progresso científico que, por sua vez, está erigido em bases de um saber diametralmente oposto a essas antigas práticas, classificadas agora sob a alcunha de mágicas. Porém, Benjamin constrói suas reflexões em uma direção diversa. Para ele, “nossa percepção não mais dispõe do que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano” [BENJAMIN, 2008, p.110], uma constatação que leva o filósofo a pesquisar outros reservatórios de “semelhança extrassensível”. E como assegura Jeanne Marie Gagnebin: “A sua tese principal é que a capacidade mimética humana não desapareceu em proveito de uma maneira de pensar abstrata e racional, mas se refugiou e se concentrou na linguagem e na escrita” [GAGNEBIN, 2005, p.96].

### 1.2.3 Linguagem: um esconderijo desencantado para a semelhança extrassensível

Benjamin encontrará na linguagem “um cânone que nos aproxima de uma compreensão mais clara do conceito de “semelhança extrassensível”. Em seu ponto

de vista, grande parte das relações miméticas decisivas para a formação dos povos primevos foi sendo transferida, ou melhor, metamorfoseada em diferentes tipos de linguagem. No empenho por intercalar as teorias da mimese e da linguagem, constata-se que Benjamin, do mesmo modo que supõe uma gênese histórica da capacidade mimética, constrói conjecturas históricas sobre esse deslocamento da “semelhança extrassensível” para a linguagem. Neste primeiro momento, em que pego por empréstimo linguagem enquanto escrita, é importante considerar que a hipótese mais plausível e, por conseguinte, mais adequada a compor o cânone da mútua relação entre teoria da mimese e teoria materialista da linguagem em Benjamin, fora extraída de seus estudos acerca da ciência da grafologia moderna<sup>16</sup>.

Aprofundando-se em estudos grafológicos, Benjamin reconhece na escrita um reservatório de imagens, um quebra-cabeça que o inconsciente do escritor simbolizou<sup>17</sup>: “É de supor que a faculdade mimética, assim manifestada na atividade de quem escreve, foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou” [BENJAMIN, 2008, p.111]. Desse modo, na concepção do filósofo, a atividade mimética enunciada pela escrita individual foi no decorrer do tempo, progredindo de uma base originária de antigas práticas ritualísticas ou de clarividências: “a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história”, reforça Benjamin [BENJAMIN, 2008, p.112]. Por esse motivo, a linguagem é também *mimese*, ela ordena as “energias miméticas” de sua estrutura, abrindo caminho ao processo civilizatório e, por conseguinte, aos paradigmas da sociedade moderna.

Seguindo esse percurso, pode-se auferir que a ideia de *semelhança extrassensível* tece “a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito” [BENJAMIN, 2008, p.111]. Márcio Seligmann-Silva, em *Ler o livro do mundo* (1999), chama atenção para três estágios da faculdade mimética expressadas na citação acima: em

---

<sup>16</sup>Segundo Márcio Seligmann-Silva (1999), Benjamin teria escrito uma resenha para o livro de Anja e Georg Mendelssohn, *Der Mensch in der Handschrift*, um importante estudo sobre grafologia. O jovem Benjamin, certamente empolgado com o livro, decide não apenas escrever uma resenha, mas, também, aprofundar-se em estudos de grafologia. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

<sup>17</sup> Nesse sentido, é interessante a apropriação que Benjamin faz da escrita chinesa como modelo de linguagem que incorpora mimeticamente o significado. Na escrita chinesa, na qual palavra falada, escrita e a própria coisa se interrelacionam mimeticamente, segundo Benjamin, imagem e pensamento encontrar-se-iam naturalmente imbricados.

um primeiro nível Benjamin observa uma relação mimética entre referente<sup>18</sup> e pessoa nomeadora, em um segundo momento a faculdade mimética pode ser extraída do vínculo entre referente e coisa, e em um terceiro estágio a ligação mimética se desloca entre referente acústico e referente ou imagem escrita. Por sinal, é nessa última, na interação entre palavra escrita e palavra falada, que se extrai a mais recente e bem acabada referência de “semelhança extrassensível”.

Benjamin defende que o aspecto ao qual descrevera, em seus primeiros estudos sobre linguagem, por substrato mágico da linguagem é inseparável de uma base objetiva, ou seja, a camada mimética da linguagem não se encontra fora de sua dimensão semântica. Sérgio Paulo Rouanet (1990) nota que “o aspecto “mágico” da linguagem é”, na concepção de Benjamin, [...] “inseparável de seus aspectos semióticos e o significado de cada um se manifesta apenas através da base material da outra” [ROUANET, 1990, p.116]. Nesse sentido, em sua dimensão semiótica, além de assumir o papel de instrumento comunicativo, a linguagem também torna possível o desvelamento de sua dimensão mágica ou mimética. É por meio dessa dimensão mimética que, no argumento de Rouanet (1990), “as palavras estabelecem entre si e com o mundo uma rede de correspondências supra-sensíveis” [ROUANET, 1990, p.116]. Portanto, é somente no plano mais objetivo que “a linguagem enquanto mimesis torna-se visível” [ROUANET, 1990, p.116]. Ou, como assegura Benjamin em “A doutrina das semelhanças”:

Essa dimensão- mágica, se se quiser- da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica. Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem [BENJAMIN, 2008, p.112].

Para tanto, a linguagem aparece como um “veículo de leitura” por meio do qual a camada semiótica, que tem a função de comunicar e nomear, desvela a camada mimética estabelecendo, assim, as respectivas correspondências. A

---

<sup>18</sup> Nesta passagem, optei em utilizar o termo *referente* em detrimento ao conceito *significante*, tal como aparece no texto de Seligmann. Uma escolha justificável, já que, como mesmo atesta Seligmann-Silva, o termo *referente* seria mais adequado à terminologia de Benjamin, um crítico notável da teoria da linguagem de Ferdinand de Saussure.

dimensão mimética surge, então, do semiótico “como uma imagem fugaz e variável e desaparece no primeiro plano de um cenário” [BENJAMIN, 2008, p.99].

#### 1.2.4 Ler o que nunca foi escrito

Acompanhando com atenção os passos teóricos de Benjamin, deduz-se que, como ele mesmo defende em “Über das mimetische Vermögen” [Sobre a faculdade mimética, 1991] “a fusão do semiótico e do mimético na esfera da linguagem” [BENJAMIN, 1991, p.213, tradução nossa] foi sendo erigida de forma gradual. Como já dito anteriormente nesta dissertação, Benjamin sugere que as energias miméticas mais antigas residiam na dança e nas constelações, sendo posteriormente desviadas para práticas ocultas, tais como as runas e hieróglifos. Além disso, a escrita teria evoluído progressivamente das runas, hieróglifos e de outros modos de leitura e inscrição mimética em figurações materiais. O dom mimético alojado na linguagem e na escrita seria um desvio à origem no saber oculto, liquidando, assim, seus últimos vestígios de magia e, também, construindo na escrita um alicerce de produção de semelhança. Tem-se, então, um vínculo de produção mimética que irrompe impetuosamente não por imitação, mas por um assemelhar-se, por meio da velha “compulsão (...) de tornar-se semelhante e de agir segundo a lei de semelhança”, afirma Benjamin em “A doutrina das semelhanças” [BENJAMIN, 2008, p.113]. Uma necessidade dos seres humanos que, desde os tempos primevos, deseja se vincular ao meio e aos demais membros da comunidade.

Essa migração da faculdade mimética dos saberes ocultos para a escrita, também evoca um deslocamento no sentido de leitura. Se os antigos captavam semelhanças e correspondências a partir das constelações e, posteriormente, em borras de café, vísceras de animais, o homem histórico vai “ler o que nunca foi escrito” [BENJAMIN, 1991, p. 213, tradução nossa] não no livro do mundo, mas em uma leitura profana. No contexto dessa visão de mundo, a faculdade mimética será acionada como um meio de reconhecimento e relacionamento das coisas, não mais de forma direta, penetrando no âmago e no espírito do indivíduo, mas por devires sensoriais, perceptivos, delicados, tais como os aromas proustianos.



No entanto, é preciso entender que há dois sentidos para essa ideia de leitura, sendo que essa dupla acepção corresponde a seu desdobramento semiótico e mágico ou, em outras palavras, sua significação profana e sua significação mágica. Ao passo que só um modo de leitura, que considera a palavra “leitura” nessa via de mão dupla, que não exclua a camada mágica contida em cada palavra a se desbravar, poderá extrair da escrita seu arsenal de “semelhanças extrassensíveis”, poderá desvelar seu sentido mágico. Como já dito, a camada mimética da escrita é inseparável de sua camada semiótica, porque é somente nesse contexto que a “semelhança extrassensível” poderá emergir a superfície do texto, para o desvelamento de seus mistérios pela leitura: “Leitura é muito mais do que a assimilação de informações; ela inclui a tarefa de decodificar a aparência das correspondências extrassensíveis e a descoberta de como elas são expressas na escrita” [GERBAUER, WULF, 1995, p.271, tradução nossa].

Em uma análise atenta da “fusão do semiótico e do mimético na esfera da linguagem”, pode-se inferir de que o modo operacionalizador do ato de ler a “semelhança extrassensível” na escrita assemelha-se muito mais ao enveredar-se por camadas obscuras, labirínticas, como os antigos o faziam na dança, nas estrelas e em seguida nas runas, do que a um estudante que apreende o abecedário em sua cartilha. Nesse sentido: “Saber ler o futuro nas estranhas do animal sacrificado ou saber ler uma história nos caracteres escritos sobre uma página significa reconhecer não uma relação de causa e efeito entre a coisa e as palavras ou as vísceras, mas uma relação comum de configuração” [GAGNEBIN, 2005, p.97]. Seguindo a mesma direção, Gebauer e Wulf (1995) justificam que Benjamin percebe na escrita certo mecanismo transferencial de processos inconscientes do escritor, uma leitura aprofundada deve decifrar esses caminhos labirínticos projetados na disposição material do alfabeto.

Pode-se extrair das configurações até aqui apresentadas o seguinte diagnóstico histórico sobre a *mimese*: mesmo ao insistir em formas de sociabilidade destituídas de qualquer relação direta com o mito, a modernidade parece resguardar nas variações languageiras um modelo de reconhecimento mimético que atualiza algumas das características mais substanciais das sociedades tradicionais. A capacidade mimética humana não foi suprimida em benefício de um modelo lógico-racional de reflexão, mas encontrou na linguagem e na escrita um refúgio criativo. O

argumento torna-se mais sólido se cotejado com as reflexões de Gagnebin (2005): “Segundo Benjamin, uma fonte comum une a leitura das constelações e dos planetas feita pelo astrólogo, a leitura do adivinho das entranhas de um animal e a leitura de um texto: da mesma maneira, o gesto mimético da dança aparenta-se ao da pintura e da escrita” [GAGNEBIN, 2005, p.98].

Nesse sentido, a intenção principal de Benjamin é defender o uso diversificado da linguagem, “um uso capaz de mobilizar o poder mimético historicamente concentrado nela” [HANSEN, 2012, p.222], e conceber uma forma de relação com a percepção que tenha a habilidade de desfazer o embotamento suscitado “pelos efeitos da produção universal de mercadorias e de uma padronização concomitante da identidade social e da subjetividade” [HANSEN, 202, p.223]. Para tanto, segundo Benjamin, a linguagem assume um papel importante na constituição de um saber acerca de novas formas de pertencimento ao mundo: “Em Benjamin, linguagem e experiência são”, defende Miriam Hansen (2012), “termos intimamente interligados, mas nenhum dos dois pode ser identificado com o outro nem hierarquicamente subsumido nele” [HANSEN, 2012, p.222].

#### 1.2.5 Da semelhança sensível

Vale ressaltar que, para Benjamin, pouco importa se mediada por semelhança sensível ou extrassensível, a “atividade mimética” está sempre inserida no campo da expressão, a prática mimética “nunca se reduz a uma imitação”, [GAGNEBIN, 2005, p.97] mas num lançar-se como mediadora entre sujeito e mundo. Destarte podemos inferir que o conceito de *mimese* assume um papel importante para repensar a relação entre o indivíduo e o mundo que o circunscreve e, também, entre o homem e seu semelhante. A habilidade para captar e produzir semelhanças estimula nossos sentidos a descobrir, experimentar, ou mesmo inventar e produzir correspondências com a natureza e com outros de nossa espécie, ela é uma das mais antigas capacidades humanas e estaria correlacionada à necessidade humana de conhecer e interpretar o mundo: “Conhecer significa reconhecer signos naturais de semelhança, descobrir a unidade do mundo, e ler as correspondências” [GAGNEBIN, 2005, p. 97].

Para Benjamin, uma das formas mais primárias de procedimento mimético é o reconhecimento de semelhanças em rostos e olhares de outrem a quem se olha, ou na simplória ação de imitarmos o gestual de nossos semelhantes. Por sinal, essa atividade de reconhecer, “produzir e expressar semelhanças” através do corpo humano vai ao encontro da arquitetura do projeto estético benjaminiano, que resgata as diretrizes originais do conceito de *mimese*. Retorno aqui ao exemplo da dança, uma das mais antigas práticas humanas de produção e expressão de semelhança. A dança expressa com os movimentos corporais a energia e o poder das práticas remotas de “semelhança extrassensível”, assim como o fazem as constelações, as runas, os hieróglifos. Como nos recorda Benjamin em “Über das mimetische Vermögen” [Sobre a faculdade mimética, 1991]: “Nós devemos presumir que em um passado remoto os procedimentos considerados imitáveis incluíam as constelações. Na dança, em outras ocasiões de culto, tal imitação poderia ser produzida, esse tipo de semelhança também produzia algo” [BENJAMIN, 1991 p. 721, tradução nossa].

É interessante retornar aqui à ideia de “semelhança sensível” por meio de sua manifestação na dança, uma vez que ela resguarda a força extratemporal do sentido de *mimese* mais próximo a sua gênese conceitual, ou seja, aos elementos dionisíacos de sua perspectiva histórico-antropológica. Na dança, essa espécie de exposição mimética a qual se pode denominar primeva, transpõe para a materialidade do corpo as energias de similitude de outras correspondências mágicas. Se o homem dos tempos primevos atribuía às constelações um perfeito ajustamento entre o indivíduo e a ordem cósmica, na dança essa vinculação entre indivíduo e cosmo é tecida nos nervos do corpo humano. Pelo proceder mimético na dança o corpo igualmente percebe e produz “semelhança sensível” direcionada à descoberta do mundo.

Pode-se conceber a dança como uma espécie de leitura do livro do mundo expressa pela superfície nevrálgica do corpo, ou como um processo somático de continuidade mimética entre indivíduo e totalidade. Se em um passado remoto a humanidade percebia em uma constelação um vasto arsenal de semelhança no qual era possível ler o destino do indivíduo, esse mesmo procedimento de “percepção e produção de semelhança” sempre foi possível de ser erigido pela dança. Desse modo, se no relacionamento de um indivíduo com uma constelação a “faculdade mimética” age de maneira a captar e produzir “semelhanças extrassensíveis”, a

dança é um dos mais recorrentes exemplos benjaminianos de deslocamento de “semelhança extrassensível” em “semelhança sensível”.

O dançarino imprime e expressa em seu corpo uma variada gama de fenômenos elementares. Na singularidade da evolução corporal, “formas elementares de nossa existência” como uma flor, uma onda, um tigre ou uma garça, toma para si uma representatividade. Em seus movimentos corporais, o dançarino capta e produz, representa e expressa um arsenal de “semelhanças sensíveis”. Dado seu princípio dionísíaco, que lhe rogou seu grau de sedução demoníaca,<sup>19</sup> a dança perpassou as variações temporais como sendo a mais profícua forma de uma *mimese* imediata, sensorial e expressiva. O que me permite auferir que, por meio da dança, a expressividade humana tenciona coincidir-se com a representação da natureza.

É importante entender que esse protótipo de uma “mimese primeva” que Benjamin teria percebido na dança, depende de uma configuração de forças na qual a percepção individual possa captar “um acordo não interrompido entre o homem e a natureza”. Essa espécie de “mimese primeva”, expressa pela dança, resgata na construção do pensamento estético de Benjamin, alguns elementos conceituais de seu projeto epistemológico de juventude. Assim, em sua defesa de um processo de conhecimento em que sujeito e objeto não sejam diametralmente opostos, Benjamin tenciona restabelecer um modelo de “produção mimética” na qual expressão e representação estejam numa mesma configuração de forças, ou seja, sem inventariar expressão no campo do sujeito e representação como polo do objeto, mas que o lançar-se a conhecer seja um processo de encontro. Nada mais próximo à sua análise filosófica de uma proposta que aponte novas modalidades de vinculação do homem à natureza.

#### 1.2.6 Uma rede de correspondências expressadas pelo corpo

Na dança, expressão e representação conseguem reunir-se numa manifestação unitária, em um proceder mimético onde movimentos passivos e ativos

---

<sup>19</sup>Leonardo Castriota em, “Analogia e Semelhança: A mimesis do outro em Walter Benjamin”, apud Winfried Menninghaus, *Walter Benjamin Theorie der Sprachmagie*, ressalta que o conceito de mimese na filosofia de Benjamin teria uma estrita ligação com a teoria demoníaca da dança. CASTRIOTA, Leonardo. “Analogia e Semelhança: A mimesis do outro em Walter Benjamin”. In: *Mimesis e Expressão*. Org. Rodrigo Duarte e Virgínia Figueiredo. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

não são subsumidos, mas colaboram à sua maneira para construção harmônica dos movimentos corporais responsáveis pela orquestração do todo performático. Apropriando-se livremente de uma citação de Rainer Rochliz em *O desencantamento da arte* (2003), diremos que a proposta benjaminiana de apresentação estética como produção de “semelhança sensível”, tal como no exemplo da dança, não é nada mais do que “um outro nome da linguagem das coisas naturais”. A dança operacionaliza um tipo de *mimese* na qual o sujeito mimetiza o objeto. Por meio da dança “imitar-se-iam coisas, animais, ritmos e movimentos naturais, num processo em que aquele que imita se transforma no que é imitado”, recorda Leonardo Castriota [CASTRIOTA, 2001, p.391]. Benjamin reflete sobre esse proceder mimético com mais expressividade neste trecho de “A Mummerehlen”, singelo ensaio de “Infância em Berlim por volta de 1900”:

A história provém da China e fala de um pintor idoso que permitiu aos amigos admirarem sua tela mais recente. Nela estava representado um parque, um caminho estreito que seguia ao longo da água e através de umas folhagens e que terminava em frente de uma pequena porta que, no fundo, dava acesso a uma casinha. Eis que quando os amigos procuraram o pintor, este já se fora, tendo penetrado no próprio quadro. Ali percorreu o caminho estreito até a porta, deteve-se calmamente diante dela, virou-se, sorriu e desapareceu pela fresta. Assim eu também, com minhas tigelas e meus pincéis, subitamente desfigurado na imagem. Assemelhava-me à porcelana na qual fazia minha entrada com uma nuvem de cores [BENJAMIN, 2012, OEII, p.101/102]<sup>20</sup>.

Nesse pequeno excerto de “Infância em Berlim por volta de 1900” (O.E.II, 2012) Benjamin concebe uma forma de operacionalização da “faculdade mimética” que aproxima o espaço estético da pintura e o espaço da realidade do pintor. Nessa metáfora da deslocação do pintor para a interioridade de sua obra, pode-se especular que Benjamin tenciona exemplificar uma possibilidade de funcionalização

---

<sup>20</sup>No ensaio sobre a “Obra de Arte”, Benjamin se refere a esse mesmo conto chinês. Neste caso, a intenção de Benjamin é fornecer uma imagem de recepção estética por contemplação ou recolhimento. O conto chinês seria um exemplo de recepção recolhida ou contemplativa. Ao se posicionar diante do quadro e se tornar espectador de sua obra, muito mais do que se perder em devaneios, o pintor logo submerge no quadro. O espectador recolhido, assim como no exemplo do conto chinês, também, de certa maneira, se deixa imergir na obra. O espectador de cinema, ou a massa distraída, por outro lado, “submerge em si a obra” sem reflexioná-la.

Ver: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.111.

do aparato mimético capaz de “interpenetrar espaço real e espaço imaginário” como sendo um único espaço, ou seja, sem ser possível identificar real e imaginário. Aliás, talvez seja possível reconhecer nessa história contada por Benjamin, que ao se transportar para a realidade figurativa de seu quadro, o pintor não apenas se reencontra com seu inconsciente materializado numa forma estética, mas projeta para os amigos que observam o quadro uma imagem alegórica da sua própria concepção de experiência estética, como reconhecimento de correspondências e semelhanças pelo corpo.

Nesse sentido, a arte é mimese não enquanto representação de uma realidade empírica observada, mas na tessitura de uma rede de correspondências captadas do mundo sensível pelo olhar do artista, e pela obra ele revela ao mundo sua peculiar percepção dessas correspondências, sua singular leitura do que “nunca foi escrito”. No caso do trecho da pequena história citada, a paisagem expressa no quadro seria muito mais do que uma cópia da realidade empírica observada pelo artista, ela emerge da confluência de diferentes correspondências que são captadas no espaço e no tempo pelo pintor. Em seu processo de criação artística, o pintor não apenas percebe e recapitula essas correspondências, mas também as incorpora, ele as deixa fluir na superfície dos nervos, ele as mimetiza. Assim, a criação estética em geral e não apenas a dança, realizar-se-ia em uma assimilação mimética do objeto pelo artista, que primeiro deve incorporar as semelhanças para depois transfigurá-las no quadro. Por meio de seu corpo, o artista estabelece uma identidade com a obra, com a sua expressão do mundo<sup>21</sup>.

Seguindo esse percurso, conclui-se que pela experiência estética se pode resguardar alguns vestígios de certa prática primitiva, na qual o homem captava as correspondências naturais para em seguida imitá-las em seu corpo, em um “proceder mimético” que assegurava sua sobrevivência frente às destemperanças da natureza. Por meio desse proceder mimético, o homem se percebe no mundo metamorfoseando-se naquilo que pretende desvendar. Não estabelecendo uma separação entre o sujeito e o objeto, mas uma tentativa de se assemelhar ao outro

---

<sup>21</sup>As reflexões de Charles Baudelaire sobre a produção artística na modernidade, em “Escritos sobre arte” (1998), parecem corroborar com esta afirmação: “O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”. BAUDELAIRE, Charles. “Escritos sobre arte”. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998, p.45.

em uma identificação quase compulsiva, indiferenciada. Tal como Benjamin expõe neste fragmento de “Caçando Borboletas”:

Com a rede levantada, esperava tão só que o encanto, que parecia se operar da flor para aquele par de asas cumprisse sua tarefa; então aquele corpo frágil escapava para o lado com suaves impulsos para imediatamente sombrear, imóvel, outra flor e, quase no mesmo instante abandoná-la sem tê-la tocado. Se uma vanessa ou esfinge, que comodamente poderia ter alcançado, zombasse de mim com vacilações, oscilações e flutuações, então teria querido dissolver-me em luz e em ar a fim de me aproximar da presa sem ser notado e poder dominá-la. E esse desejo se fazia tão real, que lufavam sobre mim, que me irrigavam, cada agitar e cada oscilar de asas, pelos quais me apaixonava. Entre nós começava a se impor o antigo estatuto da caça; quanto mais assumia intimamente a essência da borboleta, tanto mais ela adotava em toda ação o matiz da decisão humana, e, por fim, era como se sua captura fosse o único preço pelo qual minha condição de ser humano pudesse ser reavida [BENJAMIN, 2012, OEII, p.81].

O caçador sente a borboleta, ao passo que ela lhe captura a impetuosidade, ela se apropria das diretrizes da ação humana calcadas na possibilidade de escolha e escapa às garras do caçador. A estratégia de caça requer do sujeito a momentânea perda de sua subjetividade. Por outro lado, a futura presa se apropria dessa pretensa autonomia que se esvai e, assim, lhe pode escapar, pode voar. É como se ao se alojar no estômago do caçador, a borboleta não apenas aderira ao corpo de seu receptor, mas, também, lhe subtraíra a mais peculiar de sua característica, a força que emana da pretensa liberdade de caçador. A borboleta não se deixa aprisionar sem antes impor uma derrota ao caçador: ela lhe questiona sua pretensa condição de sujeito. A destemperança da borboleta é uma interrogação acerca da suposta primazia do indivíduo frente à natureza, e, também, frente à coisa, frente ao seu objeto de conhecimento e de caça. A ousadia da borboleta em furtar-se à condição de presa e tomar para si o matiz da decisão humana, ou seja, a pretensa capacidade de escolha racional e reflexiva provoca a fúria do caçador em defender essa qualidade ou elemento que o distingue da natureza.

### 1.2.7 Uma mimese primeva subjaz ao sentido ontogenético da faculdade mimética

Esse assemelhar-se do outro pelo corpo que pode ser denominado de “mimese primeva” vai ao encontro do que Benjamin nomeou de sentido ontogenético da evolução histórica da “faculdade mimética”. No ensaio “A doutrina das semelhanças” (2008), Benjamin defende que é “o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças”, sendo que sua inserção no mundo, a funcionalidade de suas capacidades intelectuais é em grande parte codeterminada por essa “faculdade mimética”. Benjamin observa nas brincadeiras infantis um traço da determinação histórica dessa faculdade. Em sua brincadeira a criança não imita apenas pessoas como professoras, médicas e verdureiros, mas também seres inanimados como moinhos de vento, ou seres não racionais como a borboleta.

Cabe aqui auferir que, ao se definir em oposição à natureza, o homem deseja extirpar possíveis semelhanças com o meio ambiente. O caçador de “Caçando borboletas” se irrita com a fuga momentânea de sua presa, ele considera um insulto a sua condição humana. Em sua concepção, a borboleta não possui autonomia, portanto, não pode decidir-se por um livre bater de asas pelo jardim e, assim, escapar à rede do pequeno caçador. Não é difícil perceber nesse singelo ensaio de Benjamin, uma bela metáfora da transição da infância à vida adulta, e também, da relação entre os sexos, já que dominar a borboleta aguerrida é acima de tudo afirmar-se como homem, como ser dotado de astúcia e inteligência. Ele se muniu de forças para caçar a presa, porque deixá-la escapar é perigoso, pode significar o declínio do alicerce no qual ele se projeta como ser racional, portanto, superior à natureza, à borboleta. O combate é entre a superioridade da astúcia e inteligência da razão humana e a temível e perigosa força da natureza.

