

Caminhos insuspeitados da educação

*Sônia Campaner Miguel Ferrari*¹

Resumo: Pretendo explorar neste artigo a relação que têm os escritos de Walter Benjamin com a educação – principalmente aqueles que se referem a uma educação “estética” e aqueles que se referem à esfera da ação (política). Pode parecer que essa esfera esteja distante ou pouco evidente nos escritos do autor que não tratam especificamente da educação. Porém, pretendo mostrar que suas reflexões sobre o barroco e as decorrentes reflexões sobre a política moderna, aquelas que remetem à sua infância, sobre o mito, destino e caráter, e sobre o cinema têm profundas contribuições para se pensar como se dá o aprendizado (e o ensino?) em tempos modernos, e certamente também seus escritos sobre o livro infantil e as cartilhas além de suas “propostas pedagógicas”. Todas essas contribuições são atravessadas pela crítica ao excesso de racionalismo e subjetivismo, e à percepção de que nossa apreensão do mundo sensível e social se dá por caminhos que exigem outra concepção de razão.

Palavras-chave: Arte; Cinema e arquitetura; teatro; Educação; Percepção.

Unsuspected paths of education

Abstract: In this article, I intend to explore the relationship of Walter Benjamin's writings with education. I discuss especially the texts that refer to an "aesthetic" education and those that refer to the sphere of action (politics). It may seem that this sphere is distant or obscure in the author's writings that do not specifically address education. Yet, I want to show that his reflections on the Baroque and his reflections on modern politics, those that refer to his childhood, myth, destiny and character, and on cinema have profound contributions to think learning (and teaching?) in modern times, and, certainly, also his writings on children's books and booklets in addition to his "pedagogical proposals". All these contributions are traversed by criticism of the excess of rationalism and subjectivism, and the perception that our apprehension of the sensitive and social world takes place in ways that require another conception of reason.

Keywords: Art; Cinema and architecture; Theater; Education; Perception.

¹ Professora do Departamento de Filosofia da PUCSP. Doutora em Filosofia pelo IFCH-UNICAMP.
E-mail: soniacamp@pucsp.br

APRENDER – Cad. de Filosofia e Psic. da Educação	Vitória da Conquista	Ano XII	n. 19	p. 23-37	jan./jun.2018
--	----------------------	---------	----------	----------	---------------

A educação e os livros infantis

Utilizaremos para iniciar estas reflexões os textos de Benjamin sobre a educação que exprimem um interesse seu acerca de questões pedagógicas. Esse interesse centra-se sobre a criança depois que se afasta do movimento juvenil, liderado pelo seu professor Gustav Wyneken (SCHIAVONE, 2006, p. 373). Seu interesse sobre o tema da infância e da literatura infantil manifesta-se desde 1924, e alguns dos breves ensaios produzidos por Benjamin entre 1924 e 1932 acerca desse tema foram publicados em revistas na época. Esses textos foram organizados sob o título “Resenhas pedagógicas”, e alguns deles foram publicados no Brasil na coletânea *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*². São resenhas de livros, como *Velhos livros infantis*, *Uma pedagogia comunista* e *Pestalozzi em Yverdon*³. ensaios como *Visão do livro infantil*, ensaios sobre jogos e brinquedos, como *Velhos brinquedos*, *História cultural do brinquedo*, *Brinquedos e jogos*, *Brinquedos russos* e *Elogio da Boneca*, além de ensaios sobre cartilhas, como *Chichleuchlauchbra* e *Inícios verdejantes*. E por último nesta lista o *Programa de um teatro infantil proletário*, escrito no final de 1929, início de 1930, texto que se constitui no que podemos chamar de uma proposta pedagógica.

Em sua juventude Benjamin estudou na escola dirigida por Gustav Wyneken em Haubinda que apresentava estruturas liberais colocadas como alternativa à escola repressiva guilhermina que freqüentou em Berlim. Benjamin procura afastar-se dessa influência em seus escritos sobre educação.

Opõe-se basicamente à ideia da colonização do imaginário infantil e juvenil (BENJAMIN, 1980, III, p. 273; 1984a, p. 109) e ao individualismo, colocando como alternativa a este uma certa coletividade que se identifica num plano que está além do material e que está presente nos contos de fadas enquanto histórias arquetípicas.

A crítica à educação burguesa em geral aparece também em *Programa de um teatro infantil proletário*. Benjamin rejeita os pedagogos disciplinadores e sua insistência sobre a necessidade de ordem e controle. A disciplina é para ele o estigma da vergonha da educação burguesa.

² Trad de Marcus Vinicius Mazzari, editado pela Summus em 1984a.

³ Fazem parte ainda da coletânea publicada no Brasil fragmentos de Rua de mão única e textos escritos na sua juventude e que resultam de sua participação como militante no Movimento da juventude. Estes textos não serão discutidos aqui.

