

## 8. A APARÊNCIA E O JOGO NA ARTE E NA LITERATURA

CLAUDIA CAIMI

“Valor educativo e valor de consumo convergem. Com isso dá-se uma nova forma do aprender.” (BENJAMIN, 2013, p. 146).

Em dois ensaios escritos em 1935/36, nos quais Walter Benjamin aborda as mudanças da arte na modernidade – *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1935) e *O narrador* (1936) – as questões estéticas são tratadas em tensão com a história e a política. Essa tensão se dá tanto no sentido dialético com que ele aborda os conceitos estéticos, históricos e políticos, como na condição histórica em que estava vivendo o autor, já cerceado, física e intelectualmente, pela política nazifascista do estado alemão. A preocupação apresentada nesses ensaios, e em outros da mesma época, é a de produzir um pensamento que, além de fazer um diagnóstico das artes na sua atualidade, tem como principal finalidade introduzir conceitos “inutilizáveis para os objetivos do fascismo”, válidos ainda “para a formulação das exigências revolucionárias na política da arte” (BENJAMIN, 2012a, p.11).

Para tanto, Benjamin estende um olhar para a arte de narrar (conto/romance) e a arte visual (pintura/fotografia/cinema) em situação de produção histórico-social anterior ao modo capitalista. Identifica que, ao mudar o modo de produção de uma condição artesanal para a mecanizada, lentamente ocorre uma série de mediações, de reações, de transformações na criação artística – nos gêneros literários e nas obras de arte. Mas não é só a arte que se transforma, também se modificam a recepção e a percepção do leitor/espectador. Neste sentido, a relação dialética se estabelece entre os meios de produção e a criação artística e entre a criação artística e a percepção, ou seja, modificam-se radicalmente o modo de ser/estar no mundo, o modo de dar sentido e experienciar.

### A QUESTÃO HISTÓRICA 1: O NARRADOR

Em um texto de 1933 – ano em que Hitler sobe ao poder –, *Experiência e pobreza* (1987), Benjamin aproxima a arte de narrar com o desenvolvimento técnico, apontando a Primeira Grande Guerra como um momento histórico em que se evidencia, de uma forma terrível e acelerada, que a experiência foi subtraída da humanidade. A morte, que tradicionalmente era o momento de transmitir o legado de experiência anterior e oferecia autoridade ao narrador e sentido ao vivido, na experiência da guerra só produziu mudez. Para ele, o que foi emudecido é a interioridade – o aspecto humano do homem – que se revela na linguagem, naquilo que ele produz e transmite. Essa pobreza manifesta-se na abolição dos vestígios, rastros, da história, e o homem aparece completamente livre do seu passado, vivendo num eterno presente em que o sentido é individualizado e atualizado constantemente na vivência imediata. Nesse ensaio, Benjamin situa duas maneiras com as quais a sociedade da época lidou com essa problemática da perda dos rastros. O homem burguês reagiu com “uma apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo o que lhe pertence no privado” (BENJAMIN, 1994, p. 68), procurando produzir a ilusão de deixar marcas nos objetos pessoais – tecidos, roupas, estojos, etc. A outra reação, que Benjamin chama de barbárie positiva, tem um caráter realista e de denúncia. Nesta, a pintura de Paul Klee, a ficção e a ensaística arquitetônica de Paul Scheerbart, que dá ênfase ao vidro, e a proposta arquitetônica da Bauhaus, que dá ênfase ao aço, são exemplos narrativos e artísticos ajustados à desilusão da pobreza de experiência do homem moderno (Idem, 1987, p. 116-117).

No ensaio *O narrador* (1983), Benjamin volta a desenvolver o tema, demonstrando que na modernidade a capacidade de trocar experiências está impossibilitada, contrapondo a narrativa tradicional ao romance. O narrador, na condição histórica de produção artesanal, oferece autenticidade, autoridade, longevidade e transmissibilidade às narrativas, características que se diferenciam profundamente na arte produzida na sociedade de massa capitalista. Enquanto a narrativa tradicional está assentada na experiência, própria ou relatada do narrador, integrada a sua vida e repassada ao ouvinte como uma longa formação, vinculada à tradição, o romance isolou-se no indivíduo, buscando o sentido da vida na solidão de um narrador que não consegue exprimir-se exemplarmente, pois se mantém reduzido ao seu pequeno presente.

Benjamin contrapõe a experiência (*Erfahrung*) à vivência (*Erlebnis*) para discutir a transmissão do modo de se estar no tempo. O indivíduo moderno só tem a pequena vivência individual, que se resume no agora e não pode ser partilhada porque é só sua, sendo quase incomunicável, enquanto a experiência é supraindividual, perpassada pela tradição, por um passado que não é neutro, mas carregado de memória. O romance perde a possibilidade de transmissão e recepção coletiva que marcam o narrador tradicional incluso em uma ordem produtiva e social na qual o indivíduo se identifica com uma história que alguém começou e que ele continua a contar.

