

InCantare

Licenciada sob uma licença Creative Commons



ARTE E EDUCAÇÃO: OBSERVAÇÕES ACERCA DE A OBRA DE ARTE NA ÉPOCA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Anita Helena Schlesener¹

Resumo

O objetivo desse trabalho é analisar alguns aspectos da relação entre arte e educação no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. O ensaio aborda a experiência estética no contexto da situação histórica e política de 1935-1938 na Europa. Salienta a função pedagógica da arte, basicamente o cinema, que tem na estética da distração a forma de recepção da modernidade. A produção estética na era da reprodutibilidade técnica tem um aspecto político importante no aprendizado.

Palavras-chave: Arte. Educação. A obra de arte. Walter Benjamin.

Abstract

The aim of this paper is to analyze some aspects from the unit between art and education in the essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. The Work of Art essay comprehends the aesthetics experience within the context of the European historical and political situation in 1935-1938. The text points out the pedagogic function of art, basically the cinema, which includes the aesthetics of distraction as a way to achieve modernity. During the age of mechanical reproduction the production of aesthetic develops an important political aspect on learning.

Keywords: Art. Education. The work of art. Walter Benjamin.

¹ Doutora em História pela UFPR, Professora no Mestrado-Doutorado em Educação da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP. anita.helena@libero.it

INTRODUÇÃO

“Pensar é estar doente dos olhos” (PESSOA, 1972, p. 137).²

O objetivo desse trabalho é refletir sobre alguns aspectos da percepção e do aprendizado por meio da arte, a partir de *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. A relação entre arte e educação tem significativa importância no contexto da formação da percepção individual e coletiva na modernidade. Identificar as características da arte contemporânea e sua função pedagógica nesse ensaio de Walter Benjamin significa reconhecer um conceito de educação que perpassa seus escritos e que se esclarece ao ser inserido no âmbito da política e da história, dimensões que assume o processo de formação na modernidade.

As novas tecnologias de produção artística abrem a possibilidade de ampliação do acesso das massas a uma produção cultural que, em épocas anteriores, era privilégio de grupos e castas; por outro lado, a educação de massa insere-se em um novo contexto político que visa a adaptação dos indivíduos para responder aos interesses da produção capitalista, ampliando as formas de alienação. Nesse contexto, o acesso das massas à cultura ocorre nos limites da construção política e dos interesses econômicos da sociedade capitalista, na qual prevalecem as aparências, a formação de hábitos, a ausência de reflexão. A arte, modificada pelas possibilidades colocadas a partir da reprodutibilidade técnica, além de expressar as transformações profundas que ocorrem na estrutura perceptiva, tem uma função política e pedagógica fundamental na formação das massas, principalmente naquilo que as massas nela procuram: a distração.

Publicado em 1936, o ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* gerou polêmicas pela forma como propõe as questões.³ O texto se insere no

² Esse verso de Fernando Pessoa pode ter várias interpretações: na mitologia, recordamos Édipo que, ao descobrir a verdade sobre sua origem, perdeu a visão; nas narrativas antigas a cegueira também é característica do vidente ou daqueles que alcançam a sabedoria; na modernidade, a filosofia cartesiana nos ensinou a duvidar de tudo o que nos vem da sensibilidade; enfim, o cinema, a arte por excelência do nosso tempo, centralizado na percepção ótica e tátil, não nos habilita a reflexão.

contexto da produção da chamada “Obra das Passagens” (sobre a sociedade moderna a partir do século XIX) e dele existem três versões: a primeira escrita em alemão, a segunda em francês (com correções), publicada na revista do Instituto em 1936; a última versão foi escrita entre 1937-1938. Trata-se de um texto denso, que pode ser lido de perspectivas diferentes, de acordo com o modo como é inserido no conjunto da obra de Benjamin. Entende-se aqui que faz parte de um projeto mais amplo de elaborar uma história materialista da cultura.

A primeira parte desse artigo aborda aspectos do ensaio de Walter Benjamin com o objetivo de acentuar as mudanças ocorridas na percepção a partir da vida urbana e da inserção de novas tecnologias. A segunda parte, relacionada com a primeira, visa a salientar aspectos da educação no contexto da sociedade moderna e das novas tecnologias e sua repercussão na relação entre arte e educação, principalmente a arte cinematográfica. A arte tem grande importância no contexto da educação porque coloca na possibilidade de aprimorar as formas sensoriais e abrir as possibilidades de acesso a uma arte historicamente produzida.