Os jovens precisam experimentar-se como indivíduos responsáveis que terão que desenvolver livremente seu senso individual próprio de autonomia ético-moral. Essa autonomia, porém, não deverá ocorrer individualmente, mas como um processo coletivo e com referência ao grupo de que a criança faz parte. Na educação burguesa a ordem e o controle são substituídos pelo carisma e pela sedução, pela influência exercida sobre todos por um líder que usa sua sabedoria para conduzir. Essa atitude retira das crianças sua própria coragem e desejo de aprender. O verdadeiro amor educacional é para Benjamin não sentimental e não presunçoso (vaidoso), seu “gênio verdadeiro” está na observação para a qual é dado um tremendo impulso uma vez que a personalidade do professor e sua exigência em oferecer exemplo moral estão “congeladas”.

Um trabalho voltado para criança, e que é elogiado por Benjamin *Em velhos livros infantis* (1980; 1984), caracteriza-se pela oferta de gravuras coloridas, contos de fadas e canções que se furtam ao “controle das teorias filantrópicas”. São bens culturais herdados de séculos anteriores que não foram sacrificados no século XIX e que mantêm ainda a relação com aspectos que podem lembrar o primitivo pela própria técnica utilizada. Apontaremos aqui quatro características das críticas de Walter Benjamin à pedagogia tradicional e que podem ser identificadas como características de uma proposta pedagógica:

1) Autoridade: Benjamin se opõe ao exercício da autoridade, que para ele impede que a criança possa exercer sua capacidade. No texto *Chichlenchlauchra* (BENJAMIN, 1984a, p. 103-7). Benjamin ressalta a característica de jogo da leitura, um jogo proposto pela própria cartilha que leva a criança a fazer sua própria leitura, a aprender a decifrar os hieróglifos da leitura. O aspecto lúdico aparece também em *Brinquedos e jogos*, texto no qual o jogo é estratégia para não petrificar o hábito. Dessa forma, comer, beber dormir, vestir-se são hábitos que “entram na vida como brincadeira

As afirmações de Benjamin têm o intuito de contestar a forma como aprendemos – ele se opõe à educação iluminista caracterizada, no posfácio da cartilha de Seidmann-Freud, como “incessante perseguição de metas, disputa generalizada para conquistar o “saber” daquilo que o adulto(...) exige”(1984a, p. 107). Para esta “as portas do verdadeiro saber estão cerradas”.

2) O papel da fantasia. Esta é considerada como fenômeno primordial, ao contrário da imaginação criadora. Essa característica da fantasia pode ser melhor percebida nas gravuras fantásticas dos livros infantis alemães. Diferente da imaginação criadora, a fantasia

funda-se, por exemplo, na recepção das cores. “A cor pura é o meio da fantasia, a pátria de nuvens da criança que brinca, não é o cânone rigoroso do artista que constrói” (1984a:59). A fantasia aparece como uma característica antropológica da qual a criança se encontra mais próxima do que o adulto. No *Programa para um teatro infantil proletário* a fantasia é importante para o momento do carnaval. A noção de imaginação criativa manifesta-se na brincadeira, no jogo infantil. Que para Benjamin indica, tal como em Freud (na palestra de 1907 “Escritores criativos e sonho diurno”) uma aproximação entre a imaginação do artista criativo com a criança que brinca⁴.

3) A experiência infantil: Esta é importante para o adulto. Em *Inícios verdejantes* afirma que a seriedade da vida nada tem a ver com a vida em preto e branco (BENJAMIN, 1984a, p. 114), ou melhor dizendo, com a ausência da fantasia na vida do adulto, mas com o alcance e a importância que têm para o adulto as experiências infantis. Em termos pedagógicos isso significa a menor intervenção possível do adulto nas atividades desenvolvidas pela criança pois tal intervenção será certamente na direção de impedir o fluxo da fantasia.

4) A concepção de criança: A criança não é um ser isolado, sua vida e seus brinquedos dão testemunho da sua experiência ligada à sociedade, e não transcorre desvinculada de suas regras (BENJAMIN, 1984a, p. 70; 1980, III, p. 117). É somente nessa relação com o ambiente em que vive a criança que se pode falar num favorecimento do desenvolvimento de personalidades independentes.

A criança de Benjamin não é a criança em si, mas a criança individual, a criança como parte de um grupo, produto de uma circunstância sociocultural específica e de um sistema educacional que existe apenas de forma parcial e experimental dentro de um sistema em estado nascente. Em síntese, não há uma educação universal, pois não há criança universal. Essa diferença garante a “fundação materialista” da educação, pois segundo Benjamin, a burguesia vê seus filhos como herdeiros, e os deserdados vêm seus filhos como os que ajudam. Essa diferença drástica é ainda válida hoje embora a queda do império soviético e o fenômeno da globalização sejam vistos como sintoma da realização do programa democrático universal. Está talvez hoje mais difícil de identificar quem são os deserdados, e talvez até fora de moda fazer essa pergunta e considerar sua relevância para a prática educacional.