O aspecto temporal da experiência é ressaltado por Benjamin na diferenciação entre a narrativa tradicional e o romance. Perde-se uma experiência temporal concreta e gestual de pertencimento; uma temporalidade complexa, marcada pelo compartilhamento da noção de eternidade, de continuidade, por um lado, e, ao mesmo tempo, com o desaparecimento dela, com a noção de finitude. Na experiência temporal coletiva da narrativa, a morte, o choque mais profundo do indivíduo, não é impedimento à experiência narrativa, bem pelo contrário, é condição. Como explica Jeanne Marie Gagnebin “a expressão privilegiada dessa experiência tradicional é a palavra moribundo, não porque ele teria qualquer saber secreto pessoal a nos revelar, mas muito mais porque, no limiar da morte, ele aproxima, numa repentina intimidade, nosso mundo vivo e familiar deste outro mundo desconhecido e, no entanto, comum a todos” (1994, p. 66). Essa temporalidade de tensão entre a vida e a morte, presente nas narrativas tradicionais é que enfraqueceu, outra temporalidade se impôs, uma temporalidade que se afastou tanto da narrativa tradicional como da epopeia, gênero que conciliava memória e recordação, como expõe Benjamin:

É o que se dá sobretudo em partes solenes das epopéias homéricas, tais como as invocações às musas no seu início. O que se anuncia nestes trechos é a memória perenizante do romancista em oposição à memória de entretenimento do narrador. A primeira é consagrada a um herói, a uma odisséia, a uma luta; a segunda a muitos acontecimentos dispersos. Em outras palavras é a recordação que, enquanto musa do romance, se alia à memória, musa da narrativa – depois com a decadência da epopéia, a unidade de sua origem na lembrança se rompeu (1983, p. 67).

O romance, diz Benjamin de acordo com Lukács, rompe com a relação entre o sentido e a vida, entre o essencial e o temporal. O romance luta contra o poder do tempo transcendental e incorpora em sua forma a unidade de uma vida marcada pela ausência de memória, de sentido coletivo, de continuidade. O narrador do romance oferece logros individualistas e privados de uma experiência que não pode ser transmitida na sua particularidade. Assim, o romance apresenta uma temporalidade finita que corta o acesso ao simbólico, ao desconhecido, ao recalcado e ao esquecido.

No final do texto sobre o narrador, e também nas *Teses sobre o conceito de história* (2011), Benjamin formula a ideia de uma nova narração, que carrega os traços da modernidade e da tradição perdida, pois reveste o narrador da imagem do Justo anônimo da tradição judaica e do trapeiro da obra de Baudelaire, capazes de recolher o perdido, o esquecido e o que perdeu a significação. Os ensaios de Benjamin sobre Proust e Kafka nos dão a medida da possibilidade desse narrador que compõe por fragmentos um passado que age sobre nós, mas que nunca chega a sínteses, só oferece elementos de uma percepção incerta, limitada e insegura. Na narrativa desses autores a falta é algo constitutivo do passado resgatado, sendo a memória sempre uma percepção de perdas, que envolve aspectos dissociativos, fragmentários e incompletos. Em Kafka, o cerne da obra está não na superação, na substituição de uma tradição esvaziada, mas na persistência de, no avesso desse nada, fazer ressurgir as figuras do esquecimento e do esquecido, incluindo o recalcado no projeto narrativo. Em Proust, a memória involuntária é mais próxima do esquecimento que da memória, ele se lembra no mais profundo do esquecido, naquilo que já foi perdido.

O narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido. (BENJAMIN, 2006, p. 54).

A memória vinculada à experiência perdida na modernidade está ligada a uma “contradição essencial entre o perecer da memória e o desejo de conservar, de resguardar, de salvar o passado do esquecimento” (BENJAMIN, 1984, p. 81). Nesse sentido, Benjamin destaca que é num estado de correspondência, com uma temporalidade vazia e corrosiva, que surge da distância e da ausência, mas tornada presente na linguagem, que a narração pode preservar a irredutibilidade do passado inacabado, bem como responder ao apelo do presente e à promessa do futuro.

Da mesma forma, muda também a recepção da narrativa. O homem moderno, alienado no processo produtivo, transformado pela sociedade burguesa e pela economia mercantil, tem como valores predominantes a liberdade e a individualidade, em detrimento de uma ordem fixa e estável reconhecida por uma coletividade. O anonimato, o isolamento, bem como a rapidez e a efemeridade da vida moderna contrapõem-se às estruturas lentas e duradouras da narração tradicional. O receptor/leitor não mais tem tempo para ouvir, concentra-se na sua solidão e tem preferência por histórias curtas. Não é mais a memória do ouvinte o lugar que guarda a experiência e a transmite em memória narrada, a memória se ancora na objetividade e nos arquivos. Benjamin enfatiza que com a perda da capacidade de transmissão, não só perdemos a capacidade de transmitir experiências ligadas a um processo político-histórico, mas perdemos, sobretudo, a capacidade de nos apropriarmos das coisas e, concomitantemente, com o desaparecimento delas.