ASPECTOS CENTRAIS DE A OBRA DE ARTE NA ÉPOCA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

O eixo central se encontra no conceito de “aura”, do qual se depreende a mudança da experiência estética na consolidação estrutural da sociedade moderna. Nesse conceito se inserem as linhas gerais do que podemos evidenciar como a teoria do cinema de Walter Benjamin, ou seja, a compreensão do cinema como arte da modernidade tem como pressuposto a noção de perda da aura articulada a outra noção que é a de perda da experiência histórica.

³ Conforme Wolin (1994, p. 170), A obra de Arte precisa ser entendida no projeto benjaminiano de elaborar uma História materialista da cultura, bem como no confronto com uma estética fascista da violência.

O ensaio *A Obra de Arte* considera a experiência estética em geral a partir de um esboço de uma história da arte que segue fases cronológicas vinculadas à passagem do sagrado ao profano na constituição da sociedade, identificada em três períodos históricos: o primitivo ou mágico e religioso, o período da “arte pela arte” e o período da reprodução técnica da arte. Cada uma dessas fases implica uma forma específica de recepção da obra de arte que, na reconstituição da história da arte, passou do extremo identificado no valor de culto, ao outro extremo caracterizado pelo valor de exposição.

A produção artística com imagens a serviço da “magia” e nessa fase, a importância da obra de arte enquanto objeto de culto determinava sua invisibilidade, seu ocultamento aos olhos dos homens, que podiam admirá-las apenas em raras ocasiões especiais. Somente na medida em que “*as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas*” (BENJAMIN, 1985, p. 172-173).⁴

Ora, a exponibilidade da produção artística aumenta na proporção de sua reprodutibilidade técnica, que também se apresenta como um dos fatores a ocasionar a perda da aura.

A mudança estrutural da sociedade exige, portanto, a mudança do estatuto da arte tanto do ponto de vista material de sua produção, quanto de sua significação na transformação da estrutura perceptiva do sujeito: a “destruição da aura” (e seu vínculo com o declínio da experiência) teria como pano de fundo a passagem da forma da contemplação e do recolhimento para a atitude oposta, dada pela publicidade e pelo objetivo da distração. Nessa passagem histórica a perda da aura configura uma mudança da percepção estética inserida na transformação caracterizada pela inserção de um novo modo de produção.

Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura. Somente hoje

⁴ Grifo do autor. Benjamin acentua que “Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo, seja a outro” (1985, p. 171). Fabrizio Denunzio no ensaio *Quando Il cinema si fa politica*, Verona, Ombrecorte, 2010, estuda a relação dessa afirmação de Benjamin com a teoria do valor de Marx em *O Capital*.

podemos indicar de que forma isso se deu. Tais indicações devem por sua vez comportar alguns prognósticos (...) sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas (BENJAMIN, 1985, 165-166).⁵

A obra de arte assume um novo significado no contexto do modo de produção capitalista, inserida nas condições de produção cultural que encontram expressão na superestrutura. A passagem do sagrado ao profano, que se apresenta como superação do valor de culto pelo valor de troca, que abre a possibilidade de acesso à arte a um público mais amplo, também precisa ser entendida no contexto de desigualdade no qual se realizam as condições produtivas. Num contexto no qual as relações sociais e culturais se fundam na exploração da força de trabalho, a arte também é submetida e orientada pelas finalidades estruturais: as obras de arte perdem a sua característica histórica e se transformam em mercadorias, o que significa que para ter acesso ao produzido precisa-se passar pelo ritual do mercado.