Para G. Fischer (1996), a desintegração da união soviética significa o fim do pensamento da utopia, do impossível porém não podemos colocar Benjamin na mesma

⁴ Não está no escopo deste artigo a discussão do tema da aproximação entre a criança e o artista em Freud e Benjamin.

linha que vê a infância como promessa de felicidade, o que necessariamente tem um ar de pessimismo. Benjamin não coloca a finalidade da educação numa distância inalcançável, seja para além do horizonte histórico ou no mundo inalcançável da criança visto da perspectiva do adulto que perdeu o contato com a infância. Benjamin coloca sua utopia no agora, no aqui e agora do potencial criativo e imaginativo da criança. Para o pedagogo não há outro tempo e espaço a não ser o aqui e agora como o tempo da criança.

Teoria política e soberania: aprendizado da ação

Em sua tese de doutorado, *Origem do drama barroco alemão*⁵ Benjamin busca estabelecer, de um ponto de vista de uma “ciência”⁶, a estética, uma nova terminologia com a qual diferencia ‘tragédia’ e ‘drama trágico’. Mostra que nos dramas do período Barroco estão presentes sentimentos como desespero e desprezo do mundo enquanto que nas tragédias gregas os poetas trágicos exprimem uma atitude inflexível em relação ao mundo e ao destino. “Essa diferença de atitude e de sentimento do mundo é importante” (BENJAMIN, 1980, I, p. 879). Para ele ela tem que ser levada em consideração pois implica na distinção dos gêneros o que por sua vez corresponde a uma atitude diversa do homem diante do mundo. Na dramaturgia barroca a tristeza e o luto indicam o modo como o homem lida com o mundo, e para Benjamin as questões levantadas com relação ao barroco tinham relação “direta com problemas de grande atualidade na literatura contemporânea.” (1980, I, p. 879). Benjamin traça uma analogia entre a forma linguística do período barroco e a do expressionismo. Para ele “os estetas até agora consideravam a alegoria um meio de expressão artístico secundário. Ele queria provar que a alegoria é um meio artístico de alta qualidade, mais do que isso, é uma forma especial de percepção artística” (1980, I, p. 879). Essa relação entre expressão artística e concepção de mundo é como veremos importante para indicar a apreensão do mundo assim como o tipo de ação necessária sobre ele. E está relacionada com a função do estético para Benjamin. Um dos seus interlocutores nessa obra é o jurista e teólogo alemão Carl Schmitt. Esse autor é tomado em *Origem do Drama Barroco* porque assim como Benjamin Schmitt denuncia a relação dos conceitos modernos da teoria do Estado como conceitos teológicos secularizados (SCHMITT, 2001, p. 43). Porém, como sabemos, Benjamin vai tirar consequências diferentes dessa denúncia.

⁵ Na tradução de Sergio Paulo Rouanet, ou *Origem do drama trágico alemão*, na tradução de João Barrento (2011).

⁶ Esta palavra assim como os argumentos seguintes foram retirados do relato de Asjia Lascis em sua biografia, quando se refere à resposta que Benjamin lhe deu no momento em que o questiona sobre o tema do livro, os dramas do século XVII, literatura desconhecida e pertencente a um passado morto. (1980, I, p. 879).

Enquanto Schmitt substitui então a ação política com vistas a um fim pelo decisionismo e pela defesa de um estado de exceção para evitar o caos e a desordem, Benjamin traz uma crítica às concepções modernas de política que criam uma realidade teatral na qual a maioria participa como mero espectador.

Schmitt defende deste modo a relação entre existência, ordem e norma: “precisamente, a filosofia da vida concreta não deve afastar-se da exceção e do caso extremo, mas interessar-se por eles em altíssimo grau ... A exceção é mais interessante que o caso normal. O normal não demonstra nada, a exceção demonstra tudo; não só confirma a regra, mas a regra vive graças àquela” (SCHMITT, 2001, p. 43). Com essa afirmação Schmitt pretende revelar que o que na verdade fundamenta a ação política e o que dela deriva não é a origem divina do poder, mas é essa esfera da exceção que ameaça a vida, e que deve ser afastada, seja por que meio for, pela ordenação jurídica. A política deve ter em vista essa esfera do irredutível, do irracional, pois ela ameaça a normalidade. Esta se constitui em oposição ao estado de exceção, mas no entanto, sabe que ele é seu horizonte.

O estado de exceção não pode ser compreendido dentro dos limites estabelecidos pelas normas gerais que orientam as decisões jurídicas num Estado. Ele não é uma situação de emergência decretada pelo próprio Estado, mas encontra-se fora da esfera deste e é, no entanto, incluído na norma geral como exceção. A soberania, de um lugar externo ao das normas funda estas mesmas normas que só poderão ser transgredidas pelo soberano; este se encontra então, ao mesmo tempo, dentro e fora da vigência das mesmas. Normalidade e exceção estão intimamente ligadas pela exclusão⁷. Carl Schmitt teme o perigo da violência que se exerce contra a vida e por isso considera que é papel do poder político afastar esse perigo, auxiliado ou justificado pela ordem jurídica. Assim justifica o estado de exceção como esfera complementar da política, como esfera da ação do soberano que cria a ordem para se opor ao perigo da violência.