## A QUESTÃO HISTÓRICA 2: A OBRA DE ARTE

Essa nova experiência temporal Benjamin vai desenvolver com mais profundidade no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*<sup>1</sup>. O tema do ensaio, a mudança na arte por causa da influência técnica, é tratado, como no texto sobre o narrador, a partir das transformações históricas materiais que oferecem novas possibilidades técnicas e, dialeticamente, transformam a arte e o modo de percepção do indivíduo moderno. Em uma anotação<sup>2</sup> preparatória para este ensaio, Benjamin

<sup>1</sup> Esse texto apresenta várias versões, a primeira, escrita entre outubro e dezembro de 1935, publicada no Brasil pela editora Brasiliense, com tradução de Sérgio Paulo Rouanet; uma segunda, modificada, acrescida de capítulos e notas, escrita entre dezembro de 1935 e final de janeiro de 1936, foi remetida para Horkheimer para ser publicada na revista do Instituto de Pesquisas Sociais, ficou perdida nos arquivos de Horkheimer até 1980 e publicada pela primeira vez em 1989. No Brasil, só foi publicada recentemente pela editora Zouk (2012) e pela editora L&PM (2013). A terceira versão, com modificações sugeridas por Adorno e Horkheimer e cortes propostos pela editora, foi publicada em francês em 1936. Essa versão foi autorizada por Benjamin com desagrado, de modo que continuou trabalhando no texto até 1938 numa nova versão – a quarta – em que retoma trechos cortados da versão francesa, retira alguns e acrescenta outros. Esta foi publicada em 1955, em alemão, e no Brasil em 1968, na revista *Civilização Brasileira*.

<sup>2</sup> A publicação da editora L&PM, traduzida por Gabriel Valladão Silva, organizada e comentada por Marcio Seligmann-Silva, traz um conjunto de anotações, fragmentos e esboços para o texto de importância ímpar na compreensão do pensamento benjaminiano sobre a obra de arte moderna.

escreve “A reprodução massiva de obras de arte não se liga apenas à produção massiva de produtos industriais, mas também à reprodução massiva de posturas e procedimentos humanos” (2013, p. 125). A mudança não se dá apenas na produção artística que, com o evento da fotografia e do cinema, transformou o modo de expor o mundo, esses novos meios também mudam o modo de ver e de distribuir a obra de arte, portanto a recepção. A difusão massiva de obras de arte vincula-as com a mercadoria, e o público se relaciona com as obras como se relaciona com as mercadorias: como massa e como consumidor.

A obra de arte sempre foi reproduzível, diz Benjamin no início do ensaio, o imitar e o copiar são procedimentos/maneiras de agir comuns à arte, mas as técnicas de reprodução se sofisticaram tanto, principalmente a partir do século dezanove, que o processo de (re)produção figurativa substituiu a mão/gesto pelo olho. A fotografia e o cinema no seu processo de produção contam com o olho na lente da máquina, diferente da pintura/escultura que precisam das mãos do artista para figurar.

A aceleração no processo de (re)produção provocou também um impacto na recepção da arte em sua forma tradicional. A arte, historicamente, está vinculada a uma experiência ritualística, mágica ou religiosa. O observador aproxima-se da imagem (totem/figura religiosa) com concentração, é um objeto de devoção que exige uma postura de imersão/penetração na obra. Essa rede peculiar de espaço e tempo Benjamin define como uma experiência aurática. É um fenômeno que vincula a arte com a natureza, uma aparência particular em que ela se manifesta, contingente à mudança histórica.

A experiência da aura muda frente às técnicas de reprodução que produzem um abalo na tradição, pois o caráter “quase sagrado”, a presença única e a autenticidade, que conferiam à obra uma dimensão de inacessibilidade, surpresa e mistério, são suspensas com a atualização permanente da reprodução. A obra de arte perde a aura, perde uma dimensão temporal que permitia experienciar dois tempos radicalmente separados na presença de um espaço (figura) único. “Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2013, p. 57). A obra de arte aurática recolhe um tempo distante, aproxima-se das coisas sem torná-las possíveis de serem possuídas. Acata o distante e não individualiza o objeto. A tradição do culto, na qual a obra de arte encontrou sua expressão, diz Benjamin<sup>3</sup>, estabelece como qualidade central

---

<sup>3</sup> Na nota 7, da versão traduzida na coleção *Os pensadores*.

o inaproximável, “a proximidade que lhe pode alcançar em relação à matéria não interrompe a distância que ela conserva em sua aparição” (Idem, 1983, p.10). Essa difícil concepção de tempo/espço, em que ao mesmo tempo tem-se o próximo e o distante, é o que define a aura.