Examinando as formas históricas de reprodução e de percepção da arte, Benjamin identifica o momento de ruptura na arte com a introdução de novas técnicas que transformam efetivamente a produção artística: a invenção da fotografia. O processo artístico de passagem da reprodução manual à reprodução técnica, que redefine tanto a obra de arte quanto a relação do homem com a natureza, é mediado pelo conhecimento científico e pela tecnologia. Antes da fotografia, a reprodução técnica da escrita já havia provocado transformações decisivas no processo de produção do conhecimento, complementado pelo impulso nas artes gráficas com a litografia e todos os nuances da reprodução de imagens. Mas a fotografia mostrou-se uma técnica de reprodução revolucionária, porque representou o encontro efetivo entre a máquina e o homem (BENJAMIN, 2009, p. 720) e, principalmente, porque pode revelar aspectos da realidade “não acessíveis ao olhar humano”, ou seja, a fotografia

⁵ Essa observação explicita a posição política de Benjamin ante o determinismo marxista: a economia não determina mecanicamente os demais fenômenos sociais e culturais; estes são a expressão dialética de um movimento contraditório cujo reconhecimento pode ser feito somente no processo histórico. Em *Passagens* Benjamin esclarece que as condições econômicas que determinam a existência da sociedade encontram expressão na superestrutura. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/ São Paulo: Ed. UFMG/ Imprensa Oficial SP., 2009 (K, 2, 5), p.437.

amplia as possibilidades óticas e modifica a percepção da realidade pelo olho humano (BENJAMIN, 1985, p. 168).

Mas ao mesmo tempo em que se colocam as bases de transformação da percepção do mundo a partir das primeiras técnicas de reprodução, identificam-se as condições de declínio histórico da aura. Mas “o que é a 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, 1985, p. 101).⁶ Essa definição aparece em outros escritos e, no ensaio que abordamos, define-se como “o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”. É essa característica que lhe confere autenticidade e que está ausente na reprodução técnica, por mais perfeita que esta seja. Na materialidade da obra de arte a autenticidade se caracteriza por seu testemunho histórico (BENJAMIN, 1985, p. 167), por haver condições de se identificar nela uma situação histórico-social, a temporalidade que lhe confere sentido artístico.

Na experiência dos antigos, a aura define-se na entrega do homem a uma experiência cósmica que os modernos desconhecem e que se define como “a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro”. Os modernos, por sua vez, consideram essa experiência “irrelevante, descartável” e a deixam “por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas” (BENJAMIN, 1987, p. 68).⁷ Essas colocações demonstram que a aura se enraizava na tradição e nas condições sociais que se construía em comunidade, características que se perderam na modernidade a partir do enfraquecimento dos elos de pertencimento e da fragmentação da vida concentrada na

⁶ Essa definição retirada de *Pequena História da Fotografia* reaparece literalmente em *A obra de arte...*, p. 170, seguida da metáfora da contemplação das montanhas. Podemos identificar os elementos auráticos de distância e de unicidade, opostos aos elementos de transitoriedade e de repetibilidade que caracterizam a obra sem a aura.

⁷ Pode-se inferir dessa relação entre próximo e distante e nunca de um sem o outro, a perda da dimensão de universalidade que caracteriza a sociedade moderna. O modo de vida e a percepção da realidade concentram-se no particular sem o universal, na aparência sem a essência, no imediatamente dado sem as contradições que o permeiam. A expressão teórica desse saber concentrado na experiência empírica imediata é o pós-modernismo.

individualidade e na experiência empírica imediata. O declínio da aura vincula-se à perda dos referenciais coletivos e da visão de totalidade.

Importante frisar que “*a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência*” (BENJAMIN, 1985, p. 169).⁸ Ou seja, a nova estrutura da sociedade a partir de seu modo de produção determinou a mudança da percepção humana que, condicionada historicamente, sofre as influências tanto das relações de trabalho quando do modo de vida urbano, que altera as vivências sociais e culturais. A perda da aura evidencia-se como a ausência de um horizonte transcendente caracterizado pela vivência do sagrado em relações comunitárias; o novo estilo de vida do homem moderno nas grandes cidades o impulsiona para a vida solitária e ao individualismo exacerbado próprio de uma sociedade marcada pela competição e pela busca desenfreada de ascensão social.