Benjamin por sua vez entende que a esfera da política nasce como uma decisão que visa impedir o estado de exceção, e esta é a função do Príncipe. A política está agora portanto relacionada a uma arbitrariedade: sua função é a de garantir a ordem, seja através da ação do príncipe, no Período Barroco, seja na modernidade a partir do exercício da legalidade. (FERRARI, 2003, p. 133).

Para Benjamin o verdadeiro estado de exceção é aquele que promove a interrupção da continuidade histórica, rompendo assim com a tradição e o costume. É uma forma de inaugurar uma nova direção, na qual seja possível estabelecer outros cânones que não

⁷ Cf. FERRARI, S. C. M, 2005, pp.81 -103 e FERRARI, S. C. M, 2003, pp. 129-142.

aqueles que transformaram a história mundial num acúmulo de catástrofes. E esse verdadeiro estado de exceção é aquele que permanece como possibilidade de transformação das relações políticas estabelecidas pelos pactos anteriores. Veremos como essa concepção de estado de exceção relaciona-se com as práticas artísticas da modernidade e como para que isso possa acontecer é necessária uma *presença de espírito* que precisa ser conquistada.

Antes de passar para o próximo item, uma última observação ligada a aspectos políticos e éticos. No ensaio *Destino e caráter*, Benjamin submete esses dois conceitos ao seu crivo crítico, buscando superar a concepção usual dos dois conceitos, na qual os dois estão ligados de maneira causal como se fosse possível prever, através de certas características corporais humanas, o seu caráter e suas escolhas (BENJAMIN, 1980, II, 171). A ação não pode ser concebida segundo conceito estáticos. Para ele “entre o homem que age e o mundo externo tudo é muito mais ação recíproca; seus círculos de ação transformam-se um no outro; por mais que suas representações possam ser distintas, seus conceitos não são separáveis” (BENJAMIN, 1980, II, p. 175). É nesse texto que ele forja a expressão “presença de espírito” que aparecerá também em *Rua de mão única*, e que podemos entender como uma capacidade de ler, decifrar sinais que atravessam o organismo como ondas. É necessário saber usar esses sinais, um saber que se encontra em cada um, e que para ser acessado necessita da superação do racionalismo cartesiano. Tal procedimento se opõe a expedientes como culpa, direito e julgamento. Ao manter-se submetido a estes expedientes, o homem mantém-se na mera vida, uma vida cujo significado é estabelecido de antemão por um sistema que transforma os homens em peças remanejáveis. Os estudos de Benjamin sobre a tragédia e a leitura que faz do escritor francês André Gide revelam uma outra relação com culpa e destino, e com a temporalidade, na qual o homem aparece como liberto do destino mítico. Seu destino é aquele que ele mesmo faz (BENJAMIN, 1980, II, p. 391-395) A resposta ao enigma da esfinge - o homem – é a única capaz de romper o poder do mito. É importante notarmos que tal retomada da tragédia por Benjamin, mesmo que seja através de Gide, ocorre num momento em que teóricos que são próximos a ele, como Adorno e Horkheimer, estão iniciando a formulação do conceito de esclarecimento como um mito moderno. Também para eles a libertação do mito racionalista só pode ocorrer a partir do próprio homem.

Arte como forma exercício e de aprendizado

Alguns procedimentos são apresentados por Benjamin como forma de aprendizado no mundo moderno. Vou me referir ao que aparece em *Infância em Berlim*, que relata, falando muito simplificada, as lembranças do adulto acerca de suas experiências na cidade em que passa parte de sua infância, e a outro em *Rua de mão única*, em que “narra” suas andanças já adulto nessa mesma cidade, transformada. No primeiro texto, uma Berlim ainda prosaica e imperial, no segundo uma Berlim republicana. A esses dois relatos acrescento a figura do flâneur e o significado de sua experiência para então refletir acerca do paralelo entre duas formas de arte, a arquitetura e o cinema - que Benjamin traça no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Em *Infância em Berlim* (BENJAMIN, 1987, p. 73) o filósofo enfatiza a necessidade de instrução para perder-se na cidade. Parte dessa instrução reside na capacidade de estranhamento diante, por exemplo, dos nomes das ruas, na capacidade de encontrar nesses nomes familiares, ou nas paisagens familiares da cidade, o que elas têm de estranho. E essa capacidade está ligada à possibilidade de relacionar-se com esses elementos por meio de outros sentidos. Benjamin propõe uma experiência semelhante àquela que é própria, segundo ele, do flâneur: não mais enfatizar o que os olhos vêem – os nomes escritos nas placas – mas ouvir o seu som. A experiência infantil na cidade é marcada por caminhos que conduzem a locais mágicos, porque remetem a um significado que naquele momento a criança ainda não conseguia decifrar. Benjamin associa esses caminhos aos labirintos nos mata-borrões⁸ de seu caderno, que se parecem com vestígios de sonhos que talvez somente mais tarde pudesse realizar. O labirinto é um caminho sinuoso, não direto, que muitas vezes nos leva a aporias, a passagens sem saída. Descobrir o caminho que leva para o outro lado é um desafio para a criança que se depara com uma paisagem misteriosa, desconhecida. É a experiência do estranhamento. Para a criança o parque é um lugar misterioso cuja configuração parece não ter sentido.