Conforme o valor de culto da imagem perde seu vínculo com a magia e com a religião, a unicidade da aparição que domina na figura de culto é substituída pela unicidade empírica figurativa, as pinturas se libertaram das imagens dos altares e se voltaram para temas mundanos, e a autenticidade é oferecida pela assinatura/vida do artista criador. Também a exponibilidade das imagens, que ocorre pela emancipação das práticas artísticas do âmbito do ritual, provoca mudança na função e na própria natureza da arte, já que o valor de culto é substituído pelo valor de exposição. A arte a serviço da magia tem no ato de execução e de contemplação uma postura ritualística em que a técnica de produção está a serviço da força mágica – pinturas rupestres, construção de templos, estátuas. Nessa técnica de produção, que Benjamin denomina de primeira técnica<sup>4</sup>, marcada pelo simbolismo, há exigência do sacrifício humano já que a experiência da natureza é coletiva, sendo excluída a experiência independente do indivíduo. A emancipação das obras da sua função ritual, torna-as mais acessíveis à exposição, gerando uma verdadeira refuncionalização da arte.

O advento da fotografia e do cinema – e as transformações trazidas pela técnica empregada nestes dois campos – que possibilitam tirar grande número de provas, eliminando o original, torna toda função de arte subvertida, ela se funda agora não apenas no ritual, mas noutra forma da práxis: a política. O sentido estético da obra de arte deixa de estar ligado às noções do belo artístico, ou outros temas tradicionais no campo da estética, por exemplo, poder criativo e genialidade, valor de eternidade e mistério. A arte não é mais colocada em uma esfera superior, apartada da realidade material e desfrutável de forma individual e subjetiva, mas é possível de ser acessada e apropriada por qualquer pessoa. A massa é o polo oposto da aura.

Nesse sentido, para além do artístico, Benjamin revela as consequências dessa transformação para o campo social e político. A difusão massiva das obras de arte está condicionada ao desenvolvimento das técnicas de reprodução. Estas dão expressão àquelas, pois “a reprodução massiva de obras de arte não se liga apenas à reprodução massiva de produtos industriais, mas também à reprodução massiva de posturas e

---

<sup>4</sup> Termo presente apenas na primeira versão, escrita por Benjamin em 1935, e na versão que ficou perdida até 1980.

procedimentos humanos” (BENJAMIN, 2013, p. 125). Essa transformação já havia sido apropriada pelas forças sociais e políticas opressivas, para a restauração fascista do mito por meio de espetáculos de massas, cinejornais e outros. A afinidade funcional entre as massas e os meios de reprodução técnicos, diz Benjamin, caracteriza o elemento antitético entre a aura, enquanto fenômeno singular de uma distância, por mais curta que seja, e a massa, que apresenta o desejo de aproximar mais as coisas.

Os dois principais elementos que caracterizam a aura – autenticidade e unidade – são substituídos pela reprodutibilidade e pela dispersão. A reprodução não carrega o testemunho da história que está gravada na essência do autêntico, como também não é possível reproduzir o caráter sagrado. O que caracteriza a reprodutibilidade técnica, que Benjamin denomina segunda técnica na versão publicada em 1980, é sua existência serial, sem um caráter fixo no tempo e no espaço, pois se conjuga com a possibilidade do aprimoramento da obra de arte por meio de um processo fragmentário de produção, o que a aproxima do movimento social. Também o receptor pode acessar e atualizar, pois ela fica aberta à interferência, daí o espectador testar, experimentar diversas situações, assumindo um caráter de especialista. Assim, em lugar da unicidade e da durabilidade, tem-se a transitoriedade e a repetibilidade, características das obras de arte produzidas pela segunda técnica, que tem a ver com o “experimento e [com as] variações incansáveis dos procedimentos de teste” (BENJAMIN, 2013, p. 63).

No cinema, as próprias necessidades técnicas operatórias dissociam a representação do intérprete em série de episódios, posteriormente montados e fragmentados. O ator sente-se estranho diante de sua própria imagem que lhe é apresentada pela câmera. Ele não mais representa diante do público, como no teatro, mas diante de um aparato técnico – a câmera –, e testa várias possibilidades de representação que são posteriormente combinadas, ficando sujeitas à montagem que oferece uma sequência contínua às imagens descontínuas, paralela à linha de montagem no processo produtivo. Benjamin enfatiza que a segunda técnica distancia o homem da natureza e o aproxima do jogo, questão de que nos ocuparemos mais adiante.

A fotografia e a técnica cinematográfica não só modificaram a arte, mas também o perceptível e a recepção. A técnica abre novas regiões da consciência contribuindo para um aprofundamento da percepção. Exemplos como a possibilidade de foco em detalhes ocultos, a ampliação do espaço com a técnica do primeiro plano e a ampliação dos movimentos, com a câmera lenta sugerem que a técnica foi capaz de destacar



coisas que passavam despercebidas ao olho humano, tornando diferente a natureza que se mostra à câmera e a que se mostra para o olho. O filme introduz na recepção um elemento tátil, por meio do efeito de choque, de suas sequências imagéticas que reproduzem o ritmo da produção na esteira de montagem. O efeito de choque baseado no desenrolar das associações, constantemente interrompido por meio de sua transformação, requer uma presença de espírito intensificada, pois a imagem nunca pode ser fixada e é impossível ao espectador se entregar ao desenrolar de suas próprias associações. Nesse sentido, a violência com a qual a imagem é projetada para o espectador, assim como na arte dadaísta, regida por impulsos, surpresas, escândalo e choque, afeta profundamente o mesmo e ganha uma qualidade tátil, que é entendida por Benjamin como um elemento de distração.