A perda da aura tem relação com o modo de vida da modernidade, no qual se alimenta o desejo de ter os objetos bem próximos a fim de usufruir deles imediatamente sem mistérios; numa sociedade na qual impera a utilidade, a percepção desenvolve-se para sentir as coisas próximas e consumíveis. Perde-se a capacidade de contemplar, de admirar, de perceber os elos com a grandeza do passado. A recepção estética assume outra conotação: a obra de arte não traduz o elo com a tradição, mas a situação social de quem a possui, como proprietário privado. Como acentua Rochlitz (2003, p. 209), são três os motivos que incitam a destruir a aura:

O motivo *estético* da autenticidade oposta ao artifício, o motivo *ético* (e político) de uma contestação do privilégio ou do caráter exclusivo da aura e, enfim, o motivo *antropológico* de uma metamorfose da percepção indo no primado de uma atitude cognitiva que Benjamin observa aqui sem julgamento de valor.⁹

⁸ Grifo do autor

⁹ Grifos do autor

Os dois primeiros motivos estão na base da produção cinematográfica, enquanto o terceiro “aproxima-se das teses de Hegel e de Max Weber quanto ao assunto da progressão do espírito racional na cultura ocidental”, da qual Benjamin se afasta (ROCHLITZ, 2003, p. 209). A destruição da aura abre a possibilidade de instrumentalizar a arte no sentido de um novo estatuto: o de mercadoria.

Essa situação expressa também o declínio da experiência no seu sentido forte, que se insere no contexto mais amplo de uma teoria do conhecimento e de uma filosofia da história. A experiência não no seu significado empírico imediato, individual e solitário, mas na sua dimensão histórica, que abrange a totalidade da existência, que implica nunca considerar o sujeito sem o objeto, que permite ao homem compreender-se como ser social; somente nesse contexto se poderia falar de uma estética.

“A unicidade da obra de arte é idêntica a sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável” (BENJAMIN, 1985, p. 170-171). É na tradição e na forma do culto e do ritual que se expressa a unicidade da obra, ou seja, a sua aura. A comparação entre as percepções antigas do mundo e da arte e as percepções modernas geradas pelo advento de novas tecnologias de reprodução acentuam o processo para o que o autor chama de uma “descoberta decisiva: *com a reprodutibilidade técnica a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual*” (BENJAMIN, 1985, p. 171).¹⁰ Mudam as circunstâncias de apreciação da obra de arte, antes acessível a um público restrito e especializado e, agora, aberta a um coletivo indiferenciado e com interesses variados.

Esse quadro evidencia uma mudança estrutural da sociedade cujas características se evidenciam no modo de produção econômico, de estrutura social e de elaboração da cultura, tanto que a experiência histórica encontra-se em declínio, como perda da grandeza do passado e dos vínculos com a tradição. Essa mutação da experiência teve como correlato a secularização do tempo em espaço e a nova

¹⁰ Grifo do autor. Essa observação já feita anteriormente vem apenas reforçar que as profundas mudanças históricas que ocorreram com o advento da modernidade mudaram o próprio sentido do que entendemos por arte.

recepção estética, passando da contemplação de imagens significativas e duráveis no conjunto de relações sociais, para o ritmo acelerado da cidade, expresso em imagens rápidas e cambiantes que passam despercebidas pelo passante, submerso em seus mais estreitos interesses privados.

Nesse contexto, ocorrem mutações fundamentais nas relações sensoriais dos homens entre si e com a natureza e principalmente no sentido da visão: embora nosso cotidiano esteja saturado de imagens, perdemos o “olhar do estranhamento” (BENJAMIN, 1985b, p. 38-39). Olhamos sem ver, porque a visão não depende exclusivamente do olhar: a visão nos desvela a transcendência sob a aparência, nos mostra as significações possíveis sob o imediatamente dado; mas este sobressai porque nos acostumamos a reduzir todos os objetos a mercadorias.

“Quem é visto ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (BENJAMIN, 1989, p. 139-140). Perdemos a capacidade de olhar e também a reciprocidade do olhar do outro (e da obra de arte). A perda da aura, que em *A obra de arte* se apresenta como a perda da unicidade da obra, aqui se evidencia como a incapacidade de restituir o olhar, ou seja, a incapacidade de estabelecer um elo comunicativo, uma interlocução com o outro e com a história. Nosso olhar saturado passeia entre imagens sem profundidade, porque não revelam nossos elos de pertencimento social ou a uma transcendência invisível e, por isso, não possibilita o reconhecimento do semelhante na relação entre próximo e distante. Mesmo a comunicação amorosa pelo olhar, a plenitude do encontro de olhares que se tocam, banalizou-se a partir da exaltação moderna do erotismo, que também se tornou mercadoria.