Por outro lado, pode-se verificar que o pequeno caçador, ao lançar-se em direção à vida adulta, assim como demais meninas e meninos, tem extirpada a espontaneidade de seus movimentos corporais. Seu corpo deve se enrijecer e se adaptar a regras de comportamento moral, padrões de etiqueta, a exigências muitas vezes fúteis da convivência humana. Na metamorfose da vida adulta, uma parte autêntica e esplêndida da humanidade se perde, o comportamento mimético passa a ser condicionado por diretrizes e padrões externos, eximindo o homem de possíveis similitudes com a natureza. A humanidade vai assim se projetando em oposição à



irracionalidade da natureza. Crescer, tornar-se homem, pressupõe o enrijecimento do corpo e dessa “mimese primeva”. Dessa feita, não é surpreendente que um comportamento mais descontraído quase sempre remete à infância, à quase sempre feliz memória dessa espontaneidade perdida. A vivência prazerosa dessa “mimese primeva” torna-se um mote profícuo para a produção artística. Caberia à arte o papel de ater-se nessa “mimese primeva” e devolver a cada indivíduo um terno olhar do “era uma vez” da infância.

### 1.3 A MIMесе INFANTIL ENQUANTO CAMPO DE EXPERIMENTAÇÃO

Se a “faculdade mimética” pode ser compreendida como o dom para captar e recriar semelhanças e correspondências, o universo infantil se apropria desse processo de forma altamente criativa. As brincadeiras infantis possuem um lugar próprio, elas representam uma escola na evolução histórica do sentido ontogenético da “capacidade mimética”. Benjamin defende em “A doutrina das semelhanças” (2005) que: “Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem” [BENJAMIN, 2005, p.108].

A criança não se relaciona passivamente com as coisas, ela busca ordená-las de um jeito peculiar, aproximando-se mimeticamente dos objetos, do meio ambiente e do mundo adulto. Ela percebe e se projeta no mundo mimetizando-o e experimentando-o em seu corpo. Interagindo com o espaço “através de uma mediação e interação mágica”, seu processo de conhecimento torna-se, também, um processo de autoconhecimento. Em suas primeiras experiências de contato com o mundo adulto, a criança assimila o ambiente, ou as práticas sociais que lhe são próximas, imitando-os, ou seja, mimetizando-os, em um processo de “aprendizagem mimética” que vai modelar sua própria identidade. Nesse proceder mimético, ela recepciona modelos sociais de organização pré-estabelecidos mas, também, resguarda certo grau de autonomia frente às exigências de seu posicionamento no mundo. Quando esses componentes miméticos que conduzem o processo de aprendizado da criança são levados em conta, sua formação torna-se mais rica.

No entanto, a questão importante talvez seja “qual a utilidade para a criança desse *aprendizado* <sup>22</sup> da atitude mimética” [BENJAMIN, 2008, p.108, grifo e modificação nossa], dessa inserção no mundo por meio da matéria. Um percurso criativo é refletir esse questionamento tentando acompanhar o deslocamento ontogenético da “faculdade mimética” e seus desdobramentos no sentido filogenético, notadamente, sua evolução nas brincadeiras infantis. Benjamin sugere que alguns dos brinquedos mais antigos como arco, bola e pipa, estariam originalmente vinculados a rituais, e que a função primitiva dos chocalhos era a proteção do recém-nascido contra os maus espíritos. Com o passar do tempo, com o progresso imaginativo das crianças, esses objetos foram sendo revestidos de sua “máscara imaginária”, transmutando-se em brinquedos propriamente ditos.

Benjamin se atenta ao fato de que esse salto do culto ao ato de brincar precisa ser refletido de um ponto de vista histórico mais amplo, e que considere também, todas as imbricações dessas mudanças com o mundo dos adultos. As crianças não constituem um grupo isolado, elas estão inseridas numa comunidade e, sobretudo, no interior da classe social a que pertencem. A evolução nos modos de brincar estaria intrinsecamente atrelada à transformação nas peculiaridades da forma como os adultos se relacionam com as crianças. As brincadeiras infantis, assim, estabelecem um diálogo profícuo dos pequenos com seu povo, com sua comunidade. É o que observa Walter Benjamin na resenha, “Brinquedos e jogos”: “É que, assim como o mundo da percepção infantil está impregnada em toda parte pelos vestígios da geração mais velha, com os quais as crianças se defrontam, assim também ocorre com os seus jogos. É impossível construí-los em um âmbito da fantasia, no país feérico de uma infância ou arte puras” [BENJAMIN, 2009, p.96].

Seguindo esse percurso, é interessante notar que Benjamin percebe que os utensílios mais sugestivos às brincadeiras infantis são os mais arcaicos e primitivos, como areia, argila, madeira, tecidos, que desde os tempos mais remotos estão disponíveis às traquinagens infantis. A criança teria certa inclinação a procurar seus materiais nos locais de trabalho dos adultos, sentem-se atraídas por detritos,

---

<sup>22</sup>Na tradução de “A doutrina das semelhanças” por Sérgio Paulo Rouanet, lê-se “adestramento da atitude mimética”. A proposta benjaminiana é discutir o deslocamento histórico da faculdade mimética e sua relação com as práticas sociais. Para tanto, Benjamin fala em aprendizagem e traduzir *Schulung* por “adestramento” não exprime a real intenção do termo original, já que, a princípio, Benjamin não está pensando em comandos coercitivos ou condicionadores, mas nos primeiros procedimentos de inserção do indivíduo no mundo via sentido ontogenético da faculdade mimética.

resíduos, sobras do universo laboral. Essa remota predileção infantil por saldos da produção de mercadorias, desde sempre vinculava a criança ao processo de produção, estreitando o elo entre pais e filhos e, quase sempre, denotava um enlaçamento do brinquedo com a classe social da criança. Além disso, a colheita desses dejetos e sobras do mundo adulto se adequa à criatividade da faculdade mimética infantil, os pequenos reorientam funcionalmente esses objetos e criam seu mundo próprio de coisas. Assim: “a criança liberaria os objetos de seus nexos costumeiros, para novas relações” [CASTRIOTA, 2001, p.395]. Um processo altamente criativo descrito por Benjamin neste ensaio, intitulado “Canteiro de obras”:

Nesses produtos residuais, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso, as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande [BENJAMIN, 2009, p.104].

### 1.3.1 Considerações históricas sobre brinquedos e brincadeiras

Materiais como metal, papel e vidro só bem mais tarde passaram a integrar o universo dos brinquedos. A inclusão desses novos apetrechos tentava alargar o rol dos elementos de criação, e suprir a crescente demanda da produção manufaturada de brinquedos. Assim, pode-se falar em períodos de transição das brincadeiras infantis. Nos tempos de uma organização social mais coletiva, o brinquedo estava nos detritos de uma caçada, em formas elementares da natureza, nas oficinas, à espera de ser inventado pela criança<sup>23</sup>. No rastro das vicissitudes históricas, ele vai sendo engendrado pelos adultos em manufaturas artesanais e, posteriormente, em linhas de produção fabril.

---

<sup>23</sup> Não é intenção desta dissertação analisar os diferentes aspectos do desenvolvimento humano no seio das comunidades primevas. Não serão levantadas questões sobre a concepção da infância no decorrer dos tempos. Esta dissertação se propõe apenas a analisar a relação entre o ato de brincar e a inserção da criança no meio sociocultural em que ela está inserida e, sobretudo, estudar as possibilidades experimentais que podem emergir das brincadeiras infantis. Nesse sentido, é minha intenção extrair dos jogos infantis os elementos mais apropriados à reflexão e à composição artística.

Benjamin não constrói um relato histórico preciso dos primeiros brinquedos inventados, ele apenas sugere que “originalmente os brinquedos de todos os povos descendem da indústria doméstica”, que até o século XIX sua fabricação estava a cargo das oficinas de manufatura, e que cada uma dessas oficinas só poderia trabalhar com os produtos que lhes permitiam as rígidas regras do monopólio artesanal. Um marceneiro não poderia pintar as bonequinhas e marionetes por ele talhadas, ou o caldeireiro teria de recorrer a outrem para melhor prover seus soldadinhos de chumbo. Sobre essa questão, afirma Benjamin em “História cultural do brinquedo”:

O estilo e a beleza das peças mais antigas explicam-se pela circunstância única de que o brinquedo representava antigamente, um produto secundário das diversas oficinas manufatureiras, as quais, restringidas pelos estatutos corporativos, só podiam fabricar aquilo que competia ao seu ramo [BENJAMIN, 2009, p.90].

A aquisição dos brinquedos também deveria ser feita nas respectivas manufaturas, pois não havia um comércio específico deles: “Assim como se podiam encontrar animais talhados em madeira com o marceneiro, assim também soldadinhos de chumbo com o caldeiro, figuras de doce com o confeitiro, bonecas de cera com o fabricante de velas” [BENJAMIN, 2009, p.90].

Excedendo esse período de especialização na produção, o comércio e a distribuição de brinquedos foram se desenvolvendo aos poucos. Os precursores nesse ramo comercial eram os mascates de feiras e cidades e, também, vendedores de utensílios da vida cotidiana. Em suas investigações, Benjamin (2009) observa que a erupção do varejo de brinquedos ocorre no mesmo período em que avanços significativos da Reforma que, com suas regras de simplicidade e não figuração do sagrado, obrigava muitos artistas que trabalhavam exclusivamente para a Igreja Católica a reorientar suas funções conforme às regras Protestantes. Esses artistas e artesãos vão se dedicar à produção de objetos de arte menores, artigos de decoração em miniatura, bibelôs de estantes, ou seja, um “mundo de coisas minúsculas, que faziam então a alegria das crianças nas estantes de brinquedos e

dos adultos nas salas de ‘arte e maravilhas’” [BENJAMIN, 2009, p.90]. E assim o brinquedo permanecerá margeado pelas mesmas diretrizes e pendores das mercadorias do dia a dia de seus pais.

Na segunda metade do século XIX essas peças em pequenas dimensões deixam de atrair a atenção de pais e filhos. Em função disso, os brinquedos alargam suas proporções, ou seja, tornam-se maiores, extraviando a antiga aparência discreta, singela e sonhadora das coisinhas pequeninas. No mundo industrializado, a produção de brinquedos continua seguindo as mesmas regras que determinam a produção de bens e mercadorias. Por outro lado, a preponderância dos métodos industriais na feitura de brinquedos acarreta o distanciamento da realidade efetiva e afetiva de crianças e famílias. O brinquedo vai se tornar “cada vez mais estranho não só às crianças, mas também aos pais” [BENJAMIN, 2009, p.92].

A partir de então, inúmeras predeterminações vão cercear o formato e os elementos composicionais dos brinquedos. Reflexões de pedagogos bem intencionados, de psicólogos pouco atentos à simplicidade da experimentação infantil, capazes de “perceber que a Terra está repleta dos mais incomparáveis objetos”. A disposição de jogos e brincadeiras começará a ser levada em conta. A criança, que até então assumia uma posição ativa no ato de brincar, torna-se espectadora passiva, refém das determinações de adultos inquietados em proporcionar a melhor e mais sofisticada educação aos seus rebentos. Os elementos libertários do brincar vão aos poucos sendo esvaziados em detrimento de preocupações pedagógicas de classe mais convenientes aos anseios de pais orgulhosos que almejam posições de destaque para seus herdeiros.

Se por um lado, as crianças da classe burguesa são cada vez mais privadas da experimentação com os materiais que a natureza lhes oferece, por exemplo, restrições a brincadeiras com areia e barro, por outro, filhas e filhos de operários encontram no meio ambiente uma gama de possibilidades. Elas ainda experimentam no próprio corpo os elementos da natureza. Essa dupla modalidade relacional com os modos de brincar, moldado pelo caráter explícito de classe pelos quais primam os jogos infantis, também será notado por Benjamin (2009) na produção artesanal, operacionalizada nos subterrâneos da indústria e comércio de brinquedos, quase sempre destinados a crianças das classes ricas. A simplicidade e transparência no processo de produção dessas oficinas artesanais serão notadas por Benjamin

(2009), assim como a interrelação entre a produção desses brinquedos e as diretivas de toda arte popular. Esses brinquedos, assim como o que se convencionou chamar de arte popular, utilizam técnicas primitivas e materiais simples no afã de imitar ou assimilar os bens culturais da classe dominante. Desse modo: “Porcelanas oriundas das grandes manufaturas czaristas, que de alguma maneira foram parar nas aldeias russas, ofereceram o modelo para bonecas e cenas de gênero talhadas em madeira” [BENJAMIN, 2009, p.99]. O brinquedo, diz Benjamin (2009) em referência à obra de Karl Gröber<sup>24</sup>: “é condicionado pela cultura econômica e, muito em especial, pela cultura técnica das coletividades” [BENJAMIN, 2009, p.100].

Pode-se destacar que nesse transitar de materiais e brinquedos que se modificam, o gesto único da criança, de inventar e descobrir suas próprias brincadeiras permanece. E assim, pode-se arguir que toda atitude em defesa de brinquedos, objetos, componentes mais adequados à formação infantil, são atitudes pedantes que não levam em conta a livre inclinação dos pequenos. Isso porque a articulação dos jogos nunca será determinada pelos traços, materiais, ou possibilidades que os adultos anteveem para os brinquedos. Ao contrário, será através da própria brincadeira que a criança aprenderá a ordenar conteúdos imaginativos para eles. A imitação estará a serviço do jogo, não do objeto de brincar: “A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda” [BENJAMIN, 2009, p.93]. Esse caráter experimental que subjaz a todo ato de brincar, é uma atrevida e inteligente desobediência infantil às prefigurações e correções impostas pelos adultos. São as insolentes e resistentes crianças que se apropriam dos brinquedos, e assim, “uma vez extraviada, quebrada e consertada, mesmo a boneca mais principesca transforma-se numa eficiente camarada proletária na comuna lúdica da criança” [BENJAMIN, 2009, p.87].

Esse desvio da imitação passiva do mundo adulto, ou, segundo nota Luciano Gatti, essa “primazia da brincadeira sobre o brinquedo” [GATTI, 2008, p.23], tem sua base na faculdade mimética infantil. O comportamento mimético nas brincadeiras infantis, recordando Benjamin (2008), não se limita a imitar pessoas. A relação da

---

<sup>24</sup> Karl Gröber. Autor de “Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs” [Brinquedos infantis de velhos tempos. Uma história do brinquedo], Berlim, 1928. Sigo aqui as referências de: BENJAMIN, Walter. “Brinquedos e Jogos”. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. In: Reflexões sobre a criança, o brinquedo, e a educação. São Paulo: Editora 34, 2009, p.95.

criança com os brinquedos, as diretrizes dessa relação, são costuradas nas teias de uma *mimese* não imitativa, mas experimental. Desse modo, quando a criança brinca de aviadora, de trem, ou, também de máquina de lavar, ela percebe a realidade empírica liberando “os objetos, de seus nexos costumeiros, para novas relações” [CASTRIOTA, 2001, p.395], ela organiza esses componentes de modo experimental. O espaço de experimentação da criança com o mundo se configura de modo não canônico, ela se apropria dos objetos cotidianos por meio da inscrição do empírico no próprio corpo, numa relação quase simbiótica com a matéria. Nesse sentido, mais uma vez recorro às reflexões de Leonardo Castriota: “A criança teria um conhecimento concreto da matéria, na medida em que, através da mimesis, ela se transfigura na própria matéria, encerrando-se nela” [CASTRIOTA, 2001, p.397].

Assim, em sua forma de percepção do mundo, a criança somatiza objetos do cotidiano, evoluções tecnológicas, ou semelhanças extrassensíveis da linguagem. É o que Benjamin descreve, neste singelo excerto de “Infância em Berlim por volta de 1900”, intitulado “A Mummerehlen”:

É numa velha rima infantil que aparece a Mummerehlen. Como na época Muhme nada significava para mim, essa criatura se tornou para mim uma assombração: a Mummerehlen. Os mal-entendidos modificavam o mundo para mim. De modo bom, porém. Mostravam-me o caminho que conduzia ao seu âmago. Qualquer pretexto lhes convinha.

Assim quis o acaso que, certo dia, se falasse em minha presença a respeito de gravuras de cobre. No dia seguinte, colocando-me sob uma cadeira, estiquei para fora a cabeça- isto chamei de “gravura de cobre”. Mesmo tendo desse modo deturpado a mim e às palavras, não fiz senão o que devia para tomar pés na vida. A tempo aprendi a me mascarar nas palavras, que, de fato, eram nuvens [BENJAMIN, 2012, OEII, p.99].

A introdução da criança na linguagem e no mundo vai se transformando em um jogo de esconde-esconde, ou em uma charada. É no brincar e na representação que meninas e meninos assimilam as palavras apreendidas e mimetizadas pela movimentação do corpo. A criança “entra nas palavras como entra em cavernas entre as quais ela cria caminhos estranhos” [GAGNEBIN, 2005, p.97/98]. Essa descrição que Benjamin faz da criança como alguém que desconhece o sentido conceitual da linguagem, ou o vínculo entre palavra e coisa, e que, por isso, produz

esse nexos em uma representação corporal, torna-se mais clara se atentarmos ao fato de que, na língua alemã, a similitude sonora entre “gravura de cobre” (*Kupferstich*) e “esticar a cabeça” (*Kopfverstich*) se rende facilmente a trocadilhos.

No entanto, o aspecto mais significativo não estaria na pretensa ingenuidade da criança que, devido à semelhança sonora, toma *Kupferstich* por *Kopfverstich*, ou seja, “gravura de cobre” por “esticar a cabeça”, mas no impulso dela de escavar os desconhecidos subterrâneos de sentido da palavra. No fim das contas, o que mais interessa ao menino, pelo menos nas recordações do Benjamin adulto, é experimentar esses sentidos, descobrir, desdobrar seus diferentes sentidos e construir analogias por meio do corpo. Será também, nas colocações de Luciano Gatti (2009), uma “tradução da linguagem em movimento, transformando palavras em gestos e, assim, estabelecendo semelhanças entre as coisas por meio do próprio corpo” [GATTI, 2009, p.284]. Corroborando com essa perspectiva, Jeanne Marie Gagnebin (2005) evidencia que Benjamin deseja “derivar a escrita não de uma abstração ou de uma convenção (que nosso alfabeto representaria perfeitamente), mas de um impulso mimético comum a qualquer inscrição, inscrição no espaço pela dança, inscrição numa parede pela pintura, inscrição numa página pela escrita” [GAGNEBIN, 2005, p. 98]. Ou, melhor ainda, como o próprio Benjamin o descreve, era o velho dom de reconhecer *semelhanças*, um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente, que nele, Benjamin, se exercia através de palavras.

### 1.3.2 As sinuosidades estéticas da mimese infantil

Nesse processo de descoberta da criança, o sentido conceitual da linguagem escrita se deslocará em benefício do aspecto material e perceptivo. A relação infantil com a linguagem será um despertar de novas leituras, e também, produção de novos sentidos. Aliás, essa descrição de Benjamin, da criança que primeiro capta o som para mimetizá-lo, e em seguida produzir novos sentidos, rende uma singela analogia com o exercício poético da linguagem. Para elas, assim como para os poetas, “as palavras não são signos fixados pela convenção, mas primeiramente, sons a serem explorados” [GAGNEBIN, 2005, p. 97]. E assim, ambos cativam a todos ao liberar o olhar do aprisionamento cotidiano.



Subjaz nessas sinuosidades da vivência infantil com a materialidade linguística, a pedra de toque do pensamento estético benjaminiano, ou de sua “teoria mimética” sobre o cinema. Uma teoria marcada pela ideia de que a transformação nos modos de organização social, que agora se apresentam sob a forma da desagregação social do indivíduo com relação a uma totalidade, será reflexionada pela percepção humana. Assim, o surgimento das metrópoles modernas acarretará mudanças nas formas de percepção. As mais significativas talvez possam ser verificadas no embotamento da audição e no olhar petrificado por deslocamentos bruscos, que visualiza a fragmentariedade das coisas, não podendo fixar-se em objetos específicos. A percepção do mundo e, notadamente, a percepção de semelhanças, ficaria subjugada aos preceitos norteadores da estrutura social hegemônica, o que comprometeria o “dom mimético” de “captar e produzir semelhanças” sob uma lógica de mundo reificada.

É nesse contexto que Benjamin vislumbrará no universo infantil uma forma de percepção não comprometida com o tempo cronológico e reificado do adulto. A “percepção e produção de semelhanças”, tecida no interior da faculdade mimética infantil, revela uma apropriação experimental com a linguagem, com a percepção do mundo, e com o tempo. Na infância, como recorda Luciano Gatti (2009), “o estado de semelhança não é construído com os critérios que norteiam a percepção usual, embotada pela força esmaecedora do hábito. Ele surge da desorientação, do estranhamento, ou seja, de forças desautomatizadoras da percepção” (...) [GATTI, 2009, p.282].

No primeiro fragmento de “Infância em Berlim por volta de 1900”, intitulado “Tiergarten”, Benjamin revela uma modalidade de pertencimento ao mundo que não obtura no homem a percepção de estranhamento frente a uma desorientação primeira, mas que o exacerba, como por exemplo, deveria ser o caminho da estética.

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro [BENJAMIN, 2012, OEII, p.73].

Por meio dessa inscrição, Benjamin devolve a todos um olhar ingênuo e desconcertante, por isso mesmo, transbordante em lucidez crítica acerca da pretensa segurança cartesiana que orienta a relação do adulto com o mundo que o circunscreve. Saber orientar-se nos desvios de um caminho meticulosamente planejado é também propor novos caminhos, outras formas de pertencimento ao mundo e de inscrição do saber teórico. “O real é o acaso”, [MATOS, 1984, p.89], o avesso da ordem, ou a “insegurança primeira frente à verdadeira não soberania” [GAGNEBIN, 2005, p.183] da vivência no mundo, cujo único caminho verdadeiramente reto leva ao abismo em direção à morte. E tal como a alegoria imagética de Ingmar Bergman no filme “O sétimo Selo”, no fim a morte sempre vence o jogo de xadrez.

Em outro primoroso ensaio de “Infância em Berlim por volta de 1900”- “Caixa de costura”- Benjamin direciona o olhar do leitor à leitura textual de uma forma de vivência costurada entre as linhas confusas e escondidas do avesso e a forma linear do lado direito do bordado, onde toma forma a imagem de um desenho:

Então ficávamos, nós também, horas seguindo com o olhar a agulha, da qual pendia indolente um grosso fio de lã. Pois sem dizê-lo, cada um de nós tomara de suas coisas que pudessem ser forradas- pratos de papel, limpapenas, capas- e nelas alinhávamos flores segundo o desenho. E à medida que o papel abria caminho à agulha com um leve estalo, eu cedia à tentação de me apaixonar pelo reticulado do avesso que ia ficando mais confuso a cada ponto dado, com o qual, no direito, me aproximava da meta [BENJAMIN, 2012, OEII, p.129].

Esse excerto de Benjamin dá ensejo a pensar em uma analogia entre o pensamento estético benjaminiano e a inscrição manual de um bordado, já que real e metafórico se encontram na configuração de uma obra de arte. Se na linearidade da superfície do bordado está sendo inscrito seu destino enquanto finalidade prática, tal como revestimentos de bandeja ou enfeites de mesa, é porque entre as linhas sinuosas e labirínticas do avesso que um vasto campo de experimentação com o mundo se esconde. Nada mais sintomático do que a ideia benjaminiana de *mimese* como polarização entre *aparência* e *jogo*. Prosseguindo na analogia proposta, Bernardo Oliveira, em *Olhar e Narrativa: Leituras Benjaminianas* (2006), considera que, à medida que “a arte é local privilegiado de observação das mudanças a que é

submetido o homem” [OLIVEIRA, 2006, p.69], ela também questiona e escapa aos parâmetros de organização sensorial comprometidos com a realidade petrificada. Essa correspondência fica mais clara quando novamente me aproprio das considerações de Luciano Gatti (2009) salientando que, além da vivência infantil, Benjamin identifica nas experiências artísticas de vanguarda, mas, sobretudo no cinema, uma possível abertura para a transfiguração do nosso embotamento perceptivo, oriundo das condições sensoriais das primeiras metrópoles modernas, em “produção de novos sentidos”.

### 1.3.3 Uma estética da desobnubilação da percepção

Para uma melhor compreensão desse projeto, deve-se levar em conta que Benjamin defende um conceito de “estética” mais próximo ao sentido atribuído à tradição grega, de “ciência da percepção”, ligado à sensibilidade corporal. Susan Buck-Morss, em “Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin” (2012), sugere que a proposta estética de Benjamin vai ao encontro da gênese conceitual do termo, *Aisthisis*, ou seja, de estética como “experiência sensorial da percepção”, ou ainda *Aisthitikos*, o que se percebe pela sensação<sup>25</sup>. Nas palavras de Susan Buck-Morss: “O campo original da estética não é a arte, mas a realidade- a natureza material, corpórea” [BUCK-MORSS, 2012, p.157]. Desse modo, os sentidos corporais são transpostos ao primeiro plano da estética.

Pensar em estética como “ciência da percepção” talvez seja estratégia de um Benjamin que tenta conciliar as novas formas de percepção, surgidas em uma vivência permeada por uma massa urbana sobre a qual, “não se trata de outra coisa senão de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas”, considera Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, [BENJAMIN, 2000, p.113], com a transformação contraditória nos modos de vida dessa sociedade que

---

<sup>25</sup>Susan Buck-Morss (2012) chama atenção ao fato de que a reflexão benjaminiana de estética como “experiência sensorial da percepção”, se além muito mais às especificidades do “próprio sensorio humano” do que em desdobrar a etimologia do termo estética.  
BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. Trad. Vera Ribeiro. In: *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.155-204.

ainda conserva parâmetros tradicionais de exercício de poder e usufruto de propriedade.