Contrário à arte aurática, que exigia um comportamento de contemplação e recolhimento, para as massas a obra de arte é a oportunidade da distração, que ao invés de requerer a atenção, requer o hábito. A obra de arte reprodutiva retira a solenidade da arte e as massas distraídas acabam por absorvê-la inconscientemente. Na concepção de Benjamin, o cinema exige a distração do receptor, pois o domínio do efeito de choque decorrente da sequência de imagens alterou o fenômeno da persistência retiniana da percepção visual acostumada com imagens fixas. As imagens mergulhadas em uma sequência de movimentos alteraram não só a percepção, mas também o processo cognitivo de ver e conceber o tempo. A distração é um modo de percepção disseminador que só permite à consciência o papel de receptor e assimilar choques. Assim a percepção distraída não se dá pela atenção, mas pelo hábito e aproxima-se da situação do narrador do romance associado à vivência, ambos – arte técnica e romance – provocam uma recepção/percepção isolada da tradição e da consciência.

### A QUESTÃO ESTÉTICA: TEMPO E MIMESE

A ênfase da discussão nos dois ensaios é a perda que ocorre na modernidade de uma experiência temporal concreta, gestual e imagética que se oferecia como presença ausente. Para entender essa experiência, é importante remeter a outra discussão estética presente na obra de Benjamin, desenvolvida em um pequeno texto de 1933, chamado *A doutrina das semelhanças* (1987) e revisto numa versão de 1935 chamada *Sobre a faculdade mimética* (1992) nos quais ele discute o conceito de mimese. Nestes, duas questões são enfatizadas a partir da compreensão da mimese

como uma semelhança não física, portanto como um instante temporal em que há um aparecer, marcado pelo desaparecimento instantâneo, mas que oferece uma experiência de tempo imediata, de reciprocidade entre sujeito e objeto.

A primeira delas é o deslocamento da semelhança da dimensão espacial/imagética para o âmbito do tempo. Desde Platão, o conceito de mimese é da ordem da imagem, variando entre o caráter representacional – cópia, verossimilhança –, e o ato de assemelhar-se, de repetição, de relação empática “para com”. Na discussão clássica sobre a arte ora é acentuado um caráter de construção intencional e correlativa, ora de uma semelhança sensual. A inovação de Benjamin é trazer a discussão para a dimensão do tempo, pensando a semelhança como uma temporalidade intensa, na qual há uma participação entre o mesmo e o outro, um tempo em que o intervalo, a diferença, o vazio estão associados ao aparecer.

A outra questão é que esse instante de participação dá-se ao acaso – o exemplo usado por Benjamin é a astrologia, que marca o instante do nascimento no mapa astral –, imprimindo a liberdade ao estado de semelhança não física, liberdade que ele associa ao acaso, à atividade do jogo. Assim como os jogos de azar, em que o que acontece anteriormente, a experiência do jogador ou as habilidades práticas, não serve como uma forma de exercício, perdendo o sentido ao reiniciar nova partida, a experiência da semelhança não sensível na sua radical liberdade apresenta uma incompletude de seu procedimento que é inconcluso e vazio.

Benjamin, em busca de categorias estéticas dialéticas, demonstra que a faculdade mimética oscila numa polaridade entre uma semelhança sensual e uma relação distanciada com o objeto, numa ambivalência em que, ao mesmo tempo, se dá a relação de semelhança e a impossibilidade de restituição desse movimento original, mostra-se como uma presença ausente que se manifesta como correspondências não-sensíveis. O registro da distância e da proximidade ultrapassa parâmetros espaciais e se entrelaçam numa metáfora de ambivalência ligada à temporalidade.

A concepção de semelhança temporal Benjamin vai estender para a diferença temporal, já que a mimese, segundo ele, não permanece sempre igual, historicamente há um deslocamento mimético e as semelhanças migram gradativamente no decorrer do tempo para outros elos mediadores. Ele demonstra que a leitura dos astros, das vísceras e dos acasos foi sendo modificada por outros mediadores como as runas e, sobretudo, a linguagem escrita que agrega o mais completo arquivo das semelhanças não físicas no correr da história. Esse dom de ser semelhante e de produzir semelhanças

é o de participação do espírito “do segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida.” (BENJAMIN, 1987, p. 112).

Dessa discussão parecem emergir os conceitos estéticos dos dois textos aqui discutidos: *O narrador e a Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Na segunda versão do texto sobre a obra de arte, em uma nota do fragmento 11, Benjamin diz que a mimese é o fenômeno primordial de toda atividade artística, e o significado do belo associado à percepção aurática proposto por Hegel, na qual “a beleza é a aparição do espírito em sua forma imediata”, ignora o conceito polar entre aparência e jogo que está na origem da arte mimética. Benjamin, num primeiro momento, apresenta as obras de arte vinculadas à primeira e à segunda técnicas de produção, a obra aurática e a obra reprodutiva, vinculadas à estética idealista a primeira e à estética moderna a segunda. Ele as distingue pela experiência coletiva e solene da primeira e a experiência individual e dispersa da segunda. A primeira teria sua origem na aparência e a segunda no jogo<sup>5</sup>.