No fundo, a questão que se coloca é a da dissolução ou dispersão do sujeito num mundo em que imperam as leis de mercado. Para Eagleton (1993, p. 230), “se o sujeito está fraturado e desorganizado, o mundo objetivo que ele confronta é agora de apreensão bastante difícil como resultado de sua própria atividade”. Confronta-se com um mundo que parece racionalizado, mas que ignora seus projetos individuais. Se, no âmbito teórico, o sujeito é a base de sustentação do mundo moderno, na prática as relações mercantis e de trabalho que regem a vida cotidiana o reduzem a objeto. O seu

olhar é um olhar vazio, que não é causado pela cegueira física, mas pela ausência de quem olha, transformado em objeto (do sistema de produção, da mídia, do consumo).

Concomitante a essa fragmentação dos sujeitos, a concepção linear da história: a evolução das técnicas e sua aplicação na sociedade industrial é presidida por uma idéia de tempo quantitativo, mecânico, causal, que define a ordem das sucessões. A vivência da temporalidade pelo indivíduo também coincide com o tempo mensurável e repetitivo do trabalho, da vida na fábrica, tempo mecânico que controla a atividade produtiva, ao qual se acrescentou, no decurso da consolidação do sistema, o tempo da vigilância invisível, que faz parte do cotidiano dos grandes centros urbanos e tende a se tornar permanente. A esse tempo matemático, seqüencial, exterior, se acrescenta o tempo vegetativo, de reposição das energias para novas jornadas de trabalho, da existência vazia e injustificada, da perda de identidade, da apatia política.

Esse processo de mutação da estrutura perceptiva fundada na “tremenda intensificação do ritmo da vida” a partir “do ritmo da produção” já se anuncia no século XIX, muito “antes de se tornar plenamente manifesta” (BENJAMIN, 2009, p. 438-439). O ritmo do trabalho mecanizado cadencia o ritmo da vida e altera a vivência da temporalidade que, mais que ser concebida pelo movimento natural do cosmos reconhecido pela matemática e pela física, é determinada pela inserção da produção mecânica, que gera um novo estilo de vida.

O ensaio reflete sobre a percepção e o conhecimento nesse contexto de dispersão do sujeito, objeto da nova arte reproduzida tecnicamente. A grande questão que permeia a reflexão sobre a aura é: a arte fotográfica e cinematográfica não apenas são possíveis porque houve um desenvolvimento tecnológico inusitado, mas também porque respondem às novas condições de percepção do mundo próprias de uma sociedade que se construiu a partir de um determinado modo de produção. Estas novas condições da vida urbana, da precariedade do cotidiano, são importantes para redefinir inclusive as formas de educação: não se trata de negar as possibilidades do cotidiano, mas de concentrar-se nele para iniciar a sua decifração. E Benjamin inicia esse trabalho de registro da experiência urbana nos escritos sobre Baudelaire, sobre a

cidade de Berlim, sobre Paris como a capital do capitalismo, para mostrar como a vida urbana exige uma nova atitude sensorial.

A vida moderna nos coloca constantemente em situações de “choque”. A idéia do “choque” se funda na teoria freudiana do “choque traumático” e visa entender a vida moderna como exposição a constantes perigos resultantes da intensificação das situações de choque que se tornam constantes no cotidiano. Nessa situação, as pessoas passam a agir de forma automatizada e absorvem os “choques”. Essa mudança das circunstâncias e condições do aprendizado por meio dos “choques” evidencia uma transformação da dimensão perceptiva do homem moderno, vinculada a uma profunda dispersão subjetiva causada pelas condições da vida moderna.

O cinema apresenta-se para Benjamin como o “desdobramento de todas as formas de percepção, velocidades e ritmos já pré-formados nas máquinas atuais de tal maneira que todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação definitiva apenas no contexto do cinema” (BENJAMIN, 2009, p. 439). Uma arte que expressa a simultaneidade de elementos, característica do ritmo da vida moderna.