Essa dicotomia será internalizada pela estrutura psicossocial dos indivíduos que habitavam as primeiras metrópoles, uma estrutura que está cindida entre a nostalgia de uma percepção mais contemplativa e a vivência de uma realidade cujo traço principal é o distanciamento desse indivíduo do próprio corpo e do mundo, distanciamento que o torna incapaz de se reconhecer como membro de uma coletividade. A respeito dessa multidão, uniforme nas vestimentas, uniforme no comportamento, uniforme nos gestos, “não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado” [BENJAMIN, 2000, p.113].

As transformações sensoriais a que estavam expostos os habitantes das primeiras metrópoles, davam-se em uma rapidez até então ignorada. O objeto sob o qual o olhar se detinha se modificava a todo instante, em uma profusão de vivências óticas e tácteis. Desse modo, prossegue Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, “o mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo” [BENJAMIN, 2000, p. 124] e os estímulos óticos suscitados pelos semáforos, direcionavam o deslocamento desenfreado dos transeuntes. Em *Olhar e Narrativa: Leituras Benjaminianas* (2006), Bernardo Oliveira destaca que:

Sobrecarregado com funções de segurança, o olhar vagueia inquieto e não se detém demoradamente em nada. Seu campo de visão é fragmentário e entrecortado. Esta mobilidade e vaguidão, aliadas a um tenso estado de alerta, funcionam como defesas para o que Benjamin chama de choque [OLIVEIRA, 2006, p. 61].

A vivência do choque diz respeito ao modo de recepção pela consciência das impressões e dos estímulos sensoriais a que estão submetidos os moradores das primeiras metrópoles: “Tanto na produção industrial quanto na guerra moderna, nas multidões na rua e nos encontros eróticos, nos parques de diversão e nos cassinos, o choque é a própria essência da experiência moderna” [BUCK-MORSS, 2012, p.168]. Desse modo, na vivência do choque as percepções sensíveis são registradas apenas no campo da consciência, sem uma internalização reflexiva dos

acontecimentos. A memória, então, passa a funcionar como uma espécie de escudo de proteção às ameaças físicas e mentais, sentidas pelo sujeito em forma de choque<sup>26</sup>. Isso porque, como defende Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire: “Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático” [BENJAMIN, 2000, p.109]. Por outro lado, a preponderância de atuação da consciência na recepção desses estímulos esvaece a atuação de campos da memória que poderiam resguardar uma forma de percepção sensorial diferente da vivência de choque, e posteriormente transfigurá-la em signos estéticos: “A percepção só se transforma em experiência quando se liga a lembranças sensoriais do passado” [BUCK-MORSS, 2012, p.169], nesse sentido, quanto maior o êxito da consciência em aparar os registros de choque, menos impressões cotidianas se incorporam ao sujeito, o que compromete os campos de percepção e produção de semelhanças. O que se segue é uma obnubilação na percepção humana, ou seja, uma turvação na capacidade para perceber e produzir semelhanças.

Tomando como exemplo os sinais de trânsito que direcionam os indivíduos em seus deslocamentos espaciais, um exemplo já considerado nesta dissertação, Benjamin conclui que o sistema perceptivo e sensorial, ou mais ainda, a “faculdade mimética”, fora submetida a um embotamento complexo pelo aparato técnico moderno. As transformações na “faculdade mimética”, para Benjamin, seriam um ajustamento necessário ao emprego da consciência para amortecer e bloquear a profusão de choques cotidianos a que são submetidos os indivíduos nas grandes metrópoles. Porém, é nos espaços laborais, nas fábricas, onde a rápida movimentação das esteiras na linha de produção de mercadorias exige movimentos repetitivos e uniformes, que o condicionamento da “faculdade mimética” é mais patente. Além disso, a mercadoria a ser produzida, se atenta Benjamin, “entra no raio de ação do operário, independentemente da sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária” [BENJAMIN, 2000, p.125]. Desse modo, não é difícil refletir a alienação do operário frente aos movimentos de seu próprio corpo, mas, também do produto por ele fabricado, já que é responsável pela execução de apenas uma

---

<sup>26</sup> “A teoria psicanalítica procura entender a natureza do choque traumático a partir do rompimento da proteção contra estímulo.” (109) nesse sentido, de acordo com as investigações de Freud, as neuroses traumáticas se desenvolvem quando a proteção a esses estímulos deixa de operacionalizar, e o sujeito reavive, de diversas formas, em sua trajetória de vida a catástrofe que produziu o trauma.

etapa na produção, ou seja, de um fragmento da mercadoria. Em vista disso, Benjamin procura no desenvolvimento do próprio aparato, meios de estabelecer um equilíbrio frente ao enrijecimento da percepção humana provocada pelos estímulos embotadores da vivência de choque nas primeiras metrópoles modernas. Ele então vislumbrará no cinema uma forma de expressão artística capaz de contrapor-se criativamente aos rijos efeitos do choque. É o que se pode notar nesta passagem do ensaio sobre a “Obra de Arte”, quarta versão:

O cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje. A necessidade de se submeter a efeitos de choque constitui uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam. O cinema equivale a modificações profundas no aparelho perceptivo, aquelas mesmas que vivem atualmente, no curso da existência privada, o primeiro transeunte surgindo numa rua de grande cidade e, no curso da história, qualquer cidadão de um Estado contemporâneo [BENJAMIN, 1975, p.31].

Uma reflexão esmiuçada dessa configuração estética de Benjamin, desenhada nos traços da experimentação perceptiva da realidade, talvez ajude a pensar o cinema, ao se configurar a partir de um olhar lançado ao cotidiano, e em seguida transformado pela sensibilidade estética, como o lugar estético privilegiado de reflexão acerca do estranhamento do homem moderno frente à desorientação da vivência nas grandes metrópoles. Como observa Benjamin no texto, “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”:

O cinema e o gramofone foram inventados na era da mais profunda alienação dos homens entre si e das relações mediatizadas ao infinito, as únicas que subsistiram. No cinema o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz [BENJAMIN, 2008, p.162].

Em outras palavras, o cinema poderá devolver ao espectador um olhar acerca de sua própria posição de estranheza no mundo. O cinema aparece como o exemplo mais profícuo da noção grega de uma “ciência da percepção”, como uma experiência estética sensorial capaz de restituir à sensibilidade, alterada pelas

transformações dos modos de percepção, as dimensões miméticas e temporais da experiência, para que estas não sejam submetidas a formas totalizadoras. Seguindo esse caminho, Benjamin constrói seu argumento em defesa de uma *mimese* mais atrelada a gênese conceitual histórico-antropológico e, para tanto, se apodera de elementos miméticos da relação experimental da criança com o corpo, construindo um modelo de inscrição mimética pautada na valorização do corpo humano como meio de expressividade.

## 2 CINEMA COMO JOGO: A PROPOSTA DE UMA TÉCNICA EMANCIPADA

Quem construiu a Tebas de sete portas?

Nos livros estão nomes de reis.

Arrastaram eles os blocos de pedras?

Brecht.

### 2.1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE O CONCEITO DE JOGO E O CINEMA

Sabe-se que o esforço em escavar as referências “histórico-antropológicas” do conceito de *mimese* por Benjamin, vincula-se à necessidade de se constituir parâmetros de “percepção e recepção” aptos a desbravar possibilidades criativas e emancipatórias na inter-relação do homem com a técnica moderna. Pode-se dizer que, em seu trabalho arqueológico, Benjamin pretende realizar a defesa, frente ao sentido de *mimese* como pura imitação, de parâmetros estéticos mais próximos a um sentido experimental. O conceito de *jogo* surge como uma forma atualizada dessa *mimese*.

Muito distante de uma articulação unívoca de sentido, a categoria do *jogo*, *Spiel* em língua alemã, remete a diversos desdobramentos tais como aposta, brincadeira, competição esportiva ou ainda performance artística. Segundo as indicações de Miriam Hansen em “Room-for-play. Benjamin’s Gamble with cinema” [Espaço de jogo. Apostas de Benjamin sobre o cinema, 2004], o preciosismo de suas reflexões sobre o jogo inscreve Benjamin em uma posição heterodoxa em relação, não apenas à tradição filosófica de Platão, Aristóteles a Schiller, como, também, em relação às teorias modernas sobre o jogo e às reflexões de Freud desenvolvidas em “Além do princípio do Prazer”. A originalidade das reflexões de Benjamin sobre o jogo tem como fio condutor sua concepção de estética enquanto “ciência da percepção”, apontando, assim, para uma espécie de sentido histórico do termo *Spiel*, capaz de representar as modificações na percepção e no corpo humano herdadas na vivência da sociedade capitalista. Dando um passo à frente no percurso desta dissertação, pode-se dizer que a teorização do *jogo*, na segunda versão do



ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, tem como principal hipótese de trabalho a introdução de um espaço coletivo de interação do homem com a tecnologia a partir da invenção do cinema. Com um trabalho técnico construído pela lógica experimental do *jogo*, o cinema torna-se, então, um médium pelo qual o aparato técnico novidadeiro pode organizar uma forma coletiva de percepção.

Não há dúvida de que, a partir desse ponto, não será difícil justificar que a função social do cinema na modernidade reside no desenvolvimento de um interjogo entre aparato técnico e a humanidade, e da inserção do cinema nesse contexto como instrumento de reaprendizagem humana. Isso porque alguns filmes tem a capacidade de transformar a *physis* alterada pela tecnologia em um espetáculo de recepção em massa, dando ao cinema um importante sentido de coletividade que o novo espaço urbano não foi capaz de desenvolver. A técnica cinematográfica pode ser trabalhada, nesse sentido, como uma espécie de interjogo no qual o sensorial humano alterado e a técnica moderna se entrecruzam. Por outro lado, Benjamin percebe em certos tipos de filmes, sobretudo no trabalho fascista com a técnica cinematográfica, a presença de elementos ilusionistas da *mimese*. É nesse sentido que o aspecto mais valorizado por Benjamin no cinema é sua pretensa capacidade em promover a autoalienação, materialmente e publicamente percebida, em um novo campo de atuação da técnica em resposta ao avanço do fascismo.

## 2.2 PRIMEIRA TÉCNICA E SEGUNDA TÉCNICA

Em uma nota indicativa resguardada apenas na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”, ao mesmo tempo em que analisa a *mimese* como “fenômeno originário de toda atividade artística” [BENJAMIN, 2012, p.74], Benjamin destaca a bipolaridade de sua estrutura como indispensável a qualquer definição de arte: “Na *mimese* dormitam, dobrados estreitamente um no outro como folhetos embrionários, os dois lados da arte: aparência e jogo” [BENJAMIN, 2012, p.74]. A invenção do cinema, no entanto, torna possível a atualização dialética dessa polaridade sob a qual se desdobra a *mimese*, elevando o conceito de *jogo* (*Spiel*) a uma constelação estética alternativa à ideia de *aparência* (*Schein*), em particular ao conceito de bela

aparência (schöner Schein<sup>27</sup>), que tem na estética hegeliana sua mais sofisticada elaboração. Essa afirmação remete a uma discussão teórica muito mais ampla e que estuda a *mimese* pelo desdobramento da relação entre *aparência* e *jogo*. No entanto, considero mais produtivo ao desenvolvimento deste capítulo, seja do ponto de vista histórico, ou da proposta de análise estética do cinema a partir das potencialidades emancipatórias da técnica, analisar a polaridade *aparência* e *jogo* a partir do desdobramento entre *primeira técnica* e *segunda técnica*<sup>28</sup>. Tal como Benjamin expõe em “A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica”, segunda versão: “A aparência é o esquema a que mais se recorre e por isso o mais duradouro de todo modo de procedimento mágico da primeira técnica: o jogo é o reservatório inesgotável de todo procedimento de experimentação da segunda” [BENJAMIN, 2012, p.74]. Desse modo, é possível extrair da diferenciação entre *primeira técnica* e *segunda técnica* uma imbricação entre o tema da dominação da natureza, ou seja, da relação entre técnica e modos de apropriação e exploração de recursos naturais, um importante debate teórico subjacente ao conceito de *mimese*.

---

<sup>27</sup>As considerações de Benjamin sobre o conceito de aparência, ou bela aparência, tem por referência uma duplicidade de sentidos do termo. Na estética de Goethe, o conceito de aparência pode ser entendido a partir de uma dialética interna entre um elemento que permanece oculto e um elemento que se manifesta na obra de arte. Na estética hegeliana, a dialética entre elemento oculto e elemento que se manifesta já não existe mais. Na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”, o conceito de aparência é trabalhado sob a perspectiva da obra de arte aurática, ou seja, da obra de arte como sendo um objeto único, produzido pelas mãos do artista. Nesta dissertação, a categoria de aparência (Schein) é estudada como um dos lados da *mimese*, o outro lado seria o jogo. No caso, a aparência deve ser compreendida pela perspectiva de uma *mimese* puramente imitativa, ou seja, onde os aspectos ilusionistas da *mimese* obturam o jogo. Por se tratar de uma questão lateral ao tema central desta dissertação, a categoria de aparência será trabalhada na superfície da dialética interna da *mimese*.

\*Para uma melhor investigação do conceito de aparência na estética de Benjamin, ver: BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, e outros. In: *Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.

<sup>28</sup>Para tanto, é importante destacar que nas diferentes versões do ensaio sobre A obra de arte, Benjamin observa que o acelerado desenvolvimento tecnológico no século XIX seduziu a humanidade com a crença de que o progresso contínuo da tecnologia se revelaria em um progresso nas condições sociais da humanidade. A crença em um progresso infinito da técnica logo se converte no mito da modernidade. A mitologia do progresso, ou do novo, se revela então um processo de reencantamento do mundo em que a técnica moderna, ou a segunda técnica, assume a face de uma segunda natureza. Essa discussão é mais bem estudada por Benjamin no projeto das *Passagens*. Cf. Walter Benjamin, *Passagens*, Belo Horizonte/São Paulo, UFMG e Imprensa Oficial, 2006.

\*Para uma investigação mais detalhada do tema: BUCK-MORRIS, Susan. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte/Chapécó, UFMG e Argos, 2002. E também, o comentário de Michel Löwy sobre da tese XI, das teses “Sobre o conceito de História” em: LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de Incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2010.

Benjamin pressupõe como primórdio da história da arte<sup>29</sup> a produção de objetos em rituais mágicos e a produção de objetos para fins culturais, cuja função principal não estaria na fruição estética, mas em proteger a humanidade das hostilidades do mundo natural. Como expressão artística desse momento histórico das forças produtivas em que a técnica ainda se interligava ao ritual mágico, e depois ao culto místico, têm-se objetos entalhados em pedra, madeira, ou figuras em caverna. Seguindo os passos do argumento teórico de Benjamin (2012), pode-se dizer que essas obras do “tempo primevo” (*Urzeit*)<sup>30</sup> eram produzidas “segundo as exigências de uma sociedade, cuja técnica primeiramente só existia misturada com o ritual” [BENJAMIN, 2012, p.41]. Ou nas palavras de Bruno Tackels: “O que eles produziam estava a serviço de um ritual visando protegê-los do mundo da natureza elementar” [TACKELS, 1999, p.63, tradução nossa]. Essa arte ligada a um modo de expressão artístico ainda imerso em rituais mágicos e no culto repousa sobre o que Benjamin nomeia de *primeira técnica*.

Em *L'oeuvre d'art a l'époque de Walter Benjamin. Histoire de l'Aura* [A obra de arte na época de Walter Benjamin. História da Aura, 1999] Bruno Tackels apresenta a tese de que a arte da *primeira técnica* se confronta com o seguinte paradoxo: enquanto objeto artificialmente produzido, a arte não pode existir sem o *jogo*. Todavia, para que o objeto artístico tenha a aparência de um objeto natural, o que apaga os rastros de trabalho humano na obra, o *jogo* deve se assemelhar a um ritual. O ponto de partida da investigação teórica de Bruno Tackels é um pequeno

---

<sup>29</sup>As primeiras práticas artísticas que se tem notícia foram encontradas em Vogelgerd, Alemanha e atribuídas à cultura aurignaciana (uma variante geográfica inicial dentro do Paleolítico Superior). O que subsiste da arte desse período expressa duas formas de arte: pequenos objetos esculpidos em marfim, osso ou pedra e murais pintados em cavernas ou refúgios rochosos. Como não identifiquei a fonte, ou quais fontes, didática sobre História da Arte Walter Benjamin recorre em sua análise, recorro nesta pesquisa a uma espécie de manual da História da Arte: *História da Arte. A pré-história e as primeiras civilizações*, Barcelona, Folio, 2008.

<sup>30</sup>Em sua tradução da segunda versão do ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado optou por traduzir *Urzeit* como “tempo primevo”. Segundo nota do tradutor, o termo *Urzeit* remota a tempo inicial. A escolha por traduzir *Urzeit* como “tempo primevo” e não “pré-história” ou “tempo originário” deve-se, segundo justificativas do tradutor, as especificidades e desdobramentos do termo na obra de Benjamin. Nesse caso, traduzir *Urzeit* por “pré-história” poderia denotar a ideia de um tempo sem história, o que escaparia às intenções de Benjamin. Traduzir *Urzeit* por “tempo originário” também não alcançaria o sentido proposto por Benjamin, já que, para o filósofo, “origem” tem um sentido muito diferente de começo. Bruno Tackels, por outro lado, em *L'oeuvre d'art a l'époque de Walter Benjamin. Histoire de l'Aura* [A obra de arte na época de Walter Benjamin. História da Aura, 1999] fala em uma “arte da origem” ou em “arte da pré-história”. Embora as considerações teóricas deste segundo capítulo devam bastante ao trabalho de Bruno Tackels, optei por trabalhar com a tradução de *Urzeit* como “tempo primevo”, ou, ainda, com a expressão; “arte inicial”. Espero assim escapar a polêmicas com relação aos desdobramentos do conceito de “origem” na filosofia de Walter Benjamin, visto não ser este o conceito objeto de estudo desta dissertação.

trecho da terceira versão do ensaio sobre a “Obra de Arte” [*L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée, 2006*], que aqui percorro na tradução da segunda versão do ensaio: [...] “o entalhar a figura de um antepassado é, em si mesmo, uma execução mágica”, [...] o “ensinamento destes procedimentos (a figura de um antepassado demonstra uma postura de ritual)” [...] o “objeto de contemplação mágica (a contemplação da figura de um antepassado intensifica a força mágica daquele que contempla)” [BENJAMIN, 2012, p.41]. Segundo o argumento de Bruno Tackels (2009), tem-se aí o florescimento de três possíveis formas de arte mágica.

Bruno Tackels antevê nas duas primeiras formas de arte mágica (o entalhe como expressão da figura de um antepassado e a representação figurativa desse ato) uma contraposição ao paradoxo com o qual a arte da *primeira técnica* se confronta: nas duas primeiras formas de arte mágica citada o *jogo* se sobressai à *aparência*. Isso porque de acordo com a tese de Bruno Tackels (2009), tanto no entalhe da figura de um antepassado, quanto na expressão figurativa indicando os modos de execução desse ato, o ritual mágico não se organiza enquanto contemplação futura de uma obra acabada, mas no próprio fazer da obra, em seu processo de produção material: “Esse gesto contradiz e abala os fundamentos da magia, porque nessas duas práticas, as condições da aparição representam a própria aparição” [TACKELS, 1999, p.65, tradução nossa]. Pode-se dizer, então, que nessas obras não há *aparência* (Schein) nascendo do ocultamento do *jogo* (Spiel), mas um *jogo* aparecendo. Aí está o fio condutor do confronto histórico entre a arte mágica do “tempo primevo” e o cinema.

Por outro lado, o culto se organiza na contemplação de uma obra finalizada, de um objeto acabado, tal como o terceiro exemplo a que Benjamin recorre (“objeto de contemplação mágica”), o *jogo* é interdito. Investigando a tese de Bruno Tackels (2009), tomo conhecimento de que as leis que regem a história da arte no ocidente têm como esboço essa arte de interdição do *jogo*, sobre a qual se pode dizer que, a experiência ritualística com o sagrado não se efetiva no ato em que se produz o objeto, mas pela contemplação do objeto acabado: “A arte de culto ocidental é uma arte da contemplação e não do jogo em ato” [TACKELS, 1999, p.65, tradução nossa]. O argumento de Bruno Tackels torna-se mais sólido se cotejado com as reflexões de Taísa Palhares em uma nota indicativa de seu livro *Aura*. A

*crise da arte em Walter Benjamin* (2006) na qual considera que Walter Benjamin tentou, em algum momento, diferenciar uma arte mágica de uma arte mística. Taísa Palhares pesquisou nos manuscritos 411 e 412 de Benjamin as anotações sobre o ensaio sobre a “Obra de Arte”. Na nota indicativa a qual me refiro<sup>31</sup>, Taísa Palhares cita o seguinte fragmento:

O caráter ideológico, quer dizer, ilusório, desta representação “mágica” abstrata da arte pode ser demonstrado de dois modos: em primeiro lugar, no confronto com a arte contemporânea, de que o cinema é o representante; em segundo lugar, no confronto com a arte de natureza realmente mágica, a da pré-história. O resultado deste pode ser resumido da seguinte maneira: *a concepção de arte torna-se tanto mais mística na medida em que se afasta da possibilidade de um uso mágico legítimo; em revanche, quanto maior é a possibilidade de um uso mágico (e é na pré-história que ela é a maior), menos mística é a concepção de arte* [BENJAMIN, 2006, p.1050 e 1991, p. 184, Apud, PALHARES, 2006, p.123].

Benjamin considera essencialmente mágica apenas a arte do “tempo primevo” (*Urzeit*) porque, segundo ele, a relação intrínseca que a arte cultural mantém com o sagrado, neste caso com as religiões monoteístas, inviabiliza a exposição de sua exposição. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a arte cultural existe para ser exposta, ela não pode expor sua própria exposição. A explicação remete à polaridade *aparência* (Schein) e *jogo* (Spiel), e à noção de *aparência* como manifestação do sagrado. A partir desse diagnóstico, retorno à tese de Bruno Tackels (2009) refletindo, assim, possíveis motivações por detrás do ocultamento do elemento lúdico e experimental, ou seja, do *jogo* nas obras de arte. Segundo o argumento de Bruno Tackels, o fundamento da história da arte ocidental no culto contemplativo de um objeto sagrado, e não em rituais de execução ou

---

<sup>31</sup>Nota 100, do capítulo dois de *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*, de Taísa Palhares: “Aqui cabe ressaltar um dado interessante. Parece que em algum momento Benjamin tentou diferenciar uma arte mágica de uma mística. O fragmento Ms. 411, 412, citado no início do presente trabalho, afirma: ‘O caráter ideológico, quer dizer, ilusório, desta representação “mágica” abstrata da arte pode ser demonstrado de dois modos: em primeiro lugar, no confronto com a arte contemporânea, de que o cinema é o representante; em segundo lugar, no confronto com a arte de natureza realmente mágica, a da pré-história. O resultado deste pode ser resumido da seguinte maneira: *a concepção de arte torna-se tanto mais mística na medida em que se afasta da possibilidade de um uso mágico legítimo; em revanche, quanto maior é a possibilidade de um uso mágico (e é na pré-história que ela é a maior), menos mística é a concepção de arte*’(GS-I-3, p.1050;EF, p.184; grifos nossos)”. PALHARES, Taísa. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

ensinamento de práticas mágicas, tem um fundo político-religioso: enfraquecer práticas pagãs e reforçar a assimilação histórica de um “verdadeiro deus”, ou o deus das religiões monoteístas. Com essa intenção é a *aparência* (Schein), ou seja, é a manifestação do sagrado, que deve sobressair-se na obra de culto, essa opção reforça o caráter ilusionista da arte, uma opção mais ideológica que técnica, já que toda obra de arte é produto de trabalho humano, e não expressão do sagrado na terra. Afinal, segundo as reflexões de Benjamin formuladas na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”: “Seriiedade e jogo, rigor e desobrigação manifestam-se entrelaçados em cada obra de arte, mesmo que em graus muito cambiáveis de participação. Com isso, já está dito que a arte está vinculada tanto à segunda como à primeira técnica” [BENJAMIN, 2012, p.43].

A imersão investigativa de Bruno Tackels na obra de Benjamin possibilita uma confrontação histórica entre a arte do “tempo primevo” e o cinema, já que é nessa arte ritualística, produzida em uma espécie de “coletivo corpóreo”, que Benjamin encontrará a tonalidade de sua teoria sobre o cinema. É essa “arte primeva” que Benjamin estuda, para então formular as diretrizes histórico-antropológicas da *mimese* e a ideia de uma estética sensorial-corpórea, refletindo o corpo humano de um ponto de vista histórico e político. Para tanto, Miriam Hansen (2012) verifica que o conceito de *mimese* desenvolvido por Benjamin seria complementar à sua análise filosófica da *Naturgeschichte*, “de acordo com o qual os termos ‘natureza’ e ‘história’ estariam dialeticamente mediados”. Benjamin assume uma posição crítica, por sinal muito atual, ao sistema predatório de interação do homem com a natureza, que vê nesta uma fonte, a princípio inesgotável, de extração de matéria-prima para produção fabril de bens e mercadorias. A extração ilimitada de recursos naturais, sem a preocupação prévia em resguardar espécies e o meio ambiente, vai marcar o desenvolvimento histórico da sociedade capitalista. O fundamento desse modelo irrefletido de extração dos recursos naturais pode ser encontrado em vestígios tecnocráticos<sup>32</sup> de uma concepção de técnica enquanto

---

<sup>32</sup>A antologia “Guerra e Guerreiros” editada por Ernst Jünger é o exemplo mais bem acabado dessa expressão tecnocrática de técnica como dominação. Em 1930, Benjamin escreve a resenha “Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernest Jünger”. Em sua análise, Benjamin se contrapõe à ideia tecnocrática e antiemancipatória de técnica à ideia de técnica como uma possibilidade aberta, como um campo de experimentação (*Spielraum*) moderno onde o trabalho não seja uma forma de dominação do homem, mas um momento de emancipação. Nesse sentido, ver o capítulo “Culto da técnica: A modernidade fascista” in *Fisiognomia da metrópole moderna* de Willi Bolle. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.

dominação da natureza, que Benjamin observa tanto no fascismo como na social democracia alemã, e que perpassava à Europa Moderna como uma espécie de reativação do mito, uma fantasmagoria.