O conceito de aparência e de jogo não são estranhos à estética tradicional<sup>6</sup>. Benjamin pensa esses conceitos a partir da faculdade mimética, observando que o caráter histórico interfere significativamente na produção mimética quando o desenvolvimento da técnica se fortalece e impõe o campo da ação. Nas palavras de Benjamin (2013, p. 74), “a atrofia da aparência, a decadência da aura nas obras de arte é acompanhada de um ganho monstruoso em termos de campo de ação. O campo de ação mais amplo foi aberto no filme. Nele o momento de aparência retrocedeu completamente em detrimento do momento de jogo.”. Na polaridade mimética, a aparência, instante de semelhança e reverência para com a natureza, é dispersa pelo jogo que aproxima e mantém distância do domínio da mesma através da técnica. A obra de arte moderna, vinculada à reprodutibilidade e ao indivíduo massificado, esgarça a mimese para o polo do jogo. Nesse sentido, a arte moderna, incluindo a forma romanesca, está vinculada à faculdade mimética, portanto ligada à tradição

<sup>5</sup> Também no texto sobre o narrador ele diferencia a narrativa tradicional do romance por apresentarem um narrador e um narrar que se distinguem por proporcionar uma experiência de recepção coletiva e individual respectivamente.

<sup>6</sup> Kant apresenta a aparência estética como mediação entre o homem e a natureza, como o jogo livre entre o entendimento e a imaginação que não impõe nenhuma forma, nem determina nenhum objeto a conhecer. Também em Schiller o impulso lúdico é o equilíbrio que o homem consegue quando se libera das limitações da sensibilidade e da razão, a partir de um salto dialético que supera esta oposição. O belo é definido como jogo, na medida em que somente ele torna completa a natureza humana.

aurática, mas perdeu a força da polaridade – aparência/jogo – no momento em que o jogo se fortalece na produção artística moderna, exemplarmente no cinema. Neste sentido, diz Marcio Seligmann-Silva “Não há mais mimese da natureza como mera aparência, mas, antes, mimese como jogo: trata-se de um jogar junto com a natureza” (2013, p. 39).

O cinema, baseando-se no fracionamento de movimentos repetitivos sem desenvolvimento e na aceleração do tempo, gera um efeito de choque no espectador. Trata-se de uma nova forma de percepção que submete o homem moderno à hiperestimulação, e busca estabelecer um equilíbrio entre o homem e o aparato, constituindo um treino para a sensibilidade humana aprender a receber os estímulos fragmentados e inovadores que constantemente paralisam-no. Benjamin enfatiza como o sistema fabril, ao danificar os sentidos humanos, paralisa a imaginação – o trabalho fica isolado da experiência, pois a memória é substituída pela resposta condicionada, a aprendizagem pelo exercício e a habilidade pela repetição. O resultado dessa forma de percepção é o entorpecimento dos sentidos e a repressão da memória<sup>7</sup>, consequentemente, a impossibilidade de experiência e a massificação do receptor.

Esse pensamento dialético mostra que, com a arte técnica, a massa é uma matriz em que o comportamento costumeiro de imersão e participação em relação à obra de arte também ocorre. De modo que “a arte torna-se mais mística, quanto mais se distancia de uma verdadeira utilidade mágica”, diz Benjamin (2013, p. 137) em uma nota preparatória para o ensaio, sendo o inverso também verdadeiro “quanto maior for a utilidade mágica da arte (e ela tem seu ápice nos tempos arcaicos), tanto menos mística será a sua concepção” (Ibidem). Ao resgatar a dialética da concepção mimética e ler a obra de arte tradicional e a obra técnica a partir dessa percepção, Benjamin defende o caráter histórico da faculdade mimética e seu vínculo com o que escapa ao homem, a cesura com um fundamento natural e verdadeiro. Paradoxalmente, é a arte técnica que possibilita uma postura política transformadora diante da arte, pois é ela que desfaz a diferença entre trabalho espiritual e o manual, entre consciência e corpo, já que no seu âmbito os conflitos sociais são levados à resolução estética.

A questão que Benjamin tem presente nos ensaios aqui discutidos e que já está presente no texto apresentado em 27 de abril de 1934, “O autor como produtor” (1987, p. 120), no Instituto para o estudo do fascismo, é: “Como pode ser esperada, no âmbito

---

<sup>7</sup> A memória é abastecida e acessada pelos sentidos, como em Proust.

da arte, uma função salutar de forças que no âmbito da política levam ao fascismo?” (2013, p. 143).