Num dos aforismas Benjamin refere-se a um determinado lugar no parque que permaneceu obscuro quando por lá caminhava na infância. Mais tarde, quando retornou já adulto ao mesmo local em companhia de um camponês de Berlim, “conhecedor da terra”, ambos caminharam por esse jardim e os passos desse guia o araram de modo a fazer ressoar o que ali se encontrava sepultado. Nesse lugar, cercado pelas figuras que embalavam os anseios da infância, Benjamin refere-se ainda aos guardiões dos umbrais, “que protegem

⁸ Manchas de tinta que se formam pela absorção da tinta das canetas pelos mata-borrões, algo em desuso hoje em dia pelo uso das canetas esferográficas e de computadores. Na década de 1920 o psiquiatra e psicanalista suíço [Hermann Rorschach](#) criou o método que leva seu nome que consiste na avaliação psicológica através da interpretação de manchas de tinta. Para Benjamin a interpretação das manchas de tinta e de imagens não se dirige à avaliação psicológica, mas a uma leitura de sinais.

nossos passos pela vida afora e dentro de casa” (BENJAMIN, 1987, p. 75). Estas personagens transformavam em Antiguidade o antigo bairro onde residia e de onde sopravam os ventos que traziam para o presente os elementos míticos da infância. O sentido do aprender a perder-se na cidade, acentuado no início deste trecho, reside nisso: em poder perder-se, ou seja, esquecer o sentido dado aos lugares da cidade para encontrar aqueles que um dia percebidos pela criança, permaneceram ocultos ainda ao adulto. É o aprendizado de um outro olhar que vê através dos elementos da experiência sensível.

Em *Rua de mão única* a faculdade da fantasia aparece como o “dom de interpolar no infinitamente pequeno, descobrir para cada intensidade, como extensiva, sua nova plenitude comprimida, em suma tomar cada imagem como se fosse a do leque fechado, que só no desdobramento toma fôlego”. A fantasia permite desligar o objeto do sentido dado – o habitual - para ligá-lo a um outro, talvez mais afetivo já que ela permite descobrir nas coisas “os traços da pessoa amada” (BENJAMIN, 1987, p. 41).

Perder-se na cidade é também uma forma de se opor ao hábito, no seu aspecto ligado ao esquecimento. Perder-se ali significa colocar-se como a criança diante da paisagem urbana considerando-a estranha. Perder-se significa reencontrar na paisagem, e em si mesmo, seu componente estranho, é o que nos permite ver que essa paisagem é formada por pedaços que foram colocados juntos.

Em suas reflexões sobre o hábito Benjamin explicita uma ambiguidade inerente à sua obra: o hábito é o regaço “em que um perceber novo e inaudito luta para se safar”(BENJAMIN, 1980, IV, p. 408; 1987, p. 247). Há uma certa dificuldade na percepção do novo, mas ao mesmo tempo, é no hábito que estão guardadas as percepções inconscientes do que pode se tornar matéria dos sonhos, e isto, aqui, significa estabelecer novas conexões entre os objetos. O corpo, tal como a linguagem, torna-se um arquivo de experiências inconscientes: o que as faz percorrer o caminho das profundezas em que se encontram é um acontecimento presente que faz esse eco ressoar por todo o corpo. Se em *Infância em Berlim* Benjamin parece ainda não ter claro como fazer para libertar esse perceber novo: ele ainda não é senhor desse ressoar, já em seus trabalhos sobre Baudelaire (BENJAMIN, 1989) a experiência do choque do flâneur será tomada como decisiva para Benjamin. E é ele mesmo quem estabelece a diferença entre a experiência do choque baudelaireana e a *memoire involontaire* proustiana: “que a vontade restauradora de Proust permaneça cerrada nos limites da existência terrena, e que a de Baudelaire se projete para além deles, pode ser interpretado como indício de que as forças adversas que se anunciaram a Baudelaire eram mais primitivas e poderosas”(BENJAMIN, 1989, p. 134).

A contribuição decisiva de Benjamin à questão da experiência e da absorção pelo homem moderno das características dessa nova época foi dada no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Um texto que recebeu pelo menos três versões, todas elas muito instigantes e que trazem inúmeras contribuições para o pensamento estético e sobre a arte dos dias de hoje. Benjamin afirma:

A arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes (tarefas) sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. (1980, p. 466; 1985, p. 194)⁹.