Na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”, o cinema é pensado como uma possibilidade histórica capaz de reverter o uso da técnica enquanto dominação da natureza, o protótipo estaria na experiência dos antigos no trato com a natureza. Nas práticas artísticas do “tempo primevo” (*Urzeit*), a mediação entre o trabalho humano e a natureza não se maquinava com os fins ardilosos de uma técnica voltada para a dominação da natureza, mas em meio a uma espécie de experiência coletiva de embriaguez. Benjamin compara essa experiência antiga de embriaguez com a dominação da natureza pelos modernos, neste trecho de “A caminho do planetário”:

Nada distingue tanto a pessoa antiga da moderna quanto sua entrega a uma experiência cósmica que este último mal conhece. O trato antigo com o cosmos cumpria-se de outro modo: na embriaguez. [...] É a embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o ser humano pode comunicar em embriaguez com o cosmos. É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas. [...] porque a avidez de lucro da classe dominante pensava expiar nela sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue. Dominação da Natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. Quem, porém, confiaria em um mestre-escola que declarasse a dominação das crianças pelos adultos como sentido da educação? Não é a educação, antes de tudo, a indispensável ordenação da relação entre as gerações e, portanto, se se quer falar de dominação, a dominação das relações entre gerações, e não das crianças? E assim também a técnica não é dominação da Natureza: é dominação da relação entre Natureza e humanidade. A humanidade como espécie está, decerto, há milênios, no fim de sua evolução; mas a humanidade como espécie está no começo. Para ela organiza-se na técnica

---

Ou, a resenha de Benjamin aqui citada: “Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernest Jünger”. BENJAMIN, Walter. Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernest Jünger. In: *Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

uma *physis* na qual seu contato com o cosmo se forma de modo novo e diferente do que em povos e famílias [BENJAMIN, 2012, p. 70/71].

Nesse excerto de “A caminho do planetário”, temos um exemplo bem singelo de como a rememoração da experiência de embriaguez, contraposta à vivência moderna, tempo da atrofia da experiência, consegue evocar no presente um novo modelo de trabalho com a técnica. Explica-se, na experiência de embriaguez cósmica, ou por analogia, nas práticas artísticas do “povo primevo” (*Urzeit*), a mediação entre o homem e a natureza, ou entre trabalho humano com a técnica e a natureza, não se configurava na dominação da natureza, mas na conjunção harmônica entre indivíduo e o cosmo. Essa análise é importante porque Benjamin reconhece certos vestígios desse modo de interação harmônica com a natureza no cinema- a ênfase no *jogo* é um deles- e que apontam para uma possibilidade de efetivação concreta de outro modo de interação com a técnica. Essa possibilidade leva Benjamin a expor com precisão, na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”, a ideia de uma *segunda técnica*.

A técnica moderna, ou em termos benjaminianos, a *segunda técnica*, desponta no seio de uma sociedade que liquidou com as referências míticas e teológicas que perpassavam a histórica como herança de uma tradição. Esse fenômeno histórico que Max Weber reflete como um “desencantamento do mundo”, leva-nos a pensar a relação da humanidade com a natureza não do ponto de vista de um processo natural, mas como um construto social. Ou seja, a definição de técnica como dominação da natureza também é histórica, uma constatação não tão óbvia assim, já que traços tecnocráticos da técnica como dominação da natureza persistem na modernidade. Seguindo os passos da proposta teórica exposta até aqui, pode-se dizer que a reminiscência da experiência de embriaguez como modelo de relação harmônica entre a humanidade e a natureza torna possível a Benjamin ver o cinema e, a *segunda técnica*, como uma atualização, ou melhor, como uma reversão dialética da ideia de técnica. O cinema aparece, nesse sentido, como um meio de trabalho com a técnica que não está fundamentado na dominação da natureza. Mas, ao contrário do jogo harmônico entre natureza e humanidade presente na experiência de embriaguez, o cinema será um jogo harmônico que distancia a humanidade da natureza: “A origem da segunda técnica deve ser buscada lá onde o homem, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, começou a



tomar distância da natureza. Encontra-se, em outras palavras, no jogo” [BENJAMIN, 2012, p.43]. A proposta de análise do cinema pelo potencial emancipador da técnica como instrumento de reaprendizagem, tal como apresentado no ensaio sobre a “Obra de Arte”, é produto do espírito do Esclarecimento (*Aufklärung*). Só assim as forças sociais conservadoras, que na modernidade procuram assumir as matrizes de um processo natural, ou seja, tentam assumir o lugar ou a função de uma nova natureza, podem ser aniquiladas.

Mas, se a *segunda técnica* resulta do ideal Iluminista, por que Benjamin considera apenas com a invenção do cinema, sem desdenhar o momento precursor da fotografia, ser possível pensar uma nova modalidade de técnica? A leitura de um excerto da resenha de Benjamin “Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernest Jünger”, talvez sugestione uma resolução do enigma- a velha ideia burguesa de que é necessário desvincular a técnica de sua função social:

Na verdade, segundo sua própria natureza econômica, a sociedade burguesa não pode deixar de separar, na medida do possível, a dimensão técnica da chamada dimensão espiritual e não pode deixar de excluir as ideias técnicas de qualquer direito de coparticipação na ordem social [BENJAMIN, 2008, p.61].

A Revolução de 1789 não realizou o interesse emancipatório das massas, a divisão social do trabalho ainda perdura. Uma estrutura erguida a partir de uma concepção da técnica que a sociedade burguesa conservou desde sua fundação. Em verdade, as colunas sobre as quais se ergue a divisão social do trabalho é uma herança da tradição, de um passado arcaico que não apenas mantém sua base na modernidade, mas que tornou-se uma necessidade inerente ao funcionamento do capitalismo. Benjamin considera que a produção acelerada de bens e mercadorias no século XIX, fabricou a ilusão de um progresso contínuo, capaz de eclipsar no imaginário coletivo o fato de que toda mercadoria é produto da divisão social do trabalho. Nesse processo de reencantamento do mundo, já que a crença cega no progresso engendrou uma nova forma de mito- o mito do novo- o fascínio provocado pelas novidades tecnológicas e pelo excesso de mercadorias disponibilizadas para o consumo, permitiu que diferenças sociais irreconciliáveis fossem dissimuladas. Com

tudo isso, não parece estranho que vestígios de uma concepção de técnica como dominação da natureza irrompam na modernidade como uma nova forma de mito.

De acordo com o argumento de Benjamin, a técnica moderna, ou a *segunda técnica*, deve revelar o caráter social subjacente na técnica, deve mostrar que todo tipo de mercadoria é produto do trabalho humano. Com essa intenção, Benjamin faz uso do trabalho humano, ou, do próprio homem, como ponto de partida para distinção entre as técnicas. A primeira técnica seria, assim, aquela que exige o máximo de esforço ou de trabalho humano, a segunda técnica a que exige o mínimo:

O grande ato técnico da primeira técnica é, em certa medida, o sacrifício humano, o da segunda está na linha dos aviões controlados por telecomandos, que não precisam de tripulação humana. O de-uma-vez-por-todas vale para a primeira técnica (ali se trata da falta, que nunca poderá ser reparada, ou da morte sacrificial, enquanto substituição eterna). O uma-vez-é-vez-nenhuma vale para a segunda técnica (esta tem a ver com o experimento e sua incansável variação da ordenação experimental). [BENJAMIN, 2012, p.43 e 44].

Benjamin observa, na configuração da *primeira técnica*, vestígios de antigos mitos que aparecem deslocados como escamoteadores da relação econômica fundada na exploração do trabalho e na propriedade dos meios de produção. Como já dito, trata-se de um procedimento que extrai os elementos materiais da produção de bens e mercadorias, dissimulando o vínculo de toda mercadoria com o trabalho humano. Em outras palavras, as relações de poder, ou a exploração do trabalho humano em benefício da classe detentora dos meios de produção, também assume a aparência de natureza, ou de “uma face mística”, não sendo, portanto, passível de alteração. No seio da sociedade do desencantamento, que já havia aniquilado os valores herdados da tradição mítica e teológica, “a exploração do trabalho humano pode ser considerada uma forma de sacrifício em que o homem sucumbe às forças sociais que se apresentam a ele como incontroláveis, ou seja, como natureza” [GATTI, 2009, p.276]. A história assume uma aparência de natureza. Todavia, as transformações no âmbito da técnica permitem ao homem libertar-se não apenas do domínio da natureza, como também, dessas forças sociais que se apresentam a ele como uma nova natureza, incontroláveis:

[...] deve-se notar aqui que “dominação da natureza” designa o objetivo da segunda técnica de modo altamente contestável; ela o designa assim do ponto de vista da primeira técnica. Esta tem realmente em mira a dominação da natureza; a segunda, muito mais um jogo conjunto entre natureza e humanidade. A função social decisiva da arte de hoje é o exercício nesse jogo conjunto. Isso vale principalmente para o cinema. O cinema serve para exercitar o homem naquelas apercepções e reações condicionadas pelo trato com um aparato, cujo papel em sua vida cresce quase diariamente. O trato com esse aparato ensina-o, ao mesmo tempo, que a escravidão a seu serviço só dará lugar à libertação por meio dele quando a constituição da humanidade tiver adequado às novas forças produtivas que a segunda técnica descerrou [BENJAMIN, 2012, p.43 e 44].

Assim, ao considerar esse afastamento da primeira técnica em relação às determinações da natureza como o paradigma da *segunda técnica*, pode-se vislumbrar um espaço inventivo de produção material para seguidamente transfigurá-lo em paradigma estético:

Ao conceito cultural de ‘primeira técnica’, Benjamin opõe um conceito emancipatório de ‘segunda técnica’. Trata-se de uma técnica que visa ‘o entendimento mútuo entre a natureza e a humanidade’, ‘a libertação’ da humanidade ‘da subjugação pela aparelhagem técnica’. A função da arte, sobretudo do cinema, consistiria em treinar o homem para esse entrosamento (...) [BOLLE, 2000, p.224].

Outro ponto significativo dessa apropriação criativa da *segunda técnica* pelo campo da estética a ser considerado é o momento singular de rompimento com o referencial empírico, ou seja, a recusa a uma mimese puramente imitativa pela expansão do *jogo*. Sendo assim, a expressão da *segunda técnica* na produção artística se revela na aparição, ou não velamento, dos mecanismos estruturais implicados no processo criativo da obra de arte. Com a possibilidade de expor a relação direta do cinema com a práxis social- sua função política- a *segunda técnica* parece inaugurar uma concepção não-alienada do trabalho humano. Mais uma vez, a *segunda técnica* aparece como um espaço de libertação, nesse caso, do cansaço bestificante do trabalho alienado.

Cabe ao cinema, nesse contexto, ser protagonista na expressão da *segunda técnica* como espaço de liberdade, o pioneirismo em representar novas formas de trabalho com a técnica e ordenação do trabalho humano: “Justamente porque esta segunda técnica almeja, sobretudo, a crescente libertação do homem do jugo do trabalho; o indivíduo, por outro lado, vê de uma vez seu espaço de jogo imensamente ampliado” [BENJAMIN, 2012, p, 44]. O cinema poderá aparecer como promessa concreta dessa ideia de libertação exatamente porque seu aparelho produtivo ainda não foi totalmente formado. Há um imenso espaço ainda não preenchido, um espaço vazio no qual se pode jogar, experimentar, transformar. Um imenso espaço de jogo, ou ainda, um espaço para jogar, um *Spielraum*<sup>33</sup>, no qual a humanidade ainda não sabe se orientar, mas anuncia suas exigências:

Pois, quanto mais o coletivo se apropria de sua segunda técnica, tanto mais palpável se torna para os indivíduos a ele pertencentes, o quão pouco, até então, sob o feitiço da primeira, lhes coubera o que era deles. É, em outras palavras, o homem individual emancipado pela liquidação da primeira técnica que reivindica seus direitos [BENJAMIN, 2012, p.44].

---

<sup>33</sup>Em uma transposição análoga, o cinema pode ser comparado às casas dos camponeses de Ibiza que Benjamin descreve na sequência de imagens do pensamento de Ibiza “Espaço para o precioso”: “Através de portas abertas, em frente das quais estão recolhidas cortinas de pérolas, nas pequenas aldeias do Sul da Espanha, o olhar penetra os interiores, de cuja sombra o branco das paredes se destaca deslumbrantemente. Essas paredes são caiadas várias vezes ao ano. E em frente à parede dos fundos geralmente ficam rigidamente alinhadas e simétricas, três, quatro cadeiras. Mas em torno de seu eixo central atua o ponteiro de uma balança invisível, na qual o acolher e o repelir têm o mesmo peso. Assim como estão ali, despreziosas na forma, mas com a entrançadura singularmente bela, muita coisa se pode ler nelas. Nenhum colecionador poderia expor tapetes de Isfahan ou pinturas de van Dyck com maior altivez nas paredes de seu vestibulo como o faz o camponês com essas cadeiras em sua despojada antessala. Mas não são apenas cadeiras. Quando o *sombrero* está pendurado no espaldar, num piscar de olhos mudaram a sua função. E no novo grupo o chapéu de palha não aparece menos precioso que a simples cadeira. Assim podem se encontrar a rede de pesca e o tacho, remos e ânfora de barro, e cem vezes ao dia, por conta da necessidade, estarão prontos a mudar de lugar, a se reunir novamente. Todos eles são mais ou menos preciosos. E o segredo de seu valor é a sobriedade- aquela austeridade do espaço vital no qual elas têm não apenas os lugares visíveis, que elas tem agora, mas também espaço para ocupar os lugares sempre novos, aos quais são chamadas. Na casa sem cama existe o tapete com o qual o morador se cobre à noite; na carroça sem coxim, a preciosa almofada, que é colocada em seu piso duro”.

BENJAMIN, Walter. Imagem do Pensamento: Sequência de Ibiza. In: *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 249.

\*Pela sobriedade dos materiais, a austeridade dos espaços, bem como por seu aspecto funcional, as casas dos camponeses de Ibiza descritas por Benjamin são comparáveis a obras de arquitetos modernistas como Georg Muche ou Gropius.

Além do mais, o aparato cinematográfico disponibiliza, pela consciência adquirida do trabalho com a técnica, meios para o desenvolvimento de “ordenações experimentais” com os elementos da realidade:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e unsuspeitado espaço de liberdade [BENJAMIN, 2008, p.189].

Nesse sentido, à medida que assegura ao ser humano libertar-se do jugo da natureza elementar, o desenvolvimento da técnica também inventa um espaço para o exercício da liberdade. A realização efetiva dessa ideia pelo cinema é possível por meio de “ordenações experimentais” do homem com a realidade que o circunda. “Ordenação experimental” é um termo que Benjamin toma de empréstimo de Brecht. Em seu lugar de origem, o teatro brechtiano, a “ordenação experimental” compõe um dos mecanismos da ideia de “refuncionalização” (*Umfunktionierung*) do aparelho teatral pelo deslocamento da função ilusionista. Brecht pensa em um tipo de espetáculo no qual as funções do público e dos atores, ou atuantes, são intercambiáveis. Desse modo, o público não será mais um simples observador da obra, nem os atuantes serão simples encenadores. O público será, a todo o momento, intimado a interferir no desenvolvimento do espetáculo, e os atores serão atentos observadores do desenvolvimento cênico. Na concepção de Brecht, o espetáculo teatral não deve ser conduzido ou elaborado para a fruição de uma plateia de pagantes, mas para a conversão desse público em especialistas. Mas, ao contrário de vanguardas como o Dadaísmo, Brecht não desejava liquidar com as instituições artísticas, seu desejo era antes de tudo transformar ou refuncionalizar todo o aparato artístico de modo a conferir-lhe novas funções. É o que se pode notar na nota 11, da quarta versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”:

Desde que a obra de arte se torna mercadoria, essa noção (de obra de arte) já não se lhe pode mais ser aplicada; assim sendo, devemos, com prudência e precaução- mas sem receio- renunciar à noção de obra de arte, caso desejemos preservar sua função dentro da própria coisa como tal

designada. Trata-se de uma fase necessária de ser atravessada sem dissimulações; essa virada não é gratuita, ela conduz a uma transformação fundamental do objeto e que apaga seu passado a tal ponto, que, caso a nova noção deva reencontrar seu uso- e por que não?- não evocará mais qualquer das lembranças vinculada à sua antiga significação [BENJAMIN, 1975, p.18, apud BRECHT].

Por sinal, a ideia de “refuncionalização”, também traduzida por “redefinição de funções”, e em sua língua de origem *Umfunktionierung*, é o elemento do teatro brechtiano mais essencial às reflexões de Benjamin sobre o cinema. Benjamin discorre sobre o conceito de “refuncionalização” (*Umfunktionierung*), neste pequeno trecho de “O autor como produtor”:

Brecht criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, em sentido socialista [BENJAMIN, 2008, p.127]<sup>34</sup>.

O artista será mais do que um criador afastado do processo histórico, ele será um produtor que dialoga com outros produtores. Sua função será apresentar teses, refletir as condições sociais que outrora se apresentavam como imutáveis, “trabalhar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental” [BENJAMIN, 2008, p.133]. O que se vê no teatro de Brecht são “ordenações experimentais” produzidas com os elementos da realidade, a partir da consciência de o teatro ser o palco em que se encena o próprio teatro. Essas ordenações experimentais ocupam o palco, já liquidado do caráter ilusionista, como um imenso espaço de experimentação. Ao mostrar a realidade como uma “ordenação experimental”, como um espaço a ser preenchido, Brecht também mostra a relação

---

<sup>34</sup> Na tradução de Flávio Kothe: “Brecht formulou o conceito de redefinição de funções [*Umfunktionierung*] para a mudança de formas de produção e de instrumentos de produção adequando-os aos propósitos de uma intelectualidade progressista: portanto interessada na liberação dos meios de produção e, por isso, útil na luta de classes. Ele foi o primeiro a levar aos intelectuais a exigência, de largo espectro: não alimentar o aparelho de produção sem, ao mesmo tempo, à medida do possível, alterá-lo no sentido do socialismo”. BENJAMIN, Walter. O Autor como produtor. Trad. Flávio Kothe. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991, p.193/194.

intrínseca da arte com o mundo do trabalho. Isso porque seu teatro emerge da discussão com o coletivo, ou seja, com o público, os atores, os músicos, os funcionários, todos produtores do espetáculo. Brecht pensou, desse modo, as condições de produção do seu tempo: “O seu trabalho nunca há de ser apenas o trabalho em produto, mas sempre, ao mesmo tempo, um trabalho nos meios de produção. Em outras palavras: os seus produtos precisam ter, ao lado do seu caráter de obra e antes mesmo dele, uma função organizatória” [BENJAMIN, 1991, p.197] <sup>35</sup>. Por tudo isso, nos espetáculos de Brecht não há produção de valores, mas o aperfeiçoamento e a refuncionalização da prática e do aparelhamento artístico.

O deslocamento da ideia de “ordenações experimentais” do teatro brechtiano para o cinema se conecta à ideia de que o cinema deve liquidar qualquer vestígio ilusionista de seu processo de composição. Por sinal, na intenção de construir um efeito anti-ilusionista em suas produções, Brecht trabalhava com uma técnica de montagem bem próxima da técnica cinematográfica. No teatro de Brecht, a técnica de montagem está a serviço da interrupção da ação onde: “o que é montado interrompe o contexto em que está montado” [BENJAMIN, 1991, p.198].

Nesse sentido, a ideia de procedimento de montagem, para Benjamin, se aproxima muito mais da apresentação de um teste: “Como um teste, a montagem diz respeito à decomposição das etapas de produção da obra de arte, de modo que desapareça a unidade orgânica do todo” [GATTI, 2009, p.325]. Isso porque o que ocorre em um estúdio cinematográfico, observa Benjamin, não é a produção de uma obra de arte acabada, mas um teste de desempenho realizado diante de um grêmio de especialistas. A qualquer momento, produtor, diretor, operador de câmera, engenheiro de som, iluminador- o grupo de especialistas- podem interromper ou interferir no desempenho do ator. A interferência de um grupo de especialistas, diz Benjamin, é a marca de um evento esportivo, ou ainda, de um desempenho de teste:

É uma intervenção desse tipo (um grêmio de especialistas) que determina, em grande parte, o processo de produção cinematográfica. Como se sabe,

---

<sup>35</sup>Na tradução de Sérgio Paulo Rouanet: “O autor consciente das condições da produção intelectual contemporânea está muito longe de esperar o advento de tais obras, ou de desejá-las. Seu trabalho não visa nunca à fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora”.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.131.

muitos trechos são filmados em múltiplas variantes. Um grito de socorro, por exemplo, pode ser registrado em várias versões. O montador procede então à seleção, escolhendo uma delas como quem proclama um recorde. Um acontecimento filmado no estúdio distingue-se assim de um acontecimento real como um disco lançado num estádio, numa competição esportiva, se distingue do mesmo disco, no mesmo local, com a mesma trajetória e cujo lançamento tivesse como efeito a morte de um homem. O primeiro ato seria a execução de um teste, mas não o segundo [BENJAMIN, 2008, p.178].

A intervenção de um grupo de especialistas, muito próxima aos princípios técnicos brechtianos da ideia de “refuncionalização” (*Umfunktionierung*), orquestra o desempenho dos múltiplos testes reproduzidos no estúdio. A obra de arte, no entanto, só aparece posteriormente pelo trabalho organizador da montagem. Nesse contexto, o montador ocupa a função de um avaliador de testes que, primeiro seleciona o que julga serem os melhores desempenhos, para em seguida organizá-los. Do outro lado da tela, o público assiste a um espetáculo onde o ator representa, diferentemente de um palco teatral- sem a consciência da totalidade de sua atuação- mas defronte ao aparato de registro, e para um grêmio de especialistas que a todo instante interfere em seu desempenho. O ator se sente, nas palavras de Pirandello<sup>36</sup> citadas por Benjamin no ensaio sobre a “Obra de Arte”, como em um exílio, “exilado não só do palco, mas de sua própria pessoa” [BENJAMIN, 2012, p.67]. Uma alienação análoga ao processo ao qual diariamente são submetidos os operários no mundo do trabalho: (...) “o processo de trabalho submete o operário a inúmeras provas mecânicas, principalmente depois da introdução da cadeia de montagem. Essas provas ocorrem implicitamente: quem não as passa com êxito, é excluído do processo do trabalho” [BENJAMIN, 2008, p.178].

O objetivo do cinema como instrumento de reaprendizagem estaria, então, em organizar o público, que é também a massa de trabalhadores, no sentido de reverter sua própria alienação: “O filme serve para exercitar o homem nas novas

---

<sup>36</sup> Citação de Pirandello no ensaio sobre a “Obra de Arte”: “O ator de cinema’, diz Pirandello”, “sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transforma-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio. A câmera representa com sua sombra diante do público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da câmera”.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.179/180.



percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” [BENJAMIN, 2008, p.174]. A trajetória da técnica cinematográfica deve constituir-se a partir do deslocamento da *aparência* para a vivência do *jogo*, como abertura para um espaço de experimentação no qual o espectador possa se sentir em *un film en train de se faire*, ou seja, como produto e produtor do trabalho humano. Assim, em um processo similar ao momento de assombro do teatro de Brecht, em que o espectador se atenta para outras possibilidades de ordenação da experiência com o mundo pelo desvelamento dos mecanismos de produção da aparência na mimese, a experimentação pode dar ensejo a novas possibilidades de ordenar as relações de trabalho que se encontra na base tanto da forma mercadoria quanto da obra de arte.

Desse modo, pode-se considerar o fio condutor do ensaio benjaminiano, a compreensão da técnica moderna como um conjunto de procedimentos de produção ou reprodução, não de valores, cujo referencial seria a *primeira técnica*, mas de mecanismos capazes de “tornar melhor a natureza”, aperfeiçoando políticas voltadas para o bem estar social, ou para uma nova forma de organização do trabalho com o intuito de suprimir a dominação do homem pelo próprio homem. A exigência de que a expressão artística caminhe cada vez mais próxima das necessidades técnicas dos meios de produção, parece constituir a única possibilidade de o espaço livre do cinema não sucumbir às forças sociais reacionárias como o fascismo.

Para uma compreensão mais substancial de sua proposta estética, é necessário entender que a argumentação de Benjamin (2012) indica uma perspectiva historicizante do conceito de arte, uma leitura da história da arte como lugar de permanente competição entre *aparência* e *jogo* ou, entre *primeira técnica* e *segunda técnica*. Essa oposição torna-se mais interessante se interpretada em conjunto com a dicotomia entre a *aura* e a *reprodutibilidade técnica*.

## 2.3 SOBRE O CONCEITO DE AURA

O conceito de *aura* é introduzido por Benjamin no ensaio “Pequena História da Fotografia”. Assim expunha Benjamin pela primeira vez esse conceito: “O que realmente é a aura? Uma peculiar fantasia de espaço e tempo: a aparição única de

algo distante, por mais próximo que possa estar” [BENJAMIN, 1991, p.228]<sup>37</sup>. Embora Benjamin tenha sido o primeiro filósofo a compreender a *aura* como um importante conceito da estética, a utilização do termo é bem anterior a essa apropriação. Uma investigação da raiz etimológica do conceito remete à tradução do termo grego *aúra*, para o latim *aura*. Um dado interessante dessa tradução está no acréscimo de sentido que a versão latina confere ao termo: se em grego *aúra* significava sopro, ar; à versão latina *aura* será acrescida brilho, significado que lhe confere um sentido mais visual.

Contudo, a imagem mais popular da *aura* remete ao círculo dourado que gravita ao redor da cabeça de anjos e santos. Na sugestão de Taisa Palhares (2006), a palavra “talvez derive da identificação vulgar entre o termo grego e o latino *aureum*, (ouro), que deu origem à palavra *auréola*”. A imagem da *aura* como correlata à auréola é tematizada no poema “Perda da Auréola”<sup>38</sup> de Charles Baudelaire, cujo mote é um poeta que perde sua auréola ao atravessar a rua. Em meio ao caos de automóveis e passantes, o poeta deixa cair a auréola que o distinguia dos demais transeuntes. Ao invés de pegá-la no chão, correndo o risco de ser atropelado pela multidão ou pelos automóveis, o poeta prefere seguir em frente, prefere perder “as insígnias a quebrar os ossos”: “*J’ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os*” [BAUDELAIRE, 1943, p.99].