## A QUESTÃO POLÍTICA: AS MASSAS, O CHOQUE

Esta situação de crise da recepção exige a politização da arte, já que o contexto histórico é o de estetização da política. O modo cognitivo de estar em contato com a realidade oferecido pelo cinema, e apropriado pelo nacional socialismo, é imediato e funcional, recupera a aura em rituais de culto e em inundação dos sentidos nos quais a matéria desaparece por trás da intenção da imagem, oferecendo um mundo alterado, uma fantasmagoria aliada ao entretenimento e a distração, entremeada a uma função ideológica e mitológica. Benjamin propõe desfazer a alienação dos sentidos e do corpo, restaurando as forças instintivas dos sentidos corporais humanos e preservando a humanidade a partir da arte técnica e não do resgate da arte aurática.

Por estar em correspondência com a proletarização, e com a crescente massificação, o cinema pode assumir um efeito emancipatório. Baudelaire, segundo Benjamin, situa a experiência do choque bem no âmago de sua obra artística, transformando a “vivência” do choque em “experiência”.

Benjamin queria investigar a “fecundidade da hipótese freudiana de que a consciência barra os choques, impedindo que eles penetrem suficientemente a fundo para deixar um vestígio permanente na memória, mediante sua aplicação a situações muito distantes daquelas que Freud tinha em mente. (BUCK-MORSS, 2012b, p. 168).

A experiência do choque ao mesmo tempo em que se oferece como um escudo defensivo à vida moderna, empobrecendo a experiência, possibilita uma experiência de perda, como no soneto *A uma passante*, de Baudelaire, em que o impacto revela o reconhecimento da falta, da impossibilidade de continuidade e totalidade que aquele olhar cruzado prometeu. O choque assume um caráter dialético de restauração da crítica ao configurar fragmentos textuais e imagens de uma experiência alienada, mas comum ao homem moderno, e, conjuntamente, abrir um abismo temporal que desarticula a defesa psíquica pela paralisação, pela decomposição da temporalidade que se mostra como um *continuum* desenrolar coerente e harmonioso.

Nesse contexto altamente politizado, Benjamin já havia, em 1934, na conferência sobre o autor como produtor, referido a função exercida pelas obras de arte no

contexto de produção de uma época. Lá ele afirmava que para a análise materialista importa desvendar os fatos técnicos para desvendar as formas de expressão adequadas às “energias literárias de nosso tempo” (BENJAMIN, 1987, p. 123). É o teatro épico de Brecht que apresenta a transformação de formas e instrumentos de produção a serviço da luta de classes. Ao incorporar o princípio de interrupção da ação o teatro épico incorpora o procedimento da montagem, comum ao cinema, rádio, imprensa e valoriza criticamente uma modalidade distraída de percepção como luta política, já que a distração demonstra padrões de alienação com recursos de distanciamento. Interromper o contexto significa oferecer um tropeço, um silêncio, um fôlego, uma disjunção que disponibiliza uma perspectiva às formas marginalizadas e esquecidas.

Da mesma forma, na narrativa de Kafka, Benjamin vê um resquício de esperança que se afirma no pequeno mundo intermediário dos personagens secundários, como o mensageiro, os vizinhos, ou o vigarista e o louco, alienados do processo social, ou ainda “em estado de névoa” (BENJAMIN, 1987, p. 142), mas que, justamente por isso, ainda não são esgotados. Em Kafka o esquecimento é dominado por uma culpa essencial que se manifesta porque nos obriga a recordar aquilo que não lembramos, em uma narrativa que se relaciona com um ensinamento que não conhecemos e que só chega até o leitor como resíduo do recalado. Essa narrativa é esperança de um comportamento suave e flexível que se oferece no inacabado e no incessante, já que nestes estados espaço/temporal algo falta.

Em Kafka as sereias silenciam. Talvez porque a música e o canto são para ele uma expressão ou pelo menos um símbolo da fuga. Um símbolo da esperança que nos vem daquele pequeno mundo intermediário, ao mesmo tempo inacabado e cotidiano, ao mesmo tempo consolador e absurdo, no qual vivem os ajudantes. (Ibidem, 1987, p. 144).

Benjamin atribui um enorme significado social para a obra de arte técnica, bem como para a narrativa de Kafka, pois elas apontam o fim da tradição ligada às obras auráticas e ao narrador tradicional, e, concomitantemente, assumem um papel político. O cinema se tornou campo de treinamento para as massas se constituírem a si mesmas como sujeito coletivo, que sem vínculo com o passado, encontra sua coletividade na violenta perturbação do choque. O comportamento distraído, ou suave que Kafka vê na figura do inacabado, propõe uma disposição do espírito permeável à consciência empírica. Em outras palavras, ao estar em conjunção com outros indivíduos numa massa, o homem moderno pode se livrar do feitiço da aura e

de seu objeto. A singularidade e a unidade perderam toda a autoridade sobre o sujeito coletivo massificado, inclusive a autoridade do indivíduo dominado pelo poder do mito e de suas formas ritualísticas e seculares<sup>8</sup>.