A arte moderna é recebida pela massa de modo coletivo e distraído e essas duas formas de recepção realizam uma tarefa que é necessária para a humanidade: promovem o aprendizado do sentido do hábito e da utilidade, do mesmo modo que a arquitetura o fez em sua existência ao oferecer os edifícios para a recepção pelo uso – hábito e utilidade – e pela percepção – contemplação, ótica. O modo de recepção da arte pela massa impõe-se ao indivíduo, mesmo que este se esquive da tarefa. Não cabe ao indivíduo escolher. A massa, o coletivo, caminha na direção exigida pelas condições dadas. O problema da resistência dos indivíduos é vencido pela força das massas, que não segue necessariamente a melhor direção por conta dessa resistência. Há uma tarefa a ser realizada, há uma força que impele para a sua realização. O resultado disso dependerá de quem estiver atento a essa exigência, caso contrário esse movimento seguirá a direção imposta pela natureza do movimento.

A arquitetura é tomada como referência pelo filósofo alemão para explicitar como a arte moderna, e em particular o cinema, resolve as tarefas importantes nos dias atuais. Ela é o exemplo mais evidente de uma arte que é envolvida pela massa, que é recebida de modo tátil. O espaço arquitetural é nosso conhecido não só desde que nascemos, mas desde tempos imemoriais, quando o homem buscou abrigo do corpo num espaço definido. Esse espaço arquitetural nosso conhecido define e modifica sem cessar o espaço de jogo de nossa existência com uma tal descrição que é possível que muitas vidas se escoem sem que se tenha tomado consciência dessa surda presença, a não ser quando nos encontramos face a face com uma pirâmide ou um palácio.

A arquitetura distrai¹⁰. É essa a sua afinidade com o cinema. Em sua definição de aura como “a única aparição de uma coisa distante, por mais próxima que esteja”

⁹ “so wird die Kunst deren schwerste und wichtigste nur da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig in Film” (BENJAMIN, 1980, p. 466).

¹⁰ A palavra alemã utilizada por Benjamin é *zerstreuen*, que significa além de distrair e divertir, dissipar, destruir.

(Benjamin, 1980, 440; 1985, p. 170) vemos a afirmação de um aqui e agora (primeira unicidade), de uma aparição(segunda unicidade), e sobretudo, o cruzamento de uma distância (terceira unicidade) (GOETZ, 2002, p. 67) onde ela surge. Ela é a sensação da distância intransponível que nos separa de uma coisa, mesmo que esteja ela muito próxima, como a estátua no museu. A relação tradicional com a obra de arte obedece a esse esquema: uma presença que reafirma a ausência de algo inalcançável. Ela tem lugar num momento único, raro e excepcional. É esse caráter único que impõe o recolhimento, que a reprodutibilidade técnica vai destruir. A reprodução aniquila a distância, torna tudo próximo, familiar. A obra torna-se sem cessar disponível, sempre e em todo o lugar, e ainda ela se torna acessível a todos, opondo-se à recepção do indivíduo sozinho em recolhimento. A distância é abolida no “por mais próxima que esteja”. Esse é o ponto essencial: o desaparecimento da aura que, pelo menos neste texto, Benjamin não lamenta, vai implicar uma penetração, ou uma compenetração, ou mesmo uma confusão entre os espectadores e a obra. Isso é a diversão, distração.

O cinema com sua sequência ininterrupta de quadros por segundo inicia o espectador nessa forma de percepção na qual a “dominante tátil prevalece no (...) universo da ótica” (BENJAMIN, 1980, p. 466; 1984a, p. 194). Por mais que se insista sobre a predominância do estímulo visual, nas análises da sociedade moderna, principalmente naquelas que intentam promover as atividades reflexivas, Benjamin insiste que o estímulo visual está dominado pelo tátil, isto é, ele permite a sua desestruturação. O cinema vai conduzir esse aprendizado pois: a) O cinema permite desestruturar esse prevaricamento, não em função da visão, mas em função de uma compreensão diferenciada dos fenômenos da percepção; b) O cinema permite a percepção das tensões do nosso tempo ao mostrar que a dominante tátil prevalece sobre o universo da ótica

A segunda afirmação, o cinema, no entanto, é a forma de arte “onde a dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica” (1980, p. 466; 1985, p. 194)¹¹ leva à constatação de que se a recepção tátil é realizada através do hábito, é o hábito que determina a recepção ótica. Esta recepção está marcada pela forma como as construções organizam a utilização do espaço¹². Benjamin tem em vista nesse texto a forma como o fascismo utiliza-se da crescente massificação ao tentar “organizar as massas proletárias recém surgidas” (BENJAMIN, 1980, p. 467; 1985, p. 194), e denuncia uma confusão proposital entre

¹¹ “tactile Dominant in der Optik selber sich geltend macht” (BENJAMIN, 1980, p. 466).