---

<sup>37</sup>Na tradução de Sérgio Paulo Rouanet: “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.101.

<sup>38</sup>“Perte D’ Auréole”

« Eh!quoi ! vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d’ambrosie!En vérité, il y a là de quoi me surprendre.

- Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à heure, comme je traversais le boulevard, em grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon aureole, dans le mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n’ai pas eu le courage de la ramasser. J’ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actons basses, et me livrer à la crapule comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!

- Vous devriez au moins faire afficher cette aureole, ou la faire réclamer par le commissaire.

- Ma foi! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m’avez reconnu. D’ailleurs la dignité m’ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s’em coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! et surtout un heureux qui me fera rire! Pensez à X, ou à Z! Hein! comme ce sera drôle ! »

BAUDELAIRE, Charles. Perte D’ Auréole. In: *Le Spleen de Paris*. Paris : Éditions de Cluny, 1943, p. 99.

No entanto, essa situação não lhe aflige, visto que a liberdade assim conquistada a compensa, além do que, no final, se diverte imaginando a possibilidade de algum poeta medíocre achá-la e com ela, impudentemente, se cobrir [PALHARES, 2006, p.83].

O poeta que perdeu a auréola renuncia à posição social privilegiada e ao papel santificador da poesia, para então se misturar à multidão de transeuntes: “Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!” [BAUDELAIRE, 1943, p. 99]. A arte perde, assim, seu status de objeto de adoração<sup>39</sup>.

Da apresentação do conceito de *aura* no ensaio “Pequena História da fotografia”, passando por sua reabilitação em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, a figura da *aura* assume diferentes conotações na obra de Benjamin. A partir dessa correlação entre *aura* e auréola, a sugestão do sagrado, do sobrenatural ou do mistério parece decisivo no emprego benjaminiano do conceito. É o que se pode notar nesta passagem de *Aura. A crise da Arte em Walter Benjamin*, de Taisa Palhares:

A imagem aurática caracteriza-se então por se constituir enquanto aparição fenomênica de algo que transcende a esfera do mundo sensível; ou, no caso da fotografia, daquilo que é visto. O que se manifesta num instante único é mantido eternamente em segredo, envolto em mistério, visto que, ironicamente, ao mesmo tempo aparece e não aparece, porque não pode se tornar visível, ou pelo menos conhecido por meio de sua visibilidade. [PALHARES, 2006, p.39].

Uma das funções que assume o conceito de *aura* no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” será distinguir os modos tradicionais de reprodução da “reprodução técnica”. Por meio do conceito de *aura*, podemos compreender melhor dois importantes fenômenos da história da arte abalados pela invenção da *reprodutibilidade técnica*: “primeiro, o fundamento sagrado ou

---

<sup>39</sup> Segundo Taísa Palhares, o poema “Perda da Auréola” pode ser lido como uma imagem do declínio da *aura*, da arte e da literatura autônoma. Em suas palavras, “o poeta que perdeu a auréola na valeta renuncia à *Schöner Schein* e a posição social, para incógnito misturar-se na massa das grandes cidades”.

PALHARES, Taísa. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006, p.130.

teleológico da arte e da experiência estética; segundo, o enraizamento da obra de arte na tradição” [GATTI, 2009, p.232/233]. O declínio do fundamento mágico e teleológico das obras, e o abalo de valores assentes na tradição, implicam em uma transformação qualitativa no campo da recepção estética. Benjamin identifica ainda um terceiro abalo na história da arte, pautado pela relação de polaridade entre o valor de culto e o valor de exposição que, segundo o filósofo, permanece encapsulada nas obras por meio da relação entre *jogo* (Spiel) e *aparência* (Schein): “Seria possível apresentar a história da arte como um confronto de duas polaridades no interior da própria obra de arte e distinguir a história de seu curso nos deslocamentos alternados do peso de um para outro polo da obra de arte. Esses dois polos são seu valor de culto e seu valor exposição” [BENJAMIN, 2012, p.35/37]<sup>40</sup>.

Na época em que havia predomínio do valor de culto, a produção das obras estava a serviço de um ritual, primeiramente mágico, e depois teológico. A exposição de elementos figurativos para contemplação era apenas um detalhe acessório ao processo de produção. Tal como as mulheres medievais, ou como Beatriz,<sup>41</sup> a quem se ama apenas no nome, os elementos figurativos das obras

---

<sup>40</sup> Na primeira versão, traduzida por Sérgio Paulo Rouanet: “Seria possível reconstitui a história da arte a partir do confronto de dois polos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um polo, se a outro. Os dois polos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição”.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.172/173.

\*Na quarta versão, traduzida por José Lino Grünnewald: “Caso se considerem os diversos modos pelos quais uma obra de arte pode ser acolhida, a ênfase é dada, ora sobre um fator, ora sobre outro. Entre esses fatores existem dois que se opõem diametralmente: o valor da obra como objeto de culto e o seu valor como realidade exibível”.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Pensadores*. São Paulo: Abril, 1975, p.17/18.

<sup>41</sup> “A essência e o tipo de um amor se delineiam com maior precisão no destino que ele prepara para o nome-e o prenome. O matrimônio, que toma à mulher seu sobrenome para pôr em seu lugar o do marido, contudo, também não deixa seu nome de batismo intacto-e isso é válido para quase toda aproximação sexual. Ele o envolve, o modifica com apelidos carinhosos, no meio dos quais o nome verdadeiro, com frequência, não se revela ao longo de anos e decênios. Contraposto ao matrimônio, nesse sentido amplo e apenas assim- no destino do nome, não no do corpo- verdadeiramente determinável, está o amor platônico em seu único genuíno e único relevante sentido: como o amor que não expia no nome e no nome faz tudo por ela. Que ele guarde e proteja intocado o nome, o prenome da amada, apenas isso é a verdadeira expressão da tensão, da propensão ao distanciamento, a que chamamos amor platônico. Nesse amor, a existência da amada se desprende de seu nome com raios de um núcleo incandescente, e daí também a obra do amante. Portanto, a *Divina Comédia* não é nada mais que a aura em torno do nome Beatriz; a mais poderosa demonstração do fato de que todas as forças e formas do cosmos emanam do nome intacto emerso do amor”.

BENJAMIN, Walter. Amor Platônico: Imagens do Pensamento. Trad. José Carlos Martins Barbosa. In: *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, p.212.

permaneciam velados à contemplação. O essencial era que eles tinham “seu peso absoluto depositado sobre o valor de culto”, uma vez que existiam apenas como manifestação do sagrado na terra. Assim: “O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador” [BENJAMIN, 2012, p.37].

A emancipação da finalidade mágica propicia um ganho no valor de exposição, inaugurando novas condições de recepção que tornariam possível a admiração das obras, não por sua relação intrínseca com o culto, mas por seus atributos artísticos. O processo de autonomização não quer dizer, no entanto, que a obra de arte tenha conquistado uma função diferente no interior da história da arte. A arte autônoma ainda resguarda, segundo Benjamin, um conjunto de qualidades, ou elementos “espaciais e temporais”, sintetizados nas ideias de *autenticidade (Echtheit)* e *unicidade (Einzigkeit)*, que a mantém presa à base da tradição. Pode-se entender por *autenticidade* um conjunto de elementos imateriais que dialogam com as qualidades materiais do objeto. Esses elementos representam a diversidade de experiências humanas que despontam da “existência única” da obra de arte enquanto um objeto original. Eles são indício da relação entre o objeto estético e as “relações sociais de propriedade que condicionam sua produção” e recepção. Assim, a *autenticidade* da obra é também fonte de legitimação da estrutura social na qual a obra desponta e sobrevive ao longo do tempo. Ou melhor, a inserção de uma obra de arte no domínio da tradição é também legitimação do poder da classe social, ou do grupo que detêm o poder político e, às vezes, o poder econômico, seja ela a igreja, a aristocracia, a burguesia ou o mercado. Nas palavras de Benjamin: “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico” [BENJAMIN, 2012, p.21]<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Na primeira versão, traduzida por Sérgio Paulo Rouanet: “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”  
BENJAMIN, Walter, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 168.

Um dos requisitos para a *autenticidade* da obra será a ideia de *unicidade*, concebida como qualidade intrínseca ao objeto ou à imagem artística. A singularidade de uma obra de arte, ou seja, a qualidade ou estado do material artístico enquanto exemplar único, será condição de sua *unicidade*. É nesse sentido que o objeto produzido pelas mãos do artista dá origem a uma tradição: “o aqui e agora da obra de arte- sua existência única no local onde se encontra” [BENJAMIN, 2012, p.17]. Esse “aqui e agora” define a obra como única, original e não como reprodução, ocupando um lugar singular no espaço e no tempo. Nas palavras de Rouanet: “A característica temporal da aura é a sua *unicidade*” [ROUANET, 1990, p.55]. Portanto, é por meio da *autenticidade* de um objeto único, que a história da arte se notabiliza pelo predomínio do culto e dos valores ligados à tradição, representando um modo de ser aurático de uma obra de arte. Nas palavras de Benjamin, na primeira versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura. A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas do culto do Belo [BENJAMIN, 2008, p, 171].

Esse percurso em direção ao núcleo conceitual da *aura* é importante para entender o novo quadro de problemas da estética tradicional a partir do declínio da aura e a invenção da *reprodutibilidade técnica*, assim como para discutir os fatores que contribuem à permanência dos valores da tradição, ou melhor, do modo de ser aurático da obra de arte na sociedade moderna. É o que podemos notar nesta passagem do ensaio sobre a “Obra de Arte”, quarta versão:

Na medida em que o valor de culto da imagem se seculariza, tornam-se mais indeterminadas as representações do substrato de sua unicidade [*Einmaligkeit*]. Cada vez mais a unicidade do fenômeno na imagem de culto é deslocada da unicidade empírica do artista ou de sua atividade criadora para a representação daquele que capta algo. Sem dúvida, a substituição nunca é integral; o conceito de autenticidade não cessa em sua tendência de ir além da atribuição de autenticidade (o exemplo mais significativo é aquele do colecionador que sempre guarda algo do adorador de fetiches e que, mediante a própria posse da obra de arte, participa de seu poder de culto). Apesar disso, a função do conceito de autêntico na contemplação da obra substitui o valor de culto<sup>43</sup>.

Em *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno* (2009) Luciano Gatti observa que, no ensaio sobre a “Obra de Arte”, o cinema é apresentado como um momento de oscilação significativa na polaridade *aparência* (Schein) e *jogo* (Spiel). Esse aspecto bipolar da reflexão de Benjamin sobre o cinema é um sintoma de que as experimentações de um artista como Chaplin não representam uma realidade unívoca. O desejo de certos teóricos em reivindicar para o cinema a dignidade de arte acaba por revestir o aparato da segunda técnica com as insígnias da arte elevada, introduzindo, assim, elementos ilusionistas no cinema. Dessa maneira, o espaço livre do cinema pode ser preenchido por meio de “ordenações

---

<sup>43</sup>Seguindo as indicações de Luciano Gatti em seu livro: *Constelações. Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*, utilizo aqui a tradução de Taisa Palhares em *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. José Lino Grünnewald traduziu a nota 8, da quarta versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”, da seguinte forma: “Na medida em que o valor de culto da imagem se seculariza, representa-se de modo ainda mais indeterminado o substrato do qual ela se faz uma realidade, que é dado apenas uma vez. Cada vez mais, o espectador se inclina a substituir a unicidade dos fenômenos dominantes na imagem de culto pela unicidade empírica do artista e de sua atividade criadora. A substituição nunca é integral, sem dúvida; a noção de autenticidade jamais cessa de se remeter a algo mais do que simples garantia de originalidade (o exemplo mais significativo é aquele do colecionador que se parece sempre com o adorador de fetiches e que, mediante a própria posse da obra de arte, participa de seu poder de culto). Apesar de tudo, o papel do conceito de autenticidade no campo da arte é ambíguo; com a secularização desta última, a autenticidade torna-se o substituto do valor de culto”. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. José Lino Grünnewald. In: Pensadores. São Paulo: Abril, 1975, p.10.

\*Minha opção pela tradução de Taisa Palhares se justifica em especial, pela manutenção do sentido do conceito de unicidade, no original *Einmaligkeit*, que José Lino Grünnewald traduz por “que é dado apenas uma vez”. E, também, pela passagem em que a posição do espectador como atuante, visto que no Renascimento, e mais ainda na arte autônoma, sua posição é reforçada pelos rituais secularizados de culto ao belo.

experimentais” com a realidade ou, também, com um significado mais próximo às diretrizes da arte tradicional, ainda amparada na ideia de aparência.

O argumento de Luciano Gatti (2009) torna-se mais evidente se considerado em conjunto com as observações de Benjamin aos elogios de Werfel<sup>44</sup> à adaptação cinematográfica de “Sonhos de uma noite de verão”, por Max Reinhardt<sup>45</sup>. Segundo os comentários de Werfel, o que impede a elevação do cinema ao domínio da arte tem sido a tendência em copiar cada detalhe do mundo concreto: suas ruas, estações de trem, praças e praias. Na opinião de Werfel, o campo mais próspero de atuação do cinema estaria, senão diretamente no âmbito do sagrado, com toda certeza na esfera do sobrenatural: “O cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades. [...] Estas consistem em sua singular faculdade de expressar com meios naturais e com uma força persuasiva inigualável o feérico, maravilhoso, sobrenatural” [BENJAMIN, 2012, p.56/58].

Dando seguimento ao argumento de Luciano Gatti (2009), o diagnóstico de Benjamin sobre o cinema como um momento de oscilação na polaridade *aparência* e *jogo*, podem reconduzir às causas do enfraquecimento do *jogo* na “arte primeva” e nos rituais pagãos. Conforme exposto nesta dissertação, o ocultamento do *jogo* é engendrado pela organização de rituais em torno de um objeto artístico acabado, uma escolha que implica o predomínio do culto e o enfraquecimento do valor de exposição, conduzindo ao paradoxo com o qual Bruno Tackels sugere confrontar-se a “arte primeva”. Recorrendo mais uma vez às reflexões de Bruno Tackels (1999), pode-se dizer que o cinema, segundo o termo do próprio Tackels, “rejoga” com o paradoxo da “arte primeva”. Isso quer dizer que o trabalho técnico do cinema não consiste em tornar notável os elementos do *jogo* ocultados na arte do “tempo primevo”, mas em tentar reconfigurar o paradoxo entre *jogo* e aparência no âmbito da divisão social do trabalho. Um argumento que encontra justificativa nos manuscritos 411 e 412 [*Gesammelte Schriften* I-3, 1991, p.1.050], nos quais

---

<sup>44</sup> Franz Werfel escritor expressionista nascido em 1890 na Áustria. Seu livro “A canção de Bernadette” foi adaptado para o cinema por Henry King em 1943.

<sup>45</sup> “Sonho de uma Noite de Verão” é uma adaptação cinematográfica da peça homônima de Shakespeare. O filme dirigido por Max Reinhardt em 1935, contava com um elenco de grandes astros da época, como Olivia de Havilland e Mickey Rooney.

\*Na carta de 28 de maio de 1936, Adorno se refere ao filme de Max Reinhardt como “um pesadelo”, cuja “ambição do filme de chegar ao aurático leva inevitavelmente à destruição da própria aura”. Adorno diz mais a frente: “É preciso ter nervos de aço para suportar esse tipo de liquidação”. ADORNO, Theodor. Correspondência 1928-1940. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012, p.219.



Benjamin descreve o cinema como um espaço decisivo para amenizar, ou quem sabe até liquidar, a diferença entre trabalho manual e trabalho intelectual. No afã de tornar o argumento mais sólido, Benjamin recorre a uma passagem de *A ideologia alemã*, em que Marx sugere o início da divisão social do trabalho com a cisão entre trabalho intelectual e trabalho manual. Na opinião de Benjamin, na medida em que a performance do ator de cinema em frente à objetiva consiste em reproduzir de modo inteiramente sensível suas reflexões e reações intelectuais, enquanto do operador de câmera se exige um trabalho altamente intelectual, comparável ao trabalho de um cirurgião, a produção cinematográfica pode ser estudada como uma experiência de aplainamento da divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual.

A atualização desse quadro de problemas frente à invenção do cinema adquire contornos políticos de última hora, afinal, se “A história da arte é uma história de profecias, ela não pode ser descrita do ponto de vista do presente imediato, pois cada época possui uma possibilidade nova (...) que lhe é próprio, de interpretar as profecias que a arte de épocas anteriores continha” [BENJAMIN, 1991, p.1046, tradução nossa], o confronto histórico entre o cinema e a “arte primeva”, ou entre *segunda técnica* e *primeira técnica*, pode servir à orientação de funções inteiramente novas<sup>46</sup>, como reconhecer a função artística como secundária, ou preencher o espaço vazio do cinema com as insígnias da arte elevada, reforçando ainda mais seu caráter ideológico, presente desde o fortalecimento da *aparência* e enfraquecimento do *jogo* no “tempo primevo”. Preencher o espaço vazio do cinema com uma técnica próxima ao jogo pode construir uma aproximação entre o aparato da segunda técnica e a feição embotada e fragmentada da percepção moderna em sua relação com o mundo do trabalho, esboçando o “declínio da aura”, considerada

---

<sup>46</sup>Nesse sentido, é interessante recorrer ao ensaio sobre a “Obra de Arte”, segunda versão: “Com os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte, sua exponibilidade cresceu em escala tão poderosa que, de modo parecido ao ocorrido no tempo primevo, o deslocamento quantitativo entre seus dois polos reverteu-se em uma mudança qualitativa de sua natureza. Assim como no tempo primevo, a obra de arte, por meio do peso absoluto depositado sobre seu valor de culto, tornou-se, em primeira linha, um instrumento magia, que, de certa forma, somente mais tarde foi reconhecido como obra de arte. Do mesmo, hoje, por meio do peso absoluto depositado sobre o seu valor de exposição, a obra de arte torna-se uma figuração com funções totalmente novas, entre as quais se destaca aquela de que temos consciência, a função artística, que no futuro possivelmente será reconhecida como secundária. Certo é que atualmente o cinema oferece os elementos mais úteis para esse conhecimento. É certo ainda que o alcance histórico dessa mudança de função da arte, que no cinema se manifesta do modo mais avançado, permite seu confronto com o tempo primevo da arte, não só do ponto de vista metodológico, mas do material também”. BENJAMIN, Walter, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.39 e 41.

a partir da invenção da reprodutibilidade técnica, com contornos de emancipação social.

## 2.4 REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA E DECLÍNIO DA AURA

Para tanto, é importante compreender inicialmente que a reprodução de obras de arte não é um dado novo na história da arte. Na quarta versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”, Benjamin sugere que:

A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser refeito por outros. Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material [BENJAMIN, 1975, p.11]<sup>47</sup>.

A “reprodução técnica” de obras de arte, por outro lado, é um fenômeno mais recente, que se estende e se transforma ao longo da história da arte. Técnicas como a água-forte, a estampa em cobre, a litografia e a xilogravura, apontada por Benjamin como a primeira técnica de reprodução da imagem gráfica, tornaram possível a reprodução e a difusão de obras de arte em larga escala. Seguindo essa representação evolutiva das técnicas de reprodução, é importante entender que o desenvolvimento contínuo das técnicas de reprodução de imagem, em consonância com a divisão histórica entre *primeira técnica* e *segunda técnica*, também teria um marco divisório- a invenção das modernas técnicas de reprodução, ou seja, a *reprodutibilidade técnica*.

Essa continua progressão da técnica de reprodução em direção à *reprodutibilidade técnica* vai reverberar em um duplo movimento. Se por um lado, a reprodução técnica “transforma o objeto reproduzido apenas uma vez num

---

<sup>47</sup>Na segunda versão, traduzida por Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado: “A obra de arte sempre foi, por princípio, reprodutível. O que os homens fizeram sempre pôde se imitado por homens. Tal imitação foi praticada igualmente por discípulos, para exercício da arte; por mestres, para difusão das obras; e, finalmente, por terceiros, ávidos de lucros”.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.13.

fenômeno de massas”, repercutindo assim no abalo do status tradicional da obra de arte, por outro, com a invenção da fotografia, mas, sobretudo com a invenção do cinema, as técnicas modernas de reprodução também conquistam “para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos” [Benjamin, 2008, p.167]. Desse modo, segundo Benjamin no ensaio sobre a “Obra de Arte”, quarta versão:

Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte [BENJAMIN, 1975, p.12]<sup>48</sup>.

As técnicas de reprodução alcançaram com a invenção do cinema um patamar criativo e original que aprimora as condições materiais de produção artística, assinalando um momento de ruptura na história da arte. Contudo, é importante ressaltar que essa cisão na história da arte só é possível porque, com o fenômeno da *reprodutibilidade técnica*, a reprodução técnica ocupa um lugar de criação e produção, ou seja, determinante na produção de obras de arte. Temos então, conforme a indicação de Benjamin, o período da estética tradicional determinado pela ideia de *aura* e uma época em que predomina a *reprodutibilidade técnica* das obras. Não me parece excessivo afirmar que já no título do ensaio- “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”- pode-se notar que o recorte na história da arte, operacionalizado por Benjamin, é construído do ponto de vista da invenção da *reprodutibilidade técnica*. Sendo assim, tal procedimento requer que a avaliação do conceito de *aura* tenha como ponto de partida a perspectiva histórica de seu declínio que, por sua vez, é resultado da inserção da *reprodutibilidade técnica* no meio artístico e cultural.

Deve-se notar que, em “Pequena História da Fotografia” (2008) e em três das quatro versões do ensaio sobre “A obra de Arte”, Benjamin formula o conceito

---

<sup>48</sup>Na segunda versão, traduzida por Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado: “Em torno de 1900, a reprodução técnica alcançou um padrão a partir do qual começou não só a transformar a totalidade das obras de arte tradicionais em seu objeto, e submeter o efeito destas profundas transformações, como também conquistou para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos”. Walter Benjamin, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Porto Alegre, Zouk, 2012, p.17.

*Verfall der Aura* em referência às modificações que a invenção da fotografia e do cinema provocou no âmbito da arte. Deve-se notar ainda que neste trabalho optei pela tradução de *Verfall der Aura* por “declínio da aura”, proposta por Sérgio Paulo Rouanet, pois me parece o termo que melhor exprime o sentido que Benjamin deseja alcançar no ensaio sobre “A obra de Arte”. Considero que a tradução de *Verfall der Aura* por “decadência da aura”, sugerida por Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado, ou “perda da aura”, termo utilizado por alguns comentadores, não favorece uma análise dialética do fenômeno, já que não devemos avaliar *Verfall der Aura*, ou “declínio da aura” de uma posição puramente negativa, como um dano total, ou ainda como um fenômeno que deixou de existir. Uma investigação etimológica da palavra “declínio” talvez resolva o enigma: ela também remete a “desvio”, um sentido que “perda” ou “decadência” não tocam. No ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, o desfalecimento dos valores da tradição estética é refletido não somente em seus aspectos negativos e positivos, mas, sobretudo, enquanto fenômeno histórico. A *aura* não é estudada como um fenômeno do passado, mas da perspectiva de seu declínio, ou de um desvio histórico motivado pela “reprodutibilidade técnica”. A mobilização do aparato da *segunda técnica* por forças políticas conservadoras deixa claro que a *aura* pode assumir novas formas na modernidade. Uma alternativa viável “desde que a recepção artística, por meio da integração política, assumisse novas formas de rituais de culto” [SCHÖTTKER, 2012, p.83].

A exposição acima torna mais compreensível a defesa de Benjamin de que o fenômeno histórico do “declínio da aura”, como efeito do predomínio da *reprodutibilidade técnica* na esfera artístico-cultural, reverteu em um processo positivo de democratização da produção artística. Seja pela gravação de uma peça de Bach ou pela reprodução fotográfica do teto da Capela Sistina, as modernas técnicas de reprodução possibilitaram o deslocamento da obra de arte de seu lugar de origem, ampliando o acesso à obra de arte. “A reprodução técnica”, nas palavras de Benjamin, “pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto” [BENJAMIN, 2008, p.168].

Muito mais que um fenômeno histórico-artístico, o “declínio da aura” deve ser compreendido de um ponto de vista social mais amplo, a partir das diversas transformações estruturais da sociedade, que substituiu a função mística de práticas sociais pelo saber racionalizado e desencantado do mundo. É nesse segundo contexto que a *reprodutibilidade técnica*, enquanto invenção do tempo de agora, deve ser estudada. Desse modo, parece essencial para a compreensão do debate acerca das propriedades estéticas da fotografia e do cinema, travado no século XIX, a seguinte reflexão: se “a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa esta, pela primeira vez na história universal, de sua existência parasitária no ritual” [BENJAMIN, 2012, p. 35], não teria a possibilidade de reprodução alterado a própria natureza da arte? É nesse sentido que “Benjamin vislumbra no desenvolvimento das novas técnicas de reprodução a chance para uma significativa refuncionalização da arte” [BRETAS, 2008, p.19].

Benjamin considera a invenção da fotografia como “primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária”, responsável pela consciência do esgotamento da representação mimética da realidade sensível que mantinha-se alheio à realidade social com base em um ideal estético essencialmente antitécnico. E como bem nos recorda Taisa Palhares (2006), o momento histórico que se apresenta como propício à revisão do conceito de arte, também é o de ascensão e consolidação do fascismo na Alemanha. Essa conjunção histórica corrobora um modo de leitura que considera o ensaio sobre a “Obra de Arte”: “uma forma de manifesto contra o fascismo e sua estetização da política, que será oposta à instituição da arte sobre a política” [PALHARES, 2006, p.44/45].