Um estranho silêncio paira em torno desse mundo emancipado do mito. Nenhuma razão circunstancial [...] pode explicar o absoluto silêncio sobre o Outro do profano. Mas o silêncio “fala”. Em sua total profanidade, e vazio, o mundo destituído de mito aponta para aquilo que ele não pode nomear, aquilo do que, no entanto o próprio sentido de “profano” permanece pendente. (BENJAMIN, 1997, p. 211).

No cinema e na obra de Kafka, Benjamin explora uma estrutura temporal revolucionária que, posteriormente, ele vai desenvolver no projeto das passagens, na leitura de Baudelaire e nas teses sobre o conceito de história. Essa estrutura que ele denomina tempo do agora, do lampejo, do despertar, de uma cessação do acontecer, no qual imagens se entrelaçam no limiar de um novo começo. O tempo do agora não é o instante do absolutamente idêntico, nem o tempo duradouro, é antes a condensação no espaço intermediário da semelhança e da abertura longitudinal que se oferece tanto para o passado como para o futuro.

A tese política presente em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, e nos textos sobre o narrador e sobre a obra de Kafka, assenta-se na impossibilidade de um tempo pleno, e, ao mesmo tempo, sem a predeterminação de um fim teleológico. Nessa fissura temporal o presente aparece em sua efemeridade, em toda a sua incompletude. Ele propõe uma política da memória, em que o presente; consequentemente o futuro, é determinado por uma série de passados específicos, que não – necessariamente – são acessados pela lembrança, pela atenção, pela consciência, pois a memória exige outra forma de ser recuperada, marcada pelo acaso e pela distração.

A visada teórica empreendida por Benjamin na sua obra, e particularmente nos textos abordados neste trabalho, atém-se aos paradoxos da modernidade envolvidos nos processos sociais, culturais e artísticos de secularização triunfante, marcados por um

<sup>8</sup> O pensamento de Benjamin é sempre dialético, recuperando dimensões opostas e complementares do papel do cinema. Assim ele alerta, no ensaio sobre a obra de arte técnica, como o fascismo se apropriou e manipulou as possibilidades revolucionárias do cinema, utilizando-se da aparelhagem para a produção de rituais, reaurtizando a arte através da guerra. Miriam Hansen diz que “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.” (2012, p. 215).

afastamento das modalidades artísticas tradicionais, e por processos de fragmentação crescente. O que Benjamin enfatiza em suas análises não é a nostalgia de um mundo mágico, encantado, natural e épico. Bem pelo contrário, retira “possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente materialista deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria dos excluídos da cultura, em vez de deixar a classe dominante se apoderar deles e deles fazer novos meios de dominação.” (GAGNEBIN, 1994, p. 64).

Na obra de Benjamin, a reflexão histórica e filosófica se associa à crítica dos objetos da experiência cultural. É marcada pelo presente como o local e o momento da experiência histórica, em oposição ao historicismo para o qual o presente é uma parte de uma sucessão de fatos para trás ou para frente. O presente benjaminiano é um ato complexo de temporalização que, ao mesmo tempo, destrói e reconstrói a tradição, daí a ênfase em uma memória marcada pela modernidade, vislumbrada na literatura moderna de Proust, Kafka, Brecht e no sentimento de igualdade das massas, que é descontínua, corpórea e distraída. Essa memória, registro de distância e proximidade, se faz presente no objeto e não numa ordem universal exterior aos objetos particulares.

A distância e a proximidade se entrelaçam numa única metáfora de ambivalência psíquica, e sua importância política está ligada à questão da temporalidade, referindo-se ao mesmo tempo à inclinação mnemônica da experiência e às condições históricas de sua possibilidade; com efeito a cristalização dialética temporal da experiência em categorias espaciais (a distância negativa do trabalho reificado ou da contemplação estética, a proximidade ilusória da imagem mercantilizada) é, ela própria, um sinal dos tempos. (MIRIAM HANSEN, 2012b, p. 240).

A formulação de conceitos revolucionários na política da arte, tais como: experiência e vivência, faculdade mimética, temporalidade dialética da memória, inconsciente óptico, obra de arte aurática e outros ofereceu possibilidades de abordagem da arte e da literatura moderna e contemporânea adequadas à ininterrupta e violenta tecnificação do mundo em meio à esmagadora indústria cultural que tende a absorver todas as manifestações culturais visando ao lucro. A necessidade de pensarmos nosso presente com um olhar utópico e emancipador é a grande lição do pensamento crítico de Walter Benjamin. Para fazermos valer a lição, faz-se necessário cambiar a função política do mercado com um pensamento fundado na imagem dialética, este instante de fissura temporal, que propicia ao mesmo tempo restauração e dispersão. Resgatar o potencial de emancipação no espaço de jogo da arte.



## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Tradução Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012a.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução, Gabriel Valladão Silva, organização prefácio e seleção Marcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1987.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d`água, 1992. (Antropos)

BENJAMIN, Walter, Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. Traduções José Lino Grünnewald [et al.]. São Paulo: Abril cultural, 1983. (Col. Os pensadores)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. (Coleção estudos:142)

MATE, Reis. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin "Sobre o conceito de história"*. Tradução Nélcio Schneider. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2011.