¹² Como exemplo visual da ideia apresentada por Benjamin temos o filme de Guy Debord, *A sociedade do espetáculo* que mostra em uma de suas cenas as construções modernas em cidades europeias (podemos ver isso também em São Paulo) que se alçam aos céus e dão a ideia de um poder sobre os planos da cidade. Construções dos grandes bancos de investimentos e das grandes corporações.

reproduzir a massa, isto é, coloca-la como protagonista das imagens, e reprodução em massa. Os comícios gigantescos e espetáculos esportivos fazem parte de um programa de “estetização da vida política”, que significa a transformação da vida política em imagens nas quais a massa aparece como protagonista, mas que são imagens, na verdade, em que a massa representa apenas o papel de massa, ou de público que apenas apoia e aplaude¹³. Desse modo as imagens de guerra dão um sentido a esse movimento da massa que se vê grande e cumprindo uma finalidade bela.

A percepção de que a componente ótica é determinada pelo hábito é um conhecimento importante no jogo político do nazismo que transforma com sua cenografia a massa em público, espectador de suas ações espetaculares. No entanto, se o cinema nasceu com função social expressa na formulação: “a função social decisiva da arte atual consiste na iniciação da humanidade ao (...) jogo harmonioso” da “natureza” com a “humanidade” (BENJAMIN, 1980, I, p. 717)¹⁴, a técnica para Benjamin não tem somente o objetivo de sujeitar a natureza, mas também de produzir essa harmonia, função utópica da técnica visualizada, segundo Benjamin, desde tempos imemoriais nos gestos infantis e no exercícios das técnicas pelo homem primitivo. A tarefa à qual nos referimos anteriormente é a de oferecer à massa uma forma de tomar consciência dessa determinação tátil sobre o ótico, e ao mesmo tempo das possibilidades que a dominante ótica oferece para a experimentação tátil. A recepção tátil das massas nos ensina sobre o modo como se dá a recepção das obras de arte. Aquelas às quais dedicamos uma certa atenção concentrada não são mais do que obras que contemplamos a partir de certos hábitos adquiridos.

A utopia da técnica revela-se ainda nas possibilidades que ela traz para a percepção estética, pois a técnica permite aumentar em muito o poder dos órgãos de percepção humanos. Ela permite, pelo visual, implodir a lógica do hábito. Outra de suas funções sociais importantes é a de “criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho”. Arte e técnica por meio do cinema realizam essa tarefa tanto porque a arte é materialização do pensamento humano e desse modo oferece ao homem uma imagem de si mesmo, como porque o cinema como produto da técnica permite desfazer aquilo que a própria técnica criada pelo homem construiu¹⁵. O papel das técnicas é o de adaptar o homem à evolução

¹³ Não deixa de ser o mesmo esquema da maioria dos programas interativos. Apenas reagimos a um esquema previamente formatado.

¹⁴ “Le film set à exercer l’homme à l’aperception et à la réaction déterminées par la pratique d’un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance.”(BENJAMIN, 1980, I, p. 717).

¹⁵ Cf. Benjamin (1980, I, p. 717(nota)): “Le but même des révolutions est d’accélérer cette adaptation. Les révolutions sont les innervations de l’élément collectif ou, plus exactement, les tentatives d’innervations de la collectivité qui pour la première fois trouve ses organes dans la seconde technique. Cette technique constitue un système que exige que les forces sociales élémentaires soient subjuguées pour que puisse s’établir un jeu

criada pela própria humanidade, e que pode ou não ser colocada a serviço de um "imenso e insuspeitado campo de ação"¹⁶.

É também papel do cinema enquanto técnica trabalhar como uma espécie de elixir para as "perigosas tensões" que a própria tecnização (...) engendrou nas massas" (BENJAMIN, 1985, p. 198; 1980, I, p. 730). Ele é ao mesmo tempo, produto da inervação dos elementos do coletivo (que cria a técnica) que buscam satisfazer o desejo de uma vida melhor e em harmonia com a natureza, e produto dessa mesma técnica visando imunizar as massas contra seus efeitos perniciosos¹⁷.

O cinema faz explodir nosso "universo carcerário" da repetição e do hábito, ao possibilitar que a representação da imagem do homem, pelo aparelho, lhe seja alienada, produzindo assim o estranhamento, do mesmo modo que a imagem no espelho. A explosão do universo cotidiano produzida pelo cinema torna possíveis outras experiências pois nos permite um olhar distanciado de nosso próprio agir. Tal como "novos bárbaros" desprovidos do peso da tradição e da experiência podemos iniciar novas trilhas criadas a partir dos fragmentos, da realidade estilhaçada e dispersa, com a possibilidade de captar ao mesmo tempo o sentido do que ficou guardado nos gestos contidos ou estudados, ou que ocultam sentimentos e anseios reprimidos e/ ou esquecidos. E essa percepção é tanto mais possível quanto mais estudamos e observamos os movimentos. Ela permite o exame daquilo que vemos sem nos darmos conta. Esse aprendizado e reconhecimento de nossa vida desperta através da arte, e as possibilidades abertas por essa experiência estão próximos do que Brecht via como função do seu teatro. Podemos ver os dois pensadores e críticos como aqueles que visualizaram um modo de ultrapassar a crítica racionalista que demora demais nos detalhes e acaba por retardar a percepção de possibilidades e impedir mudanças.