## 2.5 APROPRIAÇÃO FASCISTA DOS MECANISMOS DA SEGUNDA TÉCNICA

Essa perspectiva de leitura é também defendida por Miriam Hansen [HANSEN, 2004, p.5], para quem a conjunção entre o declínio de uma tradição estética, sintetizada na ideia de “declínio da aura”, e a crise na política alemã convergem em uma constelação fatal que aglutina de um lado a ilusão de representatividade das massas pela glorificação da guerra e, do outro, a institucionalização da arte pelo fascismo, através do culto de uma aura artificial. Mesma linha de leitura antevista por Luciano Gatti (2009), para quem o ponto de

partida do ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, “não é, de modo algum, a consideração do caráter revolucionário do cinema como um dado, muito menos a respectiva consciência de classe de seu público, mas sua apropriação pelo fascismo” [GATTI, 2009, p.268].

A proposta de Benjamin com o ensaio sobre a “Obra de Arte”, também denominado por ele de: “teses sobre as tendências do desenvolvimento da arte sob as condições atuais de produção”, é demonstrar que o não reconhecimento do “declínio da aura” põem os conceitos tradicionais da estética a serviço do fascismo. É necessário introduzir novos conceitos na teoria da arte, conceitos capazes de por em suspensão “um número de conceitos tradicionais- como criatividade e genialidade, valor de eternidade e mistério- conceitos cuja aplicação incontrolada (e, no momento, dificilmente controlável) conduz à elaboração do material factual em um sentido fascista” [BENJAMIN, 2012, p.11].

Nota-se então a perspicácia de Benjamin em perceber a artimanha fascista de apropriação e aparelhamento das técnicas de reprodução. Assim como as construções de aço e vidro, o panorama e a fotografia, ele considera o cinema, ao mesmo tempo como uma possibilidade de modificação na estrutura da ordem social vigente, mas, também, como uma possibilidade de manutenção dessa ordem social, tecnicamente trabalhada por forças reacionárias como o fascismo. Para tanto, as forças políticas reacionárias se apoderam da técnica moderna com o propósito de produzir modos de expressão da massa, satisfazendo assim ao anseio legítimo dessa massa de ver-se representada sem, contudo, modificar as relações de produção e propriedade que a subordinam. É o que podemos notar neste pequeno trecho de *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, de Willi Bolle:

A cultura fascista, procurando garantir a dominação do capital, é a arte de dominar as massas. Segundo a sua própria lógica, o fascismo tem de encobrir as contradições sociais, desviar dos conflitos e compensar as reivindicações não atendidas, pela criação de ilusões. Para tal fim, usa a moderna arte tecnológica de massas, o que Benjamin chama a ‘estetização da política’ [BOLLE, 2000, p.227].

A mobilização do aparato da segunda técnica para finalidades totalitárias é possível porque o desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro possibilitam à câmera, em grandes eventos, sobretudo em desfiles e paradas

festivas, os elementos técnicos necessários à captura da massa em uma totalidade que o olhar humano por si só não é capaz. Segundo Benjamin, em uma nota na segunda versão de “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”:  
“Movimentos de massa apresentam-se no geral de modo mais nítido ao aparato de registro que ao olhar. Quadros de centenas de milhares se deixam captar do melhor modo pela perspectiva aérea” [BENJAMIN, 2012, p.116].

Nada mais exemplar do que os filmes de Leni Riefenstahl, cuja técnica experimental procura representar a massa como uma multidão dispersa mobilizada pelo líder aglutinador. Aliás, tomadas aéreas são uma especialidade de Leni Riefenstahl. Em “Olympia” (1938), cobertura documental dos Jogos Olímpicos de 1936, panorâmicas aéreas são registradas de uma câmera acoplada a um dirigível, produzindo efeitos inéditos que subvertem o ponto de vista da plateia como ângulo de significação e registro do evento. O enquadramento de atletas alemães em “contra *plongée*” cria um efeito aurático em reminiscência a estátuas gregas, ideal de perfeição ariana. Em “O triunfo da vontade” (1934), *travellings* frenéticos capturam as ruas alemãs em todo canto ocupadas pela massa, escrevendo com a câmera a metáfora de um imenso corpo coletivo<sup>49</sup>. O Führer, ao contrário, é filmado sob a ótica individual dos *close-ups*, *plongées* e tomadas aéreas, que ajudam a construir uma representação grandiosa e heroica de Hitler, em uma espécie de reavivamento do mito judaico-cristão do messias salvador, orientando o povo alemão na travessia das turbulências da depressão econômica. Segundo a definição de Luciano Gatti: “O comportamento das massas é conduzido como um espetáculo ilusionista” [GATTI, 2009, p.272]. A massa vê seu próprio rosto, e por lentes fascistas.

Percebe-se assim que pela mobilização e filmagem de movimentos com grande apelo popular, tais como grandes comícios, paradas militares, eventos esportivos ou a guerra, o fascismo ao mesmo tempo se apodera do aparato da *segunda técnica* e se fortalece enquanto força política. Pode-se notar como ponto de partida dessa investigação de Benjamin, a seguinte passagem do ensaio sobre a “Obra de Arte”, primeira versão:

---

<sup>49</sup>O mito do corpo do povo alemão é um elemento estratégico do Nazismo para afirmação de sua política eugenista. A massa espectadora e participe nos grandiosos eventos organizados pelo partido nazista, é vista como um corpo unívoco, como o sistema circulatório da engrenagem alemã, nazista, é claro.

\*Para melhor compreensão do problema, sugiro o filme: “Arquitetura da destruição” (*Unergängens arkitektur*, 1995) de Peter Cohen.

A crescente proletarização dos homens de hoje e a crescente formação de massas são dois lados de um mesmo acontecimento. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos [BENJAMIN, 2008, p. 194].

Subjacente ao fenômeno de representação dessa massa amorfa, desmobilizada e facilmente controlável “por meio da monumentalização e naturalização de um líder”, Benjamin identifica “a desvinculação da inovação técnica da exigência de uma nova ordem social” [GATTI, 2009, p.269]. É seguindo essa lógica que o projeto fascista de consolidar-se entre as massas, arrola-se à necessidade de revestir a técnica moderna com a *aura* da tradição. É o que se pode verificar na resenha da coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Jünger<sup>50</sup>. Benjamin pretendia descrever nessa resenha o que ele considera ser um paradoxo presente na sociedade alemã desde a República de Weimar: ao mesmo tempo em que rejeitam os ideais humanistas do Iluminismo e transformações nas formas de organização social, suscitadas pela Revolução Industrial, os alemães nada têm contra seus novidadeiros resultados tecnológicos.

A transformação da técnica em objeto estético e cultural, operada por Jünger, seu uso ao mesmo tempo moderno e arcaico, é característico da modernização reacionária. Reforçando as estruturas autoritárias de dominação, o fascismo combinou a tecnologia avançada com uma estética, que deveria compensar o não-atendimento das reivindicações republicanas [BOLLE, 2000, p. 219].

O que se segue, como bem demonstrou Taisa Palhares, é “uma espécie de conjunção entre a aceitação sem limites da tecnologia por um lado, e sua mistificação por outro, seja na fórmula da *art pour l’art*, seja na associação da técnica a valores nacionalistas como raça, vontade, sangue e comunidade”

---

<sup>50</sup>Segundo Willi Bolle, a contribuição de destaque de Ernest Jünger no círculo intelectual alemão de simpatizantes do fascismo, “foi a incorporação positiva da máquina e da metrópole ao imaginário da cultura alemã” [BOLLE, 2000, p.210]. Willi Bolle aponta também algumas afinidades entre a obra de Jünger e Benjamin: ambos estudaram “com prioridade as relações entre civilização e barbárie, tecnologia e sociedade, cultura e guerra”. Para Benjamin e Jünger, “a observação fisiognômica da vida urbana levantou questões sobre as variáveis históricas da percepção e o papel da arte na era tecnológica”. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000, p.212/213.



[PALHARES, 2006, p.46] caracterizando uma espécie de “modernismo reacionário”, ou, na colocação de Willi Bolle, a “esquizofrenia de uma dupla cultura” [BOLLE, 2000, p. 210]. Para Benjamin, em “Teorias do fascismo alemão” (2008), uma contradição inerente à ordem social burguesa:

Pode-se afirmar, sem qualquer pretensão de incluir nessa explicação suas causas econômicas, que a guerra imperialista é codeterminada, no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro. Na verdade, segundo sua própria natureza econômica, a sociedade burguesa não pode deixar de separar, na medida do possível, a dimensão técnica da chamada dimensão espiritual e não pode deixar de excluir as ideias técnicas de qualquer direito de coparticipação na ordem social [BENJAMIN, 2008, p.61].

Na avaliação de Benjamin a coletânea “Guerra e Guerreiros” seria a delineação de um imaginário mítico e glorificador do heroísmo bélico: “Essa nova teoria da guerra, que traz escrita na testa sua origem na mais furiosa decadência, não é outra coisa que uma desinibida extrapolação para temas militares da teoria do *“l’art pour l’art”*” [BENJAMIN, 2008, p.63]. Uma formulação que Benjamin observa no Manifesto Futurista de Marinetti:

(...) a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas, aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre as batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras [BENJAMIN, 2008, p.195].

O fascismo seria então um herdeiro legítimo de ideias míticas e glorificadoras da técnica e da guerra, formuladas em conjunção com antiquados conceitos estéticos, tais como: “criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo” [BENJAMIN, 2008, p.166], constituindo uma “aura artificial”, em um contexto que Benjamin denominará, no ensaio sobre a “Obra de Arte”, por “estetização da política”:

Verifica-se através da guerra que, devido às destruições por ela empreendidas, a sociedade não estava suficientemente madura para fazer, da técnica, o seu órgão; que a técnica, por seu turno, não estava suficientemente evoluída a fim de dominar as forças sociais elementares. A guerra imperialista, com as suas características de atrocidade, tem, como fator determinante, a decalagem entre a existência de meios poderosos de produção e a insuficiência do seu uso para fins produtivos (em outras palavras, a miséria e a falta de mercadorias). A guerra imperialista é uma revolta da técnica que reclama, sob a forma de ‘material humano’, aquilo que a sociedade lhe tirou como matéria natural. [...] *Fiat ars, pereat mundus*, esta é a palavra de ordem do fascismo, que, como reconhecia Marinetti, espera da guerra a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica. Aí está, evidentemente, a realização perfeita da arte pela arte. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se, em espetáculo, aos deuses do Olimpo; agora, ela fez de si mesma o seu próprio espetáculo. Tornou-se suficientemente estranha a si mesmo, a fim de conseguir viver a sua própria destruição, como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo [BENJAMIN, 1975, p.34]<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup>Na segunda versão, traduzida por Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado: “Essa utilização é encontrada na guerra que, com suas destruições, comprova que a sociedade não estava madura o suficiente para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente elaborada para dominar as forças sociais elementares. A guerra imperialista é determinada, em seus traços mais cruéis, pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo de produção (em outras palavras, por meio do desemprego e da falta de mercados). *A guerra imperialista é um levante da técnica que exige ‘em material humano’ o que a sociedade lhe negou de seu material natural.* [...] “Fala-se arte, pereça o mundo”, diz o fascismo, e espera a satisfação artística da percepção sensorial transformada pela técnica, tal como Marinetti confessa, da guerra. Isso é evidentemente a consumação da *arte pela arte*. A humanidade, que outrora, em Homero, foi um objeto de espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu um grau que lhe permite vivenciar sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a situação da estetização da política que o fascismo pratica”.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Francisco Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.119 e 121.

Desse modo, Benjamin atenta ao fato de que responder às questões suscitadas pela invenção da fotografia com um “conceito filisteu de arte, alheio a qualquer consideração técnica”, acaba colaborando para o preenchimento do aparato da segunda técnica com um sentido fascista, produzindo assim material com finalidades totalitárias<sup>52</sup>.

Portanto, se por um lado a *reproduzibilidade técnica* é uma possibilidade de superação do momento histórico da arte fundamentado na tradição, por outro lado, as condições que concorrem para o “declínio da aura” nas produções artísticas, não impedem que as mesmas qualidades estéticas em decadência sejam mobilizadas pelo aparato fascista. Isso em um momento histórico que viabilizava transformações nas relações sociais. Essa dicotomia é uma artimanha encontrada pelas camadas conservadoras da sociedade alemã que desloca em uso todo aparato tecnológico novidadeiro sem, no entanto, revisar e reordenar as relações de produção. “Atrás da aplicação eficiente da tecnologia mais avançada, inclusive da mídia, por parte do fascismo, estava uma teoria coerente de modernização reacionária, fatalmente subestimada pela esquerda alemã” [BOLLE, 2000, p.210].

Não é necessário dizer que Benjamin estende essa reflexão de forma análoga às relações econômicas e sociais que determinam a produção de mercadorias. Ou seja, os vínculos trabalhistas que subjazem à propriedade dos meios de produção serão mediados pela mesma posição conservadora diante do aparato técnico. Em outras palavras, a exploração do trabalho humano em benefício da classe detentora dos meios de produção também assume uma aparência de naturalidade, tendo suas diretrizes compreendidas sem o vislumbre de possíveis transformações.

Por isso, embora a sujeição histórica imposta pelo homem à natureza (interna e externa) não tenha deixado nada nesta última que não fosse histórico (e, portanto, alienado), a história em si havia assumido a aparência da natureza, mascarando suas relações sociais e econômicas como um destino mítico [HANSEN, 2012, p. 215].

---

<sup>52</sup>Essas reflexões são inauguradas por Benjamin no ensaio “Pequena História da Fotografia”, de 1931: “E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado”. BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In. Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 92.

Assim, “o desenvolvimento acelerado dos recursos técnicos- longe de promover um uso racional emancipador, em prol de uma ordem econômico-social mais justa para a humanidade- está efetivamente a serviço de forças míticas destrutivas” [BOLLE, 2000, p.209/210]. Essa posição conservadora diante da possibilidade de transformação efetiva na sociedade alemã desfalece potencialidades experimentais e emancipatórias advindas com a *segunda técnica*. E assim, no seio de uma sociedade que desponta com novos paradigmas culturais, a humanidade é outra vez confrontada com a manipulação da técnica a serviço de sua dominação. Ela “regride ao uso da ‘primeira técnica’, a que exige sacrifícios humanos” [BOLLE, 2000, p.237].

Segundo a interpretação de Michael Löwy em “Uma leitura das teses ‘sobre o conceito de história’ de Walter Benjamin”, essa conjuntura leva Benjamin a se aproximar intelectualmente do socialismo utópico, notadamente, das ideias e dos “sonhos fantásticos de Fourier” [LÖWY, 2010, p.105]. Uma perspectiva que pode ser extraída na Tese XI, das teses “Sobre o conceito de história”:

O conformismo que, desde o início, sentiu-se em casa na social-democracia, adere não só à sua tática política, mas também às suas ideias econômicas. Ele é uma das causas do colapso ulterior. Não há nada que tenha corrompido tanto o operariado alemão quanto a crença de que ele nada com a correnteza. O desenvolvimento técnico parecia-lhe o declive da correnteza em cujo sentido acreditava nadar. Daí era só um passo até a ilusão de que o trabalho fabril, que se inserisse no sulco do progresso técnico, representaria um feito político. A velha moral protestante do obrar celebrava, em forma secularizada, a sua ressurreição entre os operários alemães. O programa de Gotha em si traz as marcas dessa confusão. Ele define o trabalho como “a fonte de toda riqueza e de toda cultura” [...] Esse conceito [do que é o trabalho] só quer se aperceber dos progressos da dominação da natureza, mas não dos retrocessos da sociedade. Ele já mostra os traços tecnocráticos que serão encontrados, mais tarde, no fascismo. A esses pertence um conceito de natureza que, de maneira prenunciadora de sinistros, se destaca do conceito de natureza das utopias socialistas do Pré-Março (de 1848). O trabalho, como será compreendido a partir de então, se resume na exploração do proletariado. Comparadas com essa concepção positivista, as fabulações de um Fourier, que deram tanta margem para escarnecê-lo, revelam o seu surpreendente bom-senso. Segundo Fourier, o trabalho social bem organizado deveria ter por

consequência que quatro luas iluminassem a noite terrestre, que o gelo se retirasse dos polos, que a água do mar não fosse mais salgada e que os animais de rapina se pusessem a serviço do homem. Tudo isso ilustra um trabalho que, longe de explorar a natureza, é capaz de dar à luz as criações que dormitam como possíveis em seu seio [BENJAMIN, 2010, p.100].

Benjamin se dá conta que o modelo de organização social dos falanstérios pode apontar a outras formas de pertencimento ao mundo, para um modo não predatório de interação do homem com a natureza, sem, no entanto, desconsiderar algumas conquistas benéficas da técnica moderna, tais como a eletricidade, ou mesmo a fotografia e posteriormente o cinema. As comunidades dos falanstérios podem ser antevista como um modelo de interação entre a humanidade e a técnica, tal como pensada por Benjamin. A contrapartida pensada por Benjamin estaria numa interação entre a humanidade e a técnica, em um novo modo de pertencimento ao mundo, capaz de desfazer a alienação sensorial-corpórea que, instrumentalizada pelo fascismo, dá ensejo à “estetização da política”. Para tanto, é necessário abrir novos caminhos de convivência entre os seres humanos e a técnica, mas, sobretudo, entre os seres humanos e a natureza, desconstruindo o vínculo extrativista e exploratório herdado de gerações passadas. Então, poder-se-á refletir padrões de apropriação da técnica que escapem à determinação exploratória que sempre orientou a relação do homem com a natureza e, também, com o trabalho. Nas palavras de Michael Löwy, Benjamin “sonha com um novo pacto entre os humanos e seu meio ambiente” [Löwy, 2010, p.105].

## 2.6 RECEPÇÃO E DISTRAÇÃO

O cinema tem então a promessa histórica de conectar a arte às alterações na percepção sensível, e às modernas formas de tecnologia. Em suas observações sobre as vanguardas estéticas, notadamente o dadaísmo, Benjamin se depara com uma propriedade, denominada por ele de “qualidade tátil”, capaz de incorporar os choques da vivência nas grandes metrópoles e transfigurá-los esteticamente. No dadaísmo, essa “qualidade tátil” pode ser observada na inviabilização de qualquer tentativa de imersão contemplativa nas obras, por meio da colagem de botões ou de bilhetes de trânsitos nos quadros. Porém, nas obras dadaístas, a “qualidade tátil”

ainda estava circunscrita aos meios da pintura ou da literatura. Sendo assim, mais do que um comportamento social que provocava escândalo, os dadaístas abriram caminho para a recepção dos choques físicos dos filmes. No cinema, a “vivência do choque” é refletida pelo ritmo intenso de sucessão de imagens que se modificam abruptamente, um processo sintetizado no trabalho de montagem. Em *A constelação do sonho em Walter Benjamin* (2008), Aléxia Bretas sintetiza muito bem essas ideias de Benjamin, para quem o cinema seria uma manifestação artística que substitui “a contemplação dos gregos pelo choque dos modernos”, e que se apropria “da ‘percepção onírica’ dos dadaístas, modificando indelevelmente a natureza da recepção da obra de arte” [BRETAS, 2008, p. 19].

Desse modo, “a qualidade tátil” que Benjamin observa no dadaísmo e no cinema tem como uma de suas funções a capacidade de transfigurar vivência do choque em arte. De simples objeto de fruição contemplativa, a arte passa a figurar como um aspecto decisivo da interação humana com a vivência nas grandes metrópoles e, sobretudo, com aparato da *segunda técnica*. Segundo a definição de Miriam Hansen: “O cinema com suas técnicas de enquadramento e montagem, exemplifica, em particular, o novo regime da percepção definido pela proximidade, choque e tatibilidade” [HANSEN, 2004, p.12, tradução nossa]. Mais ainda, a prevalência da “qualidade tátil”, que Benjamin considera “a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica” [BENJAMIN, 2008, p.191], pode transformar o cinema em um instrumento pedagógico de reaprendizagem humana frente às novas exigências de um mundo que se apresenta sob a forma da fragmentaridade. É nesse sentido que o cinema pode ser avaliado pela possibilidade emancipatória da técnica.

Para tanto, embora não seja minha intenção esmiuçar os modos de recepção estética delineados por Benjamin no ensaio sobre a “Obra de Arte”, é importante compreender que a experiência estética pós-declínio da aura, tal como a evidencia a experiência dadaísta<sup>53</sup>, não está mais calcada em formas de recepção

---

<sup>53</sup> No ensaio sobre a “Obra de Arte”, Benjamin se refere à experiência dadaísta do seguinte modo: “Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa”. Mais a frente, “Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. [...] De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia. Pela agressão, o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica”. Benjamin então conclui: “O cinema liberou o efeito de choque físico da

contemplativa, silenciosa e individual, mas em uma receptividade distraída, tátil e coletiva. Em consonância com a busca de novos modos de interação humana, parece emanar das massas urbanas uma nova experiência com a produção e recepção das obras de arte: “A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte” [BENJAMIN, 2008, p.192]. As novas exigências para a formação da experiência estética vão reverberar na crise das formas tradicionais de recepção artística. Benjamin sugere, no ensaio sobre a “Obra de Arte”, que desde “a contemplação simultânea de quadros por um grande público no século XIX” [BENJAMIN, 2012, p.93] já era possível notar um novo modelo de interação humana com a arte. Pode-se notar nas primeiras recepções coletivas de quadros, não apenas um sintoma da crise da pintura, cujo ápice seria a invenção da fotografia, mas, também, as primeiras pretensões da arte de ir em direção à massa. Um aspecto importante que Benjamin examina no comportamento dessa massa é que, ao contrário do observador atento e recolhido, para quem a arte é objeto de devoção, a massa dispersa procura na obra de arte *distração* (*Zerstreuung*).

Sabe-se que o conceito de *distração*, tal como desenvolvido por Benjamin no ensaio sobre “A obra de Arte”, é reavivado do ensaio “Culto da distração” (2009), de Siegfried Kracauer<sup>54</sup>. Logo nas primeiras linhas do ensaio, Kracauer observa que a ascensão dos grandes cineteatros (*Lichtspielhäuser*) de Berlim, denominados por ele de “palácios da distração”<sup>55</sup>, é acompanhado de uma decadência nas salas de

---

embalagem do efeito de choque moral, em que o dadaísmo o manteve como que empacotado”. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.191 e 192.

Sendo assim, o efeito de choque no cinema nasce no processo de a montagem, trata-se de um choque de ordem física que abala a estrutura de recepção de obras de arte.

<sup>54</sup> No ensaio “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade”, Miriam Hansen se refere a Kracauer como um defensor das manifestações artísticas da massa, ou do ‘ornamento de massa’. Segundo Hansen, a defesa dos espetáculos de massa por Kracauer pode ser entendida como um posicionamento crítico ao retorno de formas pré-capitalista de organização social como solução aos problemas da modernidade. Ele rejeita, segundo Miriam Hansen, a defesa de formas estéticas antiquadas como um ‘refúgio da individualidade socialmente negada’. Nesse sentido, as ideias de Kracauer vão ao encontro das ideias de Benjamin, para quem toda manifestação estética que não reconhece o declínio de sua forma expressiva, está sujeita à apropriação de sua forma expressiva para elaboração de material com intenções fascistas.

HANSEN, Miriam. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

<sup>55</sup> São exemplos de cineteatros (*Lichtspielhäuser*) citados por Kracauer, em “Culto da distração”: o “UFA Paläste”, o “Capitol” - projetado por Hans Pölzig, arquiteto precursor da moderna arquitetura alemã, o “Marmohaus”, e o “Gloria-Palast”. Estes teatros de massa ou “palácios da distração”, tais como “os saguões dos hotéis, são locais de culto do prazer, o seu brilho visa à edificação”

cinema. Essas, cada vez mais raras, ainda podiam ser encontradas na velha Berlim ou em cidades periféricas. Ao contrário dos escassos cinemas da periferia berlinense, os *Lichtspielhäuser* não projetavam um filme após o outro. Nesses “palácios da distração”, inspirados nos *movie-theaters* estadunidenses, a projeção de filmes está inserida em um grandioso espetáculo de jogo ótico e acústico, pantomima, balé e jogos de luz, sobre o qual Kracauer assim se refere: “Espetáculos como estes são hoje, juntamente com as verdadeiras revistas, a grande atração de Berlim. A distração alcança neles a sua cultura. Eles são feitos para as massas” [KRACAUER, 2009, p.344].

Os espetáculos dos cineteatros alemães, onde “a excitação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão” [KRACAUER, 2009, p.346] é, para Kracauer, uma tentativa de revestir os espetáculos destinados à diversão da massa com os resquícios da cultura burguesa em decadência. Os diversos espetáculos que precedem e sucedem a exibição dos filmes nos cineteatros, tiram proveito do anseio legítimo da massa por diversão, mas, sobretudo, de dar-se conta de que seu modo de vida é de alguma forma reproduzida. Todo brilho e ornamentação dos espetáculos dos *Lichtspielhäuser* que, aliás, está mais para pastiche de uma obra wagneriana, faz parte de uma estratégia para seduzir uma massa dispersa de trabalhadores de “colarinho branco” (*Die Angestellten*), com “antiquadas diversões” (*Unterhaltungen*) das camadas mais abastadas. Ou seja, segundo Kracauer: “A distração, que tem sentido apenas como improvisação, como cópia da confusão incontrolada do nosso mundo, é recoberta de véus e reconduzida forçosamente a uma unidade que já não há mais” [KRACAUER, 2009, p.348]. Tal excerto favorece analogias com a “aura artificial” que Benjamin identifica na apropriação fascista da técnica moderna.

Por outro lado, Miriam Hansen (2010) nos lembra que, no ensaio “Ornamento da Massa”, Kracauer observa que “nesses templos metropolitanos de distração poderia estar ocorrendo algo semelhante a uma autoarticulação das massas- a possibilidade, tal como ele próprio denomina em outro de seus trabalhos, de uma auto-representação das massas, sujeitas ao processo de mecanização” [HANSEN, 2010, p.420]. Seguindo essa mesma linha argumentativa e, segundo os anseios de Kracauer descritos em “Ornamento da massa”, caso o cinema se

---

KRACAUER, Siegfried. Culto da distração. In: O Ornamento da Massa. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac&Naify, 2009, p.343.



coloque a serviço da representação do declínio dos valores tradicionais da cultura, poderá construir um sentido, digamos, positivo de *distração*. Nesse sentido, Miriam Hansen tem algo interessante a nos dizer:

Para Kracauer, o cinema é um verdadeiro emblema da modernidade não simplesmente por atrair e representar as massas, mas por constituir a mais avançada instituição cultural em que as massas, como forma de coletividade relativamente heterogênea, indefinida e desconhecida, podem se fazer representar como público [HANSEN, 2010, p.422].