O cinema é a arte da modernidade, precisamente porque é capaz de traduzir essa experiência do “choque”, além de conseguir uma apreensão imediata da realidade, mostrando “rostos e paisagens”. No cinema mudo “as imagens eram dotadas de materialidade, revestiam-se do aspecto natural das coisas e dos seres” (PEIXOTO, 1996, p. 16). O ritmo do filme, o modo como a montagem sobrepõe imagens em sucessão rápida, não permitem ao expectador uma reflexão distanciada, mas exigem que a consciência intercepte e assimile a seqüência que se produz como vivência de “choque”. Esse processo de aprendizagem não exige reflexão, mas incentiva o exercício da faculdade mimética, a partir das características do filme e do modo como nele se representa a vida: em geral, nos filmes, o homem pode ver a reprodução de suas ações na atuação de atores que representam a vida cotidiana. Por outro lado, o enfraquecimento da reflexão abre a possibilidade de manipulação ideológica, a partir do modo como a indústria cinematográfica estimula “a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes” (BENJAMIN, 1985, p. 184).

A essa idéia vincula-se o entendimento da arte como “distração”, a nova maneira de apreciação da obra de arte, que se traduz também numa forma de aprendizado.¹¹ Para Benjamin a distração ou dispersão tornou-se a forma de recepção privilegiada nos tempos modernos. Cabe salientar a importância da formação tátil e ótica que Benjamin atribui como tarefa educativa nesses novos tempos; o florescimento da nova astronomia no Renascimento anuncia esse “acentuar exclusivo de uma vinculação ótica com o universo, ao qual a astronomia conduziu, (como) um signo precursor daquilo que tinha de vir” (BENJAMIN, 1987, p. 68). Porém, a arte mais apta a preparar para as novas formas de percepção é a arquitetura, cuja “história é mais longa que a de qualquer outra arte” e cuja contribuição serve de “protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão”. E o autor refaz um breve percurso histórico para mostrar como a arquitetura serviu a uma “dupla recepção: pelo uso e pela percepção”, ou seja, por “meios táteis e óticos” (BENJAMIN, 1985, p. 193). Por meio do tátil e do ótico formam-se os hábitos e consolidam-se os comportamentos. Ora, o cinema também apresenta essas duas possibilidades de recepção perceptiva.

A nova estética da distração tem como pressuposto o poder da ilusão visual na formação de emoções e também de opiniões a respeito do mundo, bem como na formação do hábito; o cinema, enquanto meio de distração, apresenta-se como o instrumento privilegiado de aprendizagem no contexto da nova percepção moderna, visto que se concentra nas recepções tátil e ótica do mundo; por meio dele a massa estabelece uma nova atitude em relação à obra de arte, que implica não o recolhimento ou a reflexão, mas a dispersão.

As tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito. Mas o distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas quando

¹¹ Os termos “diversão” e “distração” aparecem em outros autores da época, como KRACAUER, Siegfried. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt: 1977. A distração resulta do firmar-se na aparência e na superfície dos fenômenos.

estamos distraídos prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas (BENJAMIN, 1985, p. 193-194).

Entende-se a força do cinema enquanto instrumento de formação das massas por meio da distração: a sua ambigüidade se apresenta na sua função, que pode ser tanto obra de arte quanto mecanismo de alienação e mobilização das massas. Por suas características, a arte moderna assume um significado político principalmente no cinema, porque é uma arte que se aproxima das massas. Estas “exigem da obra de arte (que se situa, para elas, no domínio dos objetos de uso) algo que as aqueça” (BENJAMIN, 2009, p. 440), ou seja, que responda suas necessidades emotivas imediatas. Trabalhar com essas emoções é o ponto alto da ideologia, do significado político da arte.

Benjamin acentua ainda que essa nova percepção se formou pela inserção de novas tecnologias, as quais nos fazem confrontar com a nossa “segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla” (BENJAMIN, 1985, p. 174)¹² e que exige um novo aprendizado modelado por essas novas tecnologias. O cinema apresenta-se como a arte contemporânea por excelência porque responde a essas necessidades de adaptação do homem aos novos mecanismos de produção e de lazer, a fim de se habituar e realizar tarefas que a sociedade lhe impõe, sem muitos questionamentos.