Considerações finais

No cinema o registro de nossas ações permite-nos perceber que elas resultam de uma montagem, minuciosa, detalhada. A implosão do movimento cria a possibilidade de

'harmonien' entre les forces naturelles et l'homme". Essa técnica é a que visa liberar o homem do trabalho e com isso estende o seu campo de ação. Ele ainda não sabe orientar-se nesse campo. A apropriação pelo coletivo dessa técnica é que permite esse aprendizado.

¹⁶ "Se o filme, através de 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, estende, por um lado, nossa compreensão sobre as mil determinações de que depende nossa existência, por outro ele vem nos abrir um imenso e insuspeitado campo de ação" (BENJAMIN, 1985, p. 198; 1980, I, p. 730), grifo do autor.

¹⁷ Aqui em total discordância com Adorno que considera os filmes como produtos que mantêm o espectador no estado de infância emocional.

criar outros movimentos; percebemos assim nosso mundo como um cenário. A câmera funciona como um bisturi cuja intervenção revela o que se passa nos interstícios desse “inconsciente ótico”¹⁸. Encontramos aqui um outro ponto de aproximação entre cinema e arquitetura: o cinegrafista penetra profundamente as vísceras da realidade enquanto que a arquitetura promove uma “cirurgia do espaço”; Arquitetura e cinema são recebidos como realidades estilhaçadas, dispersas, multiplicadas pela ação do passante. Essas duas formas de arte enfatizam em Benjamin a nova forma de percepção necessária ao homem moderno: uma percepção que não se fixa na visão, mas que amplia seu alcance de modo que possa dar a ver ao homem aquilo que a própria sociedade moderna lhe oculta. Mas, diferentemente da arquitetura em seus vários momentos, o cinema na modernidade dá conta “dos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (BENJAMIN, 1980, p. 464; 1985, p. 192) e das “violentas tensões do nosso tempo” (1980, p. 466; 1985, p. 194).

A arquitetura é o exemplo mais evidente de uma arte que é envolvida pela massa, que é recebida de modo tátil. Esse espaço arquitetural nosso conhecido define e modifica sem cessar o espaço de jogo de nossa existência com uma tal discricção que é possível que muitas vidas se escoem sem que se tenha tomado consciência dessa surda presença, a não ser quando nos encontramos face a face com uma pirâmide ou um palácio. Cinema e arquitetura têm um modo de ação distinto das outras artes. E para compreender esse modo de ação e usá-lo a favor de um trabalho de aprendizado e consciência é necessário observar suas injunções e descobrir seu modo de emprego (SAINT-GIRONS, 2008, p. 156), ter presente a sua influência (BENJAMIN, 1980, p. 465; 1985, p. 193). Elas podem nos dizer muito sobre como vemos o mundo e agimos sobre ele, sobre como as imagens produzidas agem sobre nós e influenciam nossas ações.

¹⁸ Este, diz Benjamin, conduz o olhar do mesmo modo que o inconsciente pulsional conduz nosso pensar consciente.

Referências

- BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*, vols. I a IV, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1980.
- _____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984a.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984b.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: ed. Brasiliense, 1985.
- _____. *Rua de mão Única*. Obras Escolhidas, vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no alto capitalismo*. Obras Escolhidas, vol. 3. São Paulo: ed. Brasiliense, 1989.
- FERRARI, S. C. M., *Natureza e Poder: Algumas reflexões acerca da ação e do discurso em Walter Benjamin*. In: Revista Ideação. Feira de Santana (Especial), 2005, nº 15, pp. 81-103.
- _____. *Walter Benjamin e Carl Schmitt: estado de exceção, soberania e teologia política*. In: Revista Fragmentos de Cultura. Goiânia (Especial), 2003, vol. 13, pp 129-142.
- FISCHER, G., *Benjamin's utopia of Education as Theatrum Mundi et Vitae: On the programme of a proletarian children's theatre*. In: FISCHER, G. (org.) *With the sharpened axe of reason*. Oxford/ Washington: Berg, 1996, pp. 201-218.
- GOETZ, Benoît. *La dislocation. Architecture et Philosophie*. Paris : Les éditions de la Passion, 2002.
- LINDNER, B. *Zu Traditionskrise, Technik, Medien*. In: Benjamin Handbuch, *Leben-Werk-Wirkung*: ed Burkhardt Lindner. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006. pp.451-464.
- SAINT GIRONS, Baldine - *L'acte esthétique*. Paris : Klincksieck, 2008.
- SCHIAVONI, Giulio, *Zum Kinde*, in *Benjamin Handbuch*. *Leben- Werk- Wirkung*, ed Burkhardt Lindner. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006, pp. 373-385.
- SCHMITT, C. *Carl Schmitt, Teologo de la Política*. Prólogo e selección de Héctor Orestes Aguilar. Mexico: FCE, 2001.

*Recebido em: 30 de maio de 2018.
Aprovado em: 20 de junho de 2018.*