Segundo Miriam Hansen (2010) Kracauer, assim como Benjamin, “interessava-se pela mecanização como um regime socioeconômico e um discurso cultural que, de modo mais sistemático do que qualquer outra forma anterior de modernização, voltava-se para as massas, constituindo uma forma particularmente moderna do coletivo” [HANSEN, 2010, p.419/420]. Ou mais ainda, “quanto mais os homens se sentem como uma massa, tanto antes a massa atinge, também no campo intelectual, energias que vale a pena financiar” [KRACAUER, 2009, p.345]<sup>56</sup>.

Todavia, há divergências entre a concepção de Benjamin e Kracauer sobre essa massa. Para Kracauer, a massa não é o povo (*Volk*) orgânico, reminiscência saudosista de uma organização comunitária pré-capitalista, que se pretende reavivar no seio da sociedade capitalista. A massa é antes de tudo “um corpo amorfo de partículas anônimas e fragmentadas” que só adquire sentido quando agrupadas nas fábricas diante da esteira rolante ou, ainda, diante da esteira das películas cinematográficas, como público de cinema. Essa mesma massa também pode se transfigurar em espetáculo, tal como nos espetáculos de sincronização corporal arranjados com as mesmas diretrizes que orientam o sistema de produção fabril, conjugando o corpo individual em uma figuração coletiva, denominados por Kracauer de “ornamento da massa”. O aspecto progressista desses espetáculos pode ser vislumbrado no desfilamento da tradição cultural calcada nos ideais

---

<sup>56</sup> “Com a sua imersão na massa surge o *homogêneo público cosmopolita* que - do diretor de banco aos auxiliares do comércio, da diva à datilógrafa- sente do *mesmo modo*”. KRACAUER, Siegfried. Culto da Distração. In: Ornamento da Massa. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac&Naify, 2009, p.345.

Miriam Hansen indica que esse sentir do ‘mesmo modo’ proposto por Kracauer “significa, nada mais, nada menos, que possuam o mesmo gosto por atrações que estimulem os sentidos ou ainda, melhor dizendo, por distrações”. HANSEN, Miriam. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p.421/422.

burgueses de individualidade, genialidade e subjetividade, que até então estabeleciam uma linha separando arte burguesa e baixa cultura. Por meio desses “ornamentos da massa”, temos o retrato fiel de uma época descrita pela dispersão e fragmentaridade, que coincide historicamente com a invenção do cinema. Kracauer, por sua vez, considera o cinema o fenômeno mais significativo da modernidade, porque, muito mais do que uma simples representação cultural, ele inaugura a possibilidade de a massa, enquanto diversidade heterogênea, fazer-se representar como um coletivo.

A massa de Benjamin, por outro lado, aparece sob a forma da ambiguidade, sintetizada em uma via de mão dupla: de um lado, trabalhadores de escritório, ou seja, a pequena burguesia e, do outro, o proletariado *tout court*. Benjamin define a pequena burguesia como sendo uma massa compacta, de comportamento reativo e emocional. A pequena burguesia não chega a ser de fato uma classe, mas uma parte da massa, e à medida que ela é pressionada pelas classes inimigas, a burguesia e o proletariado, tanto mais compactada ela se torna. Assim, por se comportar de forma emocionalmente reativa e imediata, Benjamin se refere, na nota XII da segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”, à massa pequeno-burguesa como: “a antítese dos quadros proletários, com suas ações mediadas por uma tarefa, mesmo que seja a mais momentânea” [BENJAMIN, 2012, p.82]. Mais à frente, na mesma nota do ensaio sobre a “Obra de Arte”, Benjamin vai além. Dessa massa compactada entre a burguesia e o proletariado, manifesta-se “um traço de pânico- seja ao darem expressão ao entusiasmo pela guerra, pelo ódio contra os judeus ou o impulso de autoconservação” [BENJAMIN, 2012, p.82].

O proletariado, por outro lado, tem a possibilidade histórica de ir além do caráter compacto e emocionalmente reativo do qual, “visto de fora, na representação de seus opressores”, ele não se diferencia, passando ao campo da ação ao assumir o caráter organizado de uma classe. É importante compreender que a transfiguração da massa em uma classe organizada só é possível pela mediação da consciência de classe, obra da solidariedade adquirida a partir da luta de classe proletária. A respectiva aquisição de uma consciência de classe corresponderia, assim, ao momento em que o operariado dá início à luta por sua libertação. De uma multidão desordenada, a massa se transforma em um coletivo organizado. Um bom exemplo de expressão cinematográfica desse momento seriam filmes como “A mãe” de

Pudovkin, uma adaptação cinematográfica da peça homônima de Gorki, ou as produções de Eisenstein, cujo trabalho com a técnica tem a função de representar a mudança de status da classe operária. Sem a direção de um líder, e em função de sua autoorganização e libertação, a massa é representada no cinema soviético como uma coletividade política.

A partir dessa diferenciação entre a massa compacta e o proletariado, pode-se inferir que o ponto de partida histórico para Benjamin avaliar o cinema pelo potencial emancipador da técnica não pressupõe de antemão a consciência de classe do proletariado como formada, mas a fragmentação indistinta da massa que frequenta o cinema e os diversos espetáculos destinados a ela. Seguindo essa linha de reflexão, pode-se entender a antevisão de Benjamin sobre o cinema como instrumento de reaprendizagem. Tal como ele aponta no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, o cinema tem a possibilidade de assumir o papel de mobilizar a classe trabalhadora em direção à consciência de um coletivo. Uma consciência que a distinção entre trabalhadores de “colarinho branco” (*Die Angestellten*) e proletariado faz esvaecer, desmobilizando e desorganizando a massa frequentadora dos cinemas.

Para tanto, todo esse processo de constituição do cinema em instrumento de reaprendizagem, configura-se no rastro de um novo parâmetro de recepção estética capaz de, ao mesmo tempo, organizar a massa desmobilizada e significar novos parâmetros estéticos. Nesse sentido, não custa reavivar o ponto de vista trabalhado nesta dissertação: de que o elemento teórico mais significativo do ensaio sobre a “Obra de Arte” é a investigação da historicidade do conceito de arte e que, portanto, concepções estéticas que não percebem seu momento de declínio têm sua função reconfigurada para fins totalitários. Desse modo, considero que a assertiva de Benjamin a respeito da massa nada mais é do que pano de fundo de sua defesa de novos parâmetros para a arte na “época de sua reprodutibilidade técnica”, levando-o à investigação de conceitos estéticos que não sejam subvertidos pela lógica fascista. É com esse intuito que Benjamin dialoga com o que seria um sentido positivo de *distração*, que ele presume ter origem na arquitetura. Aliás, ao estabelecer uma analogia entre a forma de recepção distraída do cinema e a arquitetura, na sugestão de Detlev Schöttker, Benjamin “dá um passo adiante de Kracauer” [SCHÖTTKER, 2012, p.81].

No ensaio sobre a “Obra de Arte”, Benjamin descreve a arquitetura como protótipo de obra de arte recepcionada coletivamente e pela *distração*. “A arquitetura sempre ofereceu o protótipo de uma obra de arte, cuja recepção ocorre na distração e por meio do coletivo” [BENJAMIN, 2012, p.111]. Interpretada sob o ponto de vista histórico, a arquitetura acompanha a humanidade desde os tempos primevos. Diversas formas de arte surgiram, tiveram seu ápice e desapareceram<sup>57</sup>, enquanto a arquitetura, por outro lado, se mantém. Mas a princípio, o interesse de Benjamin pela arquitetura está em sua dupla forma de recepção, “pelo uso e pela percepção”, ou seja, “por meios táteis e óticos” [BENJAMIN, 2008, p.193]. No caso da arquitetura, o meio ótico de recepção, isto é, o que há de elemento contemplativo nos edifícios, não está destinado à fruição recolhida, que exige um tempo de reflexão, tal como quando nos posicionamos diante de um quadro em um museu, por exemplo. Na arquitetura, mesmo o elemento ótico é em grande medida determinado pelo *hábito*<sup>58</sup> que, por sua vez, determina de modo único a recepção tátil: “No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada” [BENJAMIN, 2008, p.193]. Ao longo da história, a humanidade aprendeu com a arquitetura a construir um modo de conhecimento e de experiência coletiva pela associação entre meio tátil e meio ótico, ou seja, uma experiência de percepção no qual o objeto não é apenas observado visualmente, mas experimentado e mimetizado pelo corpo.

Seguindo a linha de argumentação de Benjamin, pode-se considerar a arquitetura como um modelo de recepção em que mesmo distraído, ou seja, na

---

<sup>57</sup>No afã de demonstrar em exemplos a necessidade permanente do ser humano abrigar-se e, portanto, a permanência da arquitetura no decurso da história, Benjamin perfaz um pequeno percurso histórico histórico no qual descreve surgimento, ápice e decadência de diferentes momentos da história da arte: “A tragédia surgiu com os gregos, para se extinguir com eles e reviver novamente, séculos depois. A epopeia, cuja origem encontra-se na juventude dos povos, apaga-se na Europa, no final do Renascimento. A pintura de quadros é uma criação da Idade Média e nada garante sua duração ininterrupta”. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.111.

<sup>58</sup>Carla Milani Damiano faz um pequeno retorno às raízes filosóficas do conceito de hábito. Segundo a autora, o conceito de hábito remonta a filosofia de Aristóteles, sendo resignificado na filosofia moderna, quando passou a denominar “um tipo de conhecimento provindo da experiência e não da razão”. Já Bergson procura explicar pela ideia de hábito “as obrigações morais que não proviriam apenas da razão, mas da experiência contida nas instâncias sociais”. Benjamin se aproxima da ideia de Bergson e, segundo as indicações de Carla Milani Damiano, procura exprimir com o conceito de hábito um tipo de conhecimento que se alcança pela vivência da coletividade.

DAMIÃO, Carla. Os modos de recepção estética no ensaio sobre a Obra de Arte de Walter Benjamin. In: *Luzes da Arte*. Org. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p.532.

*distração*, a humanidade consegue apreender uma forma de conhecimento sobre seu próprio tempo, habituando-se a ele. Nesse sentido, se por um lado as transformações sociais e no aparelho perceptivo impõem novas tarefas à humanidade, por outro, a comprovação de que por meio de uma experiência de recepção estética, tal como no exemplo da arquitetura, se pode cumprir essas tarefas na *distração*, prova-nos que é possível converter àquelas novas tarefas em um *hábito*, ou seja, em um novo modo de conhecimento acerca da experiência histórica de nosso tempo.

Benjamin vai mais além. No cinema, onde as imagens projetadas são “fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador” [BENJAMIN, 2008, p.192], o elemento tátil se sobressai no universo da ótica, aproximando ainda mais a experiência estética da vivência cotidiana nas grandes metrópoles. Nos filmes, as “violentas tensões do nosso tempo” são assimiladas através “do efeito de choque” produzido pela montagem dos diferentes testes de desempenho que se sucedem como sequências de imagens. É o que se pode notar nesta passagem de “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, quarta versão:

O cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje. A necessidade de se submeter a efeitos de choque constitui uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam. O cinema equivale a modificações profundas no aparelho perceptivo, aquelas mesmas que vivem atualmente, no curso da existência privada, o primeiro transeunte surgido numa rua de grande cidade e, no curso da história, qualquer cidadão de um Estado contemporâneo [BENJAMIN, 1975, p.31].

Como sugere Miriam Hansen (2010): “o cinema não apenas representou o epítome de um novo estágio na ascensão do visual como discurso social e cultural, mas também respondeu a uma crise contínua da visão e da visibilidade” [HANSEN, 2010, p.406]. Ou seja, a recepção dos filmes se assemelha às novas diretrizes da percepção sensorial, levando as obras de arte a se aproximarem da massa e a massa a se aproximar das obras de arte. Mais ainda, com seu enorme apelo “à ‘mobilização estrutural do olhar’”, o cinema “transmuda a traumática reviravolta das coordenadas temporais e espaciais não só em prazer visual, mas, também, em uma

'*flânerie*' por algum outro lugar e algum outro tempo imaginário" [HANSEN, 2010, p.406].

Tenho agora a árdua tarefa de mobilizar, da intrincada relação entre recepção e experiência sensorial, o cinema como instrumento de aprendizagem e acesso à tomada de consciência de classe pela massa. Para tanto, é necessário ressaltar mais uma vez, que o desfalecimento das formas estéticas tradicionais, ou seja, o "declínio da aura", poderá significar uma forma desfigurada de libertação que, pela tessitura transfiguradora do cinema em "instrumento de reaprendizagem", anuncia-se no "tempo de agora" (*Jetztzeit*). Para explorar essa possibilidade, é necessário antes um retorno à tese benjaminiana de apropriação fascista da técnica moderna e aparelhamento do cinema, já que a atuação fascista se organiza a partir daquele caráter reativo e emocional que Benjamin atribui à massa compacta, pequeno-burguesa. Ou seja, o cinema pode ser mobilizado não apenas em seus aspectos positivos, direcionados à aquisição de uma consciência preparatória à organização coletiva da massa, o cinema também pode atuar na produção de apelos instintivos e emocionalmente reativos.

Não por acaso o aspecto afetivo é considerado por Edgar Morin, em "O cinema ou o homem imaginário", "o estádio genético e fundamento estrutural do cinema" [MORIN, 1970, p.131]. Para Benjamin, essa "participação afetiva" do cinema pode ser trabalhada tanto no sentido de fazer com que o indivíduo se comporte de forma reativa no interior da massa, aniquilando os vestígios de um sujeito individual e racional, tal como o exemplo da prática fascista, ou ainda, orientar o indivíduo em direção à solidariedade da experiência coletiva. Esse segundo modelo de apropriar-se da "participação afetiva" do cinema, que pode ser também denominado por "apropriação progressista de emoções reativas e instintivas", tem na comédia pastelão o exemplo privilegiado trabalhado por Benjamin. Por sinal, Kracauer reconhece nos filmes do gênero comédia pastelão, um antídoto em forma de produto cultural, que a sociedade estadunidense fornecia contra os males provocados pelo sistema padronizado de produção de bens e mercadorias.

O aspecto mais progressista que Benjamin verifica na comédia pastelão é o riso coletivo, e que, segundo ele, é um riso que flutua "sobre um abismo de terror". Menos que uma reação catártica, o riso provocado pela comédia pastelão, deve ser

estudado como um modo coletivo de recepção estética. O público da comédia pastelão, tal como no exemplo aqui defrontado da arquitetura, tem uma experiência mimética de recepção artística. Ou seja, a percepção do objeto, no caso do cinema, a percepção das imagens que se sucedem na tela, não se dá apenas pela observação visual, mas, também pela experimentação mimética no corpo. Na comédia pastelão, o riso é conquistado por meio da exarcebação da fisicalidade gestual dos atores, similares aos gestos desorientados e repetitivos dos operários defronte às esteiras na fábrica. Esse aspecto análogo pode ser considerado uma aproximação mimética entre a expressão cinematográfica e o mundo do trabalho. A propósito, é na analogia entre gestual do ator na tela de cinema e gestual do operário na fábrica, que se encontra o “abismo de terror” sobre o qual flutua a risada coletiva da comédia pastelão. Os mesmos gestos que provocam riso, também expressam o aniquilamento de afetos humanos pela vivência do trabalho alienado na fábrica. Como já dito, esse riso é muito mais crítico que catártico, o público que ri defronte às telas de cinema não está expurgando culpas ou acontecimentos que lhe oprimem. O público ri porque percebe que, tal como Galy Gay, o estivador de “Um homem é um homem”, peça de Brecht, um ser humano pode ser “completamente desmontado e remontado”<sup>59</sup> ou, ainda, como o velho pescador de “O velho e o mar”, de Hemingway, que o “homem pode ser destruído, mas não derrotado”. Tal como o ator da comédia pastelão.

Com efeito, partindo da consciência do potencial do riso em engendrar uma forma coletiva de recepção cinematográfica, um dos mais celebrados realizadores cinematográficos de todos os tempos, o britânico Charles Chaplin e seu clássico vagabundo, conhecido dentre nós, público brasileiro, pela alcunha de Carlitos, torna-se mestre na transfiguração de aspectos emotivos em gestual. Ao contrário de Pirandello, que considera o ator de cinema um exilado do seu lugar de origem- o palco- e que por isso sente-se exilado de si mesmo, Chaplin se empenha em

---

<sup>59</sup>“Galy Gay é o homem que não sabe dizer não. [...] ele é completamente desmontado e remontado, e nem sequer há de reconhecer mais à sua mulher, que acaba encontrando-o. [...] Homem é homem: carregador, mercenário. Com sua natureza de mercenário ele não há de se comportar de outra maneira que com a de carregador. Homem é homem: isso não é fidelidade à própria essência, mas disposição de acolher em si mesmo uma nova essência”.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico. Trad. Flávio Kothe. In: Sociologia. Ática: 1991, p.208.

Ou seja, a identidade não é uma instância dada, ou uma essência inata, mas uma postura constituída na mediação do indivíduo com o processo histórico.

\*Para uma investigação minuciosa do tema, sugiro o artigo de Luciano Gatti “Questões sobre A medida, de Brecht”. In Viso- Cadernos de estética aplicada n.11.

trabalhar com as especificidades técnicas do cinema. No entanto, enquanto os primeiros realizadores interessados na pesquisa de técnicas de expressão mais adequadas ao cinema se atentavam a aspectos estruturais, dentre as quais se destacam as experiências com a montagem de G.W.Griffith, tão importantes para Kuleschov e Eisenstein, as experimentações com o enquadramento do corpo humano ainda hoje revolucionárias de Leni Reifenstahl ou, ainda, os truques ilusórios e fantásticos de um Méliés, Chaplin fez do próprio corpo seu campo de pesquisa.

Em Chaplin, o gesto empregado sem um fundamento textual, é uma espécie de autorrepresentação alegórica dos efeitos de sua própria desorientação, traduzidos em um teste de desempenho para um grêmio de especialistas. Chaplin consegue, assim, transformar em riso a imagem da desorientação humana diante do campo devastado por um aparato bélico que, nas palavras de Luciano Gatti, “privou o homem do uso da própria palavra para transmitir suas experiências” [GATTI, 2009, p.133] porque, e aqui me reporto à interpretação de Deleuze em *Cinema- Imagem em movimento* (1985), com sua visão humanista-comunista, Chaplin “reporta a situação terrível a uma pequena diferença em si mesma risível” [DELEUZE, 1985, p. 216] e consegue, assim, por meio de seu corpo “resgatar a capacidade para a experiência ao imitar a fragmentação que a ameaçava” [BUCK-MORSS, 2002, p.322].

Chaplin consegue tecer uma linha tênue entre duas ações muito bem escolhidas. Partindo de duas emoções diversas, ele consegue atingir tanto a emoção como o cômico, ele consegue transformar emoção em riso, transfigurando o aspecto emotivo, considerado por Edgar Morin (1970) um dos pilares fundadores do cinema em sua metamorfose do cinematografo, em riso de recepção somática: “É que Chaplin soube escolher os gestos próximos e as atuações distantes correspondentes, de modo a fazer emergir ao mesmo tempo de sua relação uma emoção particularmente intensa e um riso, e a redobrar o riso por meio dessa emoção” [DELEUZE, 1985, p.212] Desse modo, para Deleuze, “o gênio de Chaplin é de fazer [...] com que ríamos quanto mais emocionados estivermos” [DELEUZE,1985, p. 212].

Em *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno* (2009) Luciano Gatti recorda, por outro lado, que os elementos mais valorizados por Benjamin no



trabalho de Chaplin é o gestual, indicando assim, a importância da recepção francesa da obra de Chaplin para as reflexões e considerações intelectuais de Benjamin:

O mérito de Chaplin seria ter transformado seu próprio corpo num meio de exposição do conflito entre o homem e o aparelho técnico, o qual ele incorpora ao mesmo tempo em que o torna 'mostrável'. A decomposição do movimento corporal numa sequência intermitente de gestos é a mimetização da fragmentação do movimento do corpo pelo procedimento da montagem. Os gestos de Chaplin são, nesse sentido, produto e tematização da montagem [GATTI, 2009, p. 324].

Nesse contexto, a genialidade de Chaplin estaria em trabalhar os elementos específicos da técnica cinematográfica por meio de gestos e expressões que tinham como referência as artes plásticas em vez da literatura. Nesse sentido, a importância de Chaplin, para Benjamin, segundo Gatti, está na “valorização da corporalidade de seu humor e do efeito libertador do emprego dos gestos” [GATTI, 2009, p. 321]. Um sentido que podemos observar no manuscrito 1011 (G.S.1-3,1991), que aqui percorro na tradução de Luciano Gatti para seu livro aqui já citado (2009):

O gesto de Chaplin não é na realidade o gesto de um ator. Ele não teria conseguido deter-se sobre o palco. Seu significado peculiar consiste em que ele montou o homem segundo seu gesto- ou seja, segundo sua postura corporal e espiritual- no filme. Isso é o novo no gesto de Chaplin. Ele decompõe o movimento expressivo do homem numa série de pequenas inervações. Cada um de seus movimentos se compõe em si mesmo por uma sequência de pedacinhos motores entrecortados. Se o homem interrompe o passo no modo como ele manuseia sua bengala ou passa seu chapéu pelo ar- trata-se sempre da mesma sequência em solavancos dos menores movimentos que eleva a lei da sequência de imagens cinematográficas à lei do movimento humano [GATTI, 2009, p.324].

O controle das emoções reativas pelo riso, tal como provocado pelas comédias pastelão, pode se transformar em produto de uma formação dialética que compreende o público frequentador do cinema como uma espécie de corpo coletivo, cuja adesão não seria apenas somática e instintiva, como nos grandes espetáculos e paradas promovidos pelo partido nazista, mas também, de certo modo, crítica. Em

“O autor como produtor“, Benjamin considera o riso um dos sintomas mais progressistas do efeito de distanciamento do teatro brechtiano, sobre o qual se pode considerar muito similar ao propósito da comédia pastelão: “Observemos apenas de passagem que para o pensar não há nenhum ponto de partida melhor do que o riso. E as sacudidelas do diafragma oferecem comumente melhores chances para o pensamento do que as comoções da alma” [BENJAMIN, 1991, p.200]<sup>60</sup>. Nesse sentido, a apropriação de aspectos puramente emotivos pelo cinema pode ser antevisto como um processo de reversão dialética no qual esses elementos, antes de serem apropriados pelo fascismo, têm seus efeitos reativos dissipados, podendo estar a serviço da construção de um sentido progressista e emancipador para o cinema. Portanto, deve-se considerar que a viabilização do potencial emancipador do cinema requer considerarmos os aspectos não reflexivos da recepção cinematográfica, para, em seguida, revertê-los em benefício da massa, transfigurando-os progressivamente em instrumento de reaprendizagem.

Toda essa especulação teórica começa a fazer mais sentido frente ao diagnóstico das condições materiais do proletariado alemão e, obviamente, dos demais trabalhadores ao redor do mundo: Condições degradantes de trabalho, educação precária e alienada, a serviço da manutenção do *status quo*, ou seja, um conjunto de elementos excludentes que afastam a massa do usufruto da arte elevada, da alta cultura. Nada mais sintomático do que a afirmação de Benjamin nas teses “Sobre o conceito de história” (2010), de que “nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie” [BENJAMIN, 2010, p.70], que as manifestações culturais são, além de um processo que documenta a submissão dos vencidos aos vencedores, um produto engendrado no seio da divisão entre as classes, da divisão entre trabalho intelectual e trabalho real.

A escolha da massa por ocupar o “tempo livre” com o *kitsch*, espetáculos do *Lichtspielhäuser*, “ornamento da massa”, deve ser avaliada para além de juízos de valor sobre essas preferências, mas de modo a desvelar toda crueldade de uma sociedade dividida em classes. Nesse contexto, o papel do cinema, tal como aponta Gatti [2009, p.299/300], não é “promover um amálgama de baixa e alta cultura que

---

<sup>60</sup>Na tradução de Sérgio Paulo Rouanet: “Observe-se de passagem que, não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma.”

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.134.

oculte a contradição social subsistente na própria cultura”, ou seja, obturando a divisão social do trabalho. A função do cinema deve ser, acima de tudo, aproximar-se da massa, assimilar o que seja *kitsch* e elevá-lo muito além de uma função mercadológica de consumo subjetivo. Caso consiga assumir o lugar ocupado pelo *kitsch* no imaginário do proletariado, o cinema, que formalmente já expressa uma imagem da percepção no século XX, poderá ser alçado a um sentido histórico: afirmar como dominante no âmbito da cultura uma manifestação originalmente destinada à classe trabalhadora, ou aos vencidos e oprimidos da história.

No entanto, é necessário novamente salientar que a questão política mais urgente é a ascensão do fascismo sobre a classe trabalhadora. Portanto, as intuições de Benjamin sobre o papel do cinema como “instrumento de aprendizagem”, reflexionadas por ele no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, muito além tentar acender a fagulha revolucionária, tenciona antes adormecer o monstro fascista. O horizonte histórico que o cinema deve vislumbrar não é o de uma práxis revolucionária, mas do aniquilamento do aparato fascista pela experiência estética transfiguradora do cinema. Seguindo esse horizonte histórico de Benjamin, pode-se inferir que, muito além de instrumentalizar emoções instintivas em aparência de felicidade, o cinema pode ser transfigurado em objeto de estudo teórico e crítico, operacionalizando uma espécie de “reversão dialética da distração”. Pode-se deduzir então que, embora as peculiaridades do cinema soem como uma reversão na relação histórica entre base econômica e superestrutura, cujo sintoma seria o “declínio da aura”, a preocupação maior está em construir um sentido progressista de recepção estética. Assim, as reações progressistas da massa defronte às telas de cinema, podem ser antevistas como o que há de mais progressista no âmbito da pesquisa estética.