¹² Se pensarmos nas condições contemporâneas de produção do conhecimento por meio da aplicação de tecnologias cada vez mais sofisticadas, percebemos o quanto esse ensaio prenuncia condições que caracterizam a atualidade. As situações mais simples da vida cotidiana são mediadas pela técnica. As novas tecnologias, que funcionam como instrumentos que facilitam a vida cotidiana, servem ainda para consolidar o controle estatal sobre a vida dos sujeitos, que podem ser filmados em suas ações, rastreados em seus movimentos e controlados em toda a sua vida privada. Na filosofia esta reflexão pode embasar-se em escritos a partir de Hegel a propósito do trabalho e da divisão social do trabalho, passando por Marx e outros pensadores da Escola de Frankfurt. Conforme Kofler, uma relação complexa que “na teoria de Marx e Engels se apresenta como o (problema) da supressão da autonomia e da personalidade do homem por uma necessidade reificada, que tem vigência numa sociedade na qual se impôs a divisão do trabalho”. KOFLER, Leo. *História e dialética*. Rio de Janeiro: Ed. UFPR, 2010, p. 149.

“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”. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões de nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica (BENJAMIN, 1985, p. 194).¹³

O efeito do “choque” concentra esses dois elementos formadores da percepção que, da perspectiva de Benjamin, são as premissas para a formulação de uma estética contemporânea. As mudanças na percepção, vinculadas a uma transformação subjetiva profunda decorrente da inserção do sujeito no contexto econômico e social modernos, constituem os pressupostos de reformulação dos processos educativos. Tem-se uma sociedade na qual se enfraquecem os laços comunitários e o sujeito se volta para a sua interioridade e, quanto mais se volta sobre si próprio, mais se isola num mundo no qual tudo tem valor enquanto mercadoria.

A implementação da reprodutibilidade técnica e sua difusão na arte demonstram tanto a necessidade de reformular as teorias estéticas quanto a necessidade de educar a massa, concomitante com o declínio da experiência no seu significado forte de vivenciar os elos com a tradição. Uma sociedade marcada por uma mutação perceptiva agora cadenciada pela recepção dos “choques” não pode mais reconhecer a grandeza do passado; vive não mais como um coletivo participativo e solidário, mas como um agregado indiferenciado – a massa – que precisa ser adaptada às novas condições tecnológicas para melhor produzir no contexto do modo de produção capitalista. A arte em geral e o cinema em particular adquirem, assim, uma função pedagógica importante na sociedade moderna, na sua concepção instrumental e ideológica.

¹³ Grifo do autor

ARTE E EDUCAÇÃO: O CINEMA E A BRINCADEIRA INFANTIL

Toda a história se constitui num movimento de superação dos limites impostos pela natureza ao desenvolvimento das forças produtivas, nelas incluído o trabalho como meio de superação das necessidades básicas de sobrevivência e que, no modo de produção capitalista, foi transformado em força de trabalho. As primeiras técnicas inventadas possibilitaram o domínio da natureza e de suas forças até então incontroláveis. Essa primeira fase do desenvolvimento humano vem acompanhada por práticas ritualistas, também estas utilizadas com a finalidade de domínio das forças naturais. A modernidade se caracteriza como um momento de ruptura em relação ao momento mágico e ritualista para inaugurar uma nova realidade plena de possibilidades de libertação do domínio da natureza. Entretanto, no contexto do processo social, tais possibilidades são tolhidas pela própria estrutura econômica e social, que gera novas formas de dominação do homem pelo homem.

As novas tecnologias de reprodutibilidade, inseridas no modo de produção capitalista, instauram novas formas de dominação, mas também trazem implícitas as possibilidades de superação da dominação e a instauração de uma vida social cujas finalidades possibilitem o exercício da liberdade. Nesse contexto o cinema apresenta-se como uma tecnologia que se insere nessa polaridade e pode ser abordada como um instrumento pedagógico tanto para a inserção no modo social vigente quanto para a sua crítica e renovação da realidade apresentada, fato possibilitado pela sua natureza mimética. O cinema, como toda a arte, como linguagem oral ou gestual enquanto formas de percepção e de expressão, insere-se no contexto da realização moderna da mimesis, seja como simples reprodução de situações reais ou como crítica aos elementos constituintes dessas situações e de suas contradições.