O elemento mais progressista do cinema estaria, então, no predomínio da “recepção tátil” no domínio da “recepção ótica”. Pode-se avaliar dessa imbricação entre imagem cinematográfica e percepção sensorial, um recurso de Benjamin à exacerbação da “qualidade tátil” do cinema e, também, valorização do choque como “princípio formal de apresentação cinematográfica das imagens” [GATTI, 2009, p. 318]. Sabe-se que a recepção de imagens em forma de choques provém do trabalho de montagem, um processo que transfigura em princípio formal os modos de percepção sensível da vivência nas grandes metrópoles. Bernardo Oliveira, em

*Olhar e Narrativa: Leituras Benjaminianas*, assim o descreve: “A série de golpes a que é submetido o espectador de cinema é similar ao que o transeunte nas ruas das grandes cidades está acostumado” [OLIVEIRA, 2006, p.66]. Porém, distraído, o espectador de cinema “vivencia prazerosamente o que para ele é, nas ruas, fonte de tensão e inquietação” [OLIVEIRA, 2006, p.66]. A recepção *distraída* é assim alçada a instrumento de aprendizagem prática do homem com a técnica e com o mundo: “O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética” [BENJAMIN, 2008, p.194]. Pode-se inferir daí que a estética cinematográfica, tal como na análise de Benjamin, é produto da montagem. “A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem” [BENJAMIN, 2008, p.186].

Uma análise um tanto apressada do ensaio sobre a “Obra de Arte” pode indicar uma perspectiva de leitura unívoca de que o cinema que Benjamin tem em mente ao escrever o ensaio sobre a “Obra de Arte”<sup>61</sup> seja o cinema de montagem da Escola Soviética de Cinema (VGIK)<sup>62</sup> fundada por Kuleshov e que Eisenstein foi o mais prestigiado aluno. Não há dúvida que Benjamin pensa a técnica de montagem como princípio produtor do filme e, também, que ele defende uma proposta anti-ilusionista de cinema calcada na quebra da ideia de obra de arte como uma totalidade orgânica, desfazendo assim o princípio formal da ideia de aparência: “O mais amplo espaço de jogo abriu-se com o cinema. Neste, o momento a aparência recuou completamente em favor do momento do jogo” [BENJAMIN, 2012, p.76].

---

<sup>61</sup> Em seu livro *Kommentar*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, Detlev Schöttker relaciona uma filmografia ligada ao ensaio sobre a “Obra de arte”. Benjamin se reporta a alguns desses filmes ao longo das diferentes versões do ensaio, outros filmes, no entanto, são mais difíceis de reconstituir. A filmografia de Detlev Schöttker sugere, dentre outros, os seguintes filmes: Abel Gance- *Napoléon* (1927). Carl Dreyer- *A paixão de Joana d’Arc* (1928) Chaplin- *Casamento ou luxo* (1923) *Corrida do Ouro* (1923); *O pastor de almas* (1923); *O circo* (1928). Eisenstein- *A greve* (1925) e *O encouraçado Potemkin* (1925). Heinz Hanus- *O idiota* (1919). Joris Ivens- *Borinage* (1933) Pabst- *Dreigroschernoper* (1931). (1926). Pudovkin: *A mãe* (1926). Kuleschov: *Dura Lex* (1926). Max Reinhardt: *Sonho de uma noite de verão* (1935). Vertov: *A sexta parte do mundo* (1926) e *Três canções sobre Lênin* (1934). E ainda *Micky Maus* a versão alemã de *Steamboat Willie*, o primeiro filme Mickey Mouse (1928).

\*A tradução brasileira do livro de Detlev Schöttker, *Comentários sobre Benjamin e A obra de arte*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2012, infelizmente deixou de fora a filmografia.

<sup>62</sup> A Escola Estatal de Cinema Soviética (VGIK) tem como um de seus principais fundadores o cineasta Lev Vladimirovich Kuleshov, diretor de filmes como *As estranhas aventuras de Mr. West no país dos Bolcheviques* (1924) e *Dura Lex* (1933). Kuleshov é considerado por muitos o precursor nas experimentações de montagem. O empenho de Kuleshov em desenvolver uma técnica cinematográfica capaz de conjugar os ideais da Revolução e as exigências formais do cinema levam-no a fundar a Escola Estatal de Cinema Soviética, primeira escola de cinema do mundo.

Mas, seguindo a proposta desta dissertação, o sentido que Benjamin considera mais importante construir para o cinema é uma proposta emancipatória da técnica como instrumento de reaprendizagem sem, no entanto, peticionar em defesa de um modelo específico de cinema. Ou seja, a função histórica do cinema é muito mais “estabelecer o equilíbrio entre o homem e o aparato” [BENJAMIN, 2012, p.95].

Essa posição pode ser intuída pela leitura de rastros de comentários de Benjamin sobre o cinema russo. Nesses comentários, tal como em “On the Present Situation of Russian Film” [Sobre a situação atual do cinema Russo, 2006], Benjamin demonstra que o interesse apaixonado do público soviético por toda novidade técnica não corresponde a uma preferência por filmes de fisicalidade exacerbada, tal como a comédia pastelão. O que me leva a cogitar que, a imagem da União Soviética avistada no imaginário progressista do ocidente- de que lá o mundo do trabalho já tem a palavra- induzem Benjamin a cogitar que o papel principal do cinema na União Soviética não é o de “instrumento de reaprendizagem”. Na União Soviética, a técnica moderna já foi assimilada nos diferentes momentos da vida cotidiana, os problemas da vida burguesa já foram afastados do âmbito artístico. Na União Soviética, o espaço que o cinema deve preencher é outro. O sentido político que atravessa a abordagem dos temas no cinema soviético está a serviço da expressão dos valores da Revolução Russa. Ou seja, a experimentação formal para descobrir e constituir uma linguagem própria para o cinema tem como intenção principal representar a classe operária no domínio dos mecanismos de produção.

Deve-se considerar, então, que Benjamin parte do princípio de que as diferenças entre o público soviético e o público das massas ocidentais devem ser levadas em conta. O trabalho sofisticado de aprimoramento da técnica de montagem por Eisenstein, bem como a representação dos trabalhadores como um coletivo organizado, é uma experiência possível quando se tem um público de especialistas atentos. Na Alemanha de Benjamin, onde a classe trabalhadora não está organizada coletivamente, e onde o mundo do trabalho se apresenta como uma vivência que aliena seres humanos do próprio corpo, a tarefa que o cinema deve assumir é de organizar a massa a partir dos elementos que lhes são comuns: a vivência do choque nas grandes metrópoles, a vivência violenta das transformações nas formas de percepção.

O que Benjamin procura na montagem, pelo menos o que defendo neste trabalho, é o predomínio da “qualidade tátil” no domínio da ótica, ou seja, que o elemento ótico dos filmes- a imagem cinematográfica- seja recepcionado de maneira tátil, ou seja, mimetizado, uma construção possível a partir do trabalho de montagem. A “qualidade tátil” do cinema pode ser considerada um elo entre a expressão mimética da imagem cinematográfica e a recepção dessa imagem pelo público. Essa posição encontra uma justificativa nos rastros de leitura pelos quais segui neste trabalho e, que, me levaram a intuir que o cinema de predileção de Benjamin é um cinema mais físico, capaz de construir uma aproximação dos seres humanos com a máquina, ou seja, com o aparato da técnica moderna que ele convive cotidianamente, seja em frente às esteiras de fábricas no domínio do trabalho ainda não emancipado, ou nas ruas pelas quais ele trafega. A tarefa histórica do cinema seria, assim, exercitar a humanidade “nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais na sua vida cotidiana” [BENJAMIN, 2008, p.174], mas que ela ainda não consegue controlar. Um daqueles rastros de leitura que, talvez, justificam nossa posição está nesta passagem de “Experiência e pobreza”:

Mickey Mouse é um desses sonhos do homem contemporâneo. É uma existência cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam deles. Pois o mais extraordinário neles é que todos, sem qualquer improvisamento, saem do corpo do camundongo Mickey, dos seus aliados e perseguidores, dos móveis mais cotidianos, das árvores, nuvens e lagos. A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão [BENJAMIN, 2008, p.319].

Em Mickey Mouse, tal como na comédia pastelão, gênero, aliás, do qual os filmes de Disney seriam um desdobramento, o riso brota de um “abismo de horror”. O personagem é um espelho, ou quem sabe um prisma, pelo qual o cinema devolve à humanidade uma imagem de seu próprio estado de estranhamento no mundo. Ao

mesmo tempo, porém, mostra-lhe por meio dessa imagem que a realidade hostil pode ser modificada ou, que, tal como um camundongo que estica o corpo e se reconstrói após ser massacrado por uma bigorna que lhe caí sobre a cabeça, o ser humano pode restaurar as emoções mais autênticas que lhes são extirpadas pela vivência do trabalho alienado. Sendo assim, o ser humano pode não somente sobreviver às hostilidades mais extremas, como, também, reorganizar essas hostilidades em um sentido mais positivo.

Pode-se considerar, então, que o potencial emancipador da técnica vislumbrado por Benjamin no cinema está na instrumentalização pedagógica de seu aparato, ou ainda, na exploração da habilidade do cinema em inteirar os seres humanos com as transformações no mundo do trabalho e na vivência do cotidiano. Na medida em que o cinema transfigura a “vivência do choque” em experiência estética, pode ser que a massa, tal como entregadores de jornal discursando sobre competições de ciclismo, seja capaz de tornar-se especialista nessa forma artística a ela destinada. E assim, o cinema tornar-se-ia indício de uma possível experiência moderna do coletivo. Ou enquanto diante da estranheza de seus afetos e sentimentos, os seres humanos se deixarem intimidar pelo medo e pelo horror, que o cinema possa ao menos servir de instrumento preparatório àquela experiência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A partir do que foi exposto aqui acredito que é possível entender um pouco melhor a tarefa histórica do cinema: treinar a humanidade nas novas percepções e reações produzidas no trato com o “gigantesco aparelho técnico do nosso tempo” [BENJAMIN, 2008, p. 174]. Em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” o cinema é pensado como um espaço de trabalho com a técnica capaz de transfigurar o desajuste proveniente da cisão entre indivíduo e totalidade em uma experiência artística prazerosa.

Em razão disso, o diagnóstico da crise da experiência, presente em ensaios como “Experiência e Pobreza” e “O Narrador”, assume um contorno mais positivo. Benjamin parte do contexto histórico da crise da experiência em busca de elementos necessários à análise estética do cinema pelo potencial emancipador da técnica como instrumento de aprendizagem. Para tanto, as reflexões do filósofo sobre a ideia de técnica é uma das mais relevantes, possibilitando-nos um estudo comparativo entre uma dupla ideia de técnica e a polarização entre aparência e jogo na mimese.

Não é minha intenção nestas considerações finais recapitular as principais questões levantadas nesta dissertação, uma tarefa por vezes exaustiva demais. No entanto, é interessante rememorar que o fio condutor das reflexões de Benjamin sobre a técnica conduz à teoria da mimese esboçada por ele na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”. Isso porque à polaridade aparência e jogo, que dormitam dobrados na mimese, corresponderia a uma dupla acepção de técnica: a primeira técnica, vinculada ao lado da aparência na mimese, e a segunda técnica, que estaria ligada ao jogo. O resultado desse encontro não é a teoria de uma arte emancipada, mas observações de como a técnica cinematográfica pode reflexionar a imagem especular de uma nova modalidade de trabalho com a técnica, essa sim, emancipada.

Diante dessa perspectiva, Walter Benjamin desenvolve na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”, o conceito de *jogo*. Se no primeiro capítulo trabalhei com o conceito de *mimese*, é porque ele a define como fenômeno originário de toda atividade artística. Desse modo, o sentido de leitura construído aqui pôde ser mobilizado em consonância com o percurso investigativo de Benjamin.



Um caminho que me levou até os ensaios “A doutrina das semelhanças” e “Sobre a faculdade mimética” e que me fez aproximar a *mimese* da ideia de *semelhança*. Percebi que o conceito de *mimese* pressupõe uma faculdade cognitiva- a “faculdade mimética”- mediadora entre a percepção sensível do artista e a transposição dessa percepção em uma obra de arte. Desse modo, como articulei no primeiro capítulo, “a arte é *mimese* não enquanto representação de uma realidade empírica observada, mas na tessitura de uma rede de correspondências captadas do mundo sensível pelo olhar do artista”.

Também não pretendo recordar aqui as transformações na forma da percepção da coletividade descritas no ensaio sobre a “Obra de Arte”. Porém, é importante entender que a ideia de uma *mimese* ligada ao corpo humano como modo de expressão artística, reavivada da raiz antropológica do conceito, é uma forma de contraposição aos sintomas da forma embotada da percepção moderna. Diante dessas questões o primeiro capítulo, que em um primeiro momento pareceu-me uma simples passagem para a apresentação do conceito de *jogo* e o potencial emancipador da técnica, mostrou-se uma construção teórica autônoma importante. Ele deve ser lido como parte de uma constelação na qual o *jogo* é alçado ao sentido mais importante da *mimese* na contemporaneidade. Mais importante ainda é entender o *jogo* como um modelo de trabalho técnico que rompe com os paradigmas ilusionistas de representação.

A maneira como se traduz as especulações sobre o jogo como uma espécie de ordenação experimental com a realidade, é um sentido importante porque, em minha opinião, inaugura um novo debate: a possibilidade de atualizar o ensaio sobre a “Obra de Arte”. Não me parece excessivo afirmar que as vanguardas cinematográficas dos anos de 1960 podem ser entendidas como experiência de inscrição visual das idéias de Benjamin sobre o cinema.<sup>63</sup> De fato ficamos pobres em ações da experiência. Entretanto, o que a humanidade aspira não são novas experiências. O que os homens “aspiram é libertar-se de toda experiência, aspiram a

---

<sup>63</sup>Nas discussões sobre o rumo do cinema francês pós 1968, críticos das revistas francesas Cahier du Cinéma e Cinéthique, tentaram formalizar e atualizar as propostas de Benjamin sobre o cinema. Considerado entusiasta do cinema narrativo burguês, as referências ao ensaio sobre a “Obra de Arte”, no entanto, eram escassas. É o Walter Benjamin de “O autor como produtor” que os críticos franceses pós 1968 pretendem reavivar. Para os críticos franceses, “a tendência de uma obra literária só pode ser politicamente correta se ela também for literalmente correta” [BENJAMIN, 1991, p.188].

um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso” [BENJAMIN, 2008, p.118]. A história do nosso tempo é contada no cinema pelas imagens vazias de sentido de Antonioni ou através do descompasso imagético e sonoro de Godard. Não por acaso, “A chinesa”, filme de Godard, tem uma concepção de cena muito próxima à ideia de ordenação experimental. Ao transfigurar o teste de desempenho em *mise-en-scène*, Godard contribui na estruturação de um cinema que reflete suas próprias condições de produção. O subtítulo de “A Chinesa”, *un film en train de se faire*, pode ser entendido como um conclave que seduz o espectador a sentir-se parte integrante da obra. Do outro lado da tela, o público assiste não a uma representação pictórica da realidade, mas, como essa realidade pode ser expressa e desvelada pelo artista.

Por outro lado, muito mais do que representar um modo vanguardista onde se põe em xeque a própria possibilidade de representação, o jogo é, também, o modo de expressão e sentido mais adequado à construção de uma técnica emancipada e de um novo modelo de organização do trabalho, capaz de diminuir as diferenças entre trabalho intelectual e trabalho manual. A imagem criada por Benjamin, comparando o trabalho do cinegrafista ao do cirurgião, e o trabalho do ator sendo definido como a vivência de uma experiência somática de reflexões intelectuais, é uma possibilidade que o cinema aponta como viés importante de emancipação social. Esse dado é interessante e remete a nuance política oculta do ensaio que, muito mais do que uma manifestação sobre as atuais condições da arte, mostra o momento histórico favorável de trabalho com a técnica que pode apontar novas diretrizes na organização do mundo do trabalho.

A partir de então, estas considerações finais começam a fazer sentido para mim. As formas atuais de mídia como o vídeo game e a internet não seriam novos espaços de jogo à espera de uma ocupação mais experimental? Cada nova invenção técnica não poderia ser vista, nessa perspectiva, como um novo espaço de jogo aguardando ser preenchido com ordenações experimentais que apontam formas atuais de experiência com o coletivo? Pensar em modelos emancipados de trabalho com essas novas mídias não seria um reencontro, no sentido benjaminiano, com as gerações passadas? Deixo aqui uma possibilidade de trabalho que não me

foi possível investigar nesta pesquisa. Até porque, para seu autor, um trabalho nunca se encontra finalizado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1 Versões do ensaio sobre a “Obra de arte”

**BENJAMIN.** Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.* (2ª versão). Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

\_\_\_\_\_, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.* (3ª versão). Trad. de José Lino Grünnewald. In. Coleções os pensadores. Textos Escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas, 1ªed. São Paulo: Abril, 1975.

\_\_\_\_\_, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* (1ª versão). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 2008.

\_\_\_\_\_, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* (1ª versão). In. Gesammelte Schriften. Vol. I. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

\_\_\_\_\_, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* (3ª versão). In. Gesammelte Schriften. Vol. I. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

\_\_\_\_\_, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* (2ª versão). In. Gesammelte Schriften. Vol. VII. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

\_\_\_\_\_, *L'oeuvre d'arte à l'époque de sa reproduction mécanisée.* (4ª versão). In. Gesammelte Schriften. Vol. I. 2. Trad. Pierre Klossowski. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

\_\_\_\_\_, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* (3ª versão). Disponível em: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

\_\_\_\_\_, *The work of art in the age of its technological reproducibility.* (2ª versão). In. Selected Writings. Vol.3. Trad. Edmund Jephcott, Howard Eiland. Cambridge. Harvard University Press. 2006.

\_\_\_\_\_, *The work of art in the age of its technological reproducibility.* (3ª versão). In. Selected Writings. Vol.4. Trad. Edmund Jephcott, Howard Eiland. Cambridge. Harvard University Press. 2006.

2 Obras de Walter Benjamin

**BENJAMIN.** Walter. Anotações de Svendborg, verão de 1934. Trad. Luciano Gatti. In. *Viso. Cadernos de estética aplicada*, 2010.

\_\_\_\_\_, *Dream Kitsch e On the Present Situation of Russian Film.* In. Selected Writings. Vol.2.1. Trad. Edmund Jephcott, Howard Eiland. Cambridge. Harvard University Press. 2006.

\_\_\_\_\_, *Écrits Français*. Paris: Gallimard, 1991.

\_\_\_\_\_, *Lehre vom Ähnlichen e Über das mimetische Vermögen*. In. *Gesammelte Schriften V. II. 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

\_\_\_\_\_, *Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

\_\_\_\_\_, *Obras Escolhidas. Vol. 2*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_, *Obras Escolhidas. Vol. 3*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_, O autor como produtor, O que é o teatro épico? 1ª versão e 2ª versão: Um estudo sobre Brecht e Pequena história da fotografia. Trad. e Org. Flávio Kothe. In. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_, On the Mimetic Faculty. In. *Selected Writings*. Vol.2.2.Trad.Rodney Livingstone. Cambridge: Harvard University Press. 2005.

\_\_\_\_\_, Paris, A capital do Século XIX. In. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte e São Paulo: UFMG e Imprensa Oficial, 2006.

\_\_\_\_\_, *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicus Mazzani. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_, Sobre o conceito de história. In. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. 1ªed.rev.Trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2010.

### 3 Obras sobre Walter Benjamin

**ARENDR**, Hannah. Walter Benjamin. In. *Homens em tempo sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras,

**BOLLE**, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.

**BRETAS**, Alexia. *A constelação do Sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

**BUCK-MORSS**, Susan. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte e Chapecó: UFMG e Argos, 2002.

\_\_\_\_\_, Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. Trad. Vera Ribeiro. In. *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

**CASTRIOTA**, Leonardo Barci. Analogia e semelhança. A mimesis do outro em Walter Benjamin. In *Mimesis e Expressão*: Belo Horizonte: UFMG, 2001.

**DAMIÃO**, Carla. Os modos de recepção estética no ensaio sobre a Obra de Arte de Walter Benjamin. In. *Luzes da Arte*. Org. Rodrigo Duarte, Belo Horizonte, 1999.

**DOUEK**, Sybil Safadie. *Memória e exílio*. São Paulo: Escuta, 2003.

**GASCHÉ**, Rodolphe. Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de Benjamin. In. *A Filosofia de Walter Benjamin*, org. Andrew Benjamin e Peter Osborne. Trad. Maria Luiza Borges, rev. Cláudia Maria de Castro Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

**GAGNEBIN**, Jeanne-Marie. Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental. In. *Viso. Cadernos de estética aplicada, nº11: jan/jun 2012*.

\_\_\_\_\_, Do conceito de Mimesis no Pensamento de Adorno e Benjamin. In. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_, Mimesis e Crítica da representação em Walter Benjamin. In. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

**GATTI**, Luciano. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

\_\_\_\_\_, Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. In. *Arte e Filosofia, nº 6*. Ouro Preto, 2009.

**MATOS**, Olgária. *Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin*. Discurso, ed. 23, 1984.

**PALHARES**, Taisa. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

**HANSEN**, Miriam. Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. In: *Critical Inquiry*, vol. 25, nº2, "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin (winter 1999), p.306-343, 1999.

\_\_\_\_\_, Benjamin, Cinema e Experiência: A flor azul na terra da tecnologia. In: *Benjamin e a obra de arte*, p.205-255. Rio de Janeiro: Contracampo, 2012.

\_\_\_\_\_, EUA, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Org. Leo Charnez e Vanessa Schwarz. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naifi, 2001.

\_\_\_\_\_, The Mass Production of the Sense: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In: *Critical Inquiry*, nº30. p.1-29, 2004.

\_\_\_\_\_, Room-for-play: Benjamin's Gamble with Cinema. In: *Canadian Journal of Film Studies*, vol.13, p.2-27, 2004.

**LOWY**, Michel. *Walter Benjamin e o marxismo*. São Paulo: Trans/Form/Ação. São Paulo, v. 17, p 7-13, 1994.

\_\_\_\_\_, Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". In. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. 1ª ed.rev. São Paulo: Boitempo, 2010.

**KANGUSSU**, Imaculada Maria Guimarães. *Passagens: Imagem e História em Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 1996.

**OLIVEIRA**, Bernardo Barros Coelho de. *Olhar e Narrativa: Leituras Benjaminianas*. Vitória: EDUFES, 2006.

**ROCHLITZ**, Rainer. *O desencantamento da arte*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: USC, 2003.

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

**SELIGMANN-SILVA**, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 1999.

\_\_\_\_\_, *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

**SCHLESENER**, Anita Helena. *Mímesis e infância: observações acerca da educação a partir de Walter Benjamin*. Revista de Filosofia Unisinos, maio/ago 2009.

**SCHÖTTKER**, Detlev. Comentário sobre Benjamin e A obra de arte. Trad. Marijane Lisboa. In *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_, Kommentar. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

**SÜSSEKIND**, Pedro. *Caminho Principal e Caminhos Secundários: Sobre o Pensamento Estético de Walter Benjamin*. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul, 2001.

**TACKELS**, Bruno. *L'oeuvre d'art a l'époque de Walte Benjamin. Historie de l'Aura*. Paris, Harmattan, 1999.

**SZONDI**, Peter. Esperança no Passado. Sobre Walter Benjamin. Trad. Luciano Gatti. In. *Arte e Filosofia*, nº 6. Ouro Preto, 2009.

#### 4. Obras auxiliares

**ADORNO**, Theodor W. *Correspondência 1928-1940. Adorno-Benjamin*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012.

\_\_\_\_\_, Elementos do Anti-Semitismo. In. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

**ARISTÓTELES**. Poética. In: *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 19-52.

**BAUDELAIRE**, Charles. *Le Spleen de Paris*. Paris: Éditions de Cluny, 1943.

\_\_\_\_\_, *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

**BÜRGER**, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2012.

**BRECHT**, Bertold. *Um homem é um homem*. In. Teatro Completo, v.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

**DELEUZE**, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

**EISENSTEIN**, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

**FREUD**, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. Trad. Paulo César de Souza. In. Obras Completas, vol.2. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

**GATTI**, Luciano. A composição da experiência em Paranoid Park de Gus van Sant. In. *Viso. Cadernos de estética aplicada*, nº 6. 2009.

**GERBAUER**, Gunter e **WULF**, Christoph. Nonsensuous Similarity. In. *Mimesis. Culture, Art, Society*. Trad. Don Reneau. Berkeley: UCLA Press, 1995.



**HEMINGWAY**, Ernest. *O velho e o mar*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

**HISTÓRIA DA ARTE**: *A Pré-História e as primeiras civilizações*. Trad. Angela Zarate e Maria Júlia Braga. Barcelona: Fólio, 2008.

**PESSOA**, Patrick. Notas sobre o efeito de aproximação em Bertolt Brecht. In *Revista Exagium*, vol. 5, maio de 2009.

**KRACAUER**, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

**MORIN**, Edgar. *As estrelas- Mito e Sedução no cinema*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympo, 1989.

\_\_\_\_\_, *O cinema ou o homem imaginário*. Trad. Antônio Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes, 1970.

**ROSENFELD**, Anatol. *Cinema: Arte e Indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

**SCHWARTZ**, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In. *O cinema e a invenção da vida moderna*, org. Leo Charney e Vanessa Schwartz. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

**TATARKIEWICZ**, Wladislaw. *História de seis ideias. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência*, estética, 3ª, ed. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Madri: Tecnos, 1992.

**KULESHOV**, Lev. Americanitis; Desejo...tenacidade...olho e David Griffith e Chaplin. Trad. Mariana Mansur e Bernardo Carvalho. In. *Três textos de Lev Kuleshov*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/kuleshov.htm>.

**XAVIER**, Ismail. *O Discurso cinematográfico. Opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.