Dessa perspectiva, podemos relacionar arte e educação a partir da compreensão da realidade mimética viabilizada pelo cinema e sua relação com a brincadeira infantil. É por meio das brincadeiras que as crianças criam a sua imagem do mundo e adquirem o comportamento em situações sociais que iniciam o processo de formação

de hábitos. É por meio delas que as crianças desenvolvem a cognição de si e do mundo na externalização de capacidades individuais e possibilidades de comunicação e interação com os companheiros. A brincadeira se constitui, para Benjamin, na escola da capacidade mimética, que não se restringe à imitação, mas se produz como criação imaginativa do mundo. A faculdade mimética reconhece e produz semelhanças, na medida em que se produz como aprendizagem criadora no reconhecimento de relações e analogias e na ressignificação das coisas. A criança, como o colecionador, retira as coisas de seu lugar habitual para dar-lhes novos sentidos: reúne os detritos, fragmentos do mundo adulto e forma suas coleções.

Crianças decretam a renovação da existência por meio de uma prática centuplicada e jamais complicada. Para elas, colecionar é apenas um processo de renovação; outros seriam a pintura dos objetos, o recorte de figuras e ainda a decalcomania e assim toda a gama de modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas (BENJAMIN, 1987, p. 229).

Uma das características da produção cinematográfica é a montagem a partir de fragmentos e a unidade da obra de arte se produz no final, de modo que a atuação de atores, roteiristas, câmeras, etc., dependem de fatores aleatórios e circunstanciais, resolvidos pelo diretor no momento da montagem. Esse procedimento assemelha-se ao modo como a criança compõe as suas coleções e, com isso, renova o significado das coisas.

Assim como a brincadeira, a arte cumpre a sua função social quando se torna ao mesmo tempo condição de distração e de conhecimento do mundo. Da perspectiva de Benjamin, trata-se não apenas de uma nova percepção do mundo a partir das mudanças estruturais da sociedade moderna, mas de uma ressignificação da arte determinada pela reprodutibilidade técnica. A “perda da aura” traz implícita uma nova concepção de arte não mais voltada para uma ideia de beleza em si, mas elaborada para exaltar a aparência imediata, visto que a percepção humana perdeu a dimensão aurática presente na composição espaciotemporal definida como “a aparição única de

uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 170). Nessas condições, a beleza define-se pela aparência, fato que permite entender o cinema como arte inovadora, embora reconhecendo as possibilidades de sua transformação em instrumento político e ideológico.

O caráter pedagógico dessa nova arte expressa no cinema se apresenta no modo como se elaboram os elementos miméticos com a mediação da técnica. O cinema, diferentemente da pintura, tem uma abrangência de formação. “Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica,” como no caso da pintura. “Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo sem desfrutá-lo”. (BENJAMIN, 1985, p. 187-8). Não é o caso do cinema, que ativa uma outra dinâmica de recepção coletiva e atinge um público amplo, ampliando também a função social da arte.

A recepção do filme, por sua vez, em termos de fruição e de crítica, assemelha-se ao que ocorre com a brincadeira infantil: o importante, no brincar, não é o fazer, mas o repetir. A repetição “é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como ‘brincar outra vez’” como um modo de lidar com dois sentimentos opostos: o prazer e o medo, a alegria e a dor. “Toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida”. Trata-se de uma aprendizagem que desenvolve cognição infantil, ao mesmo tempo em que forma novos hábitos. E, no adulto, “todo hábito conserva alguns resíduos das brincadeiras” (BENJAMIN, 1985, p. 252-3). O cinema redimensiona essa polaridade: o “filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1985, p. 174). Serve para nos distrair e, ao mesmo tempo, compreender a realidade social na qual estamos imersos.

Assim como a brincadeira infantil tem um potencial tanto de formação da identidade infantil quanto de socialização e adaptação ao mundo adulto, o cinema possibilita a aprendizagem do funcionamento (e utilidade) da técnica no contexto da ordem social na qual está inserida, ou seja, na forma alienada que serve ao modo de produção capitalista, mas também abre possibilidades de emancipação e de liberdade.

Isso ocorre por suas características de produção e de recepção, ou seja, trata-se de uma nova arte produzida coletivamente e, pela primeira vez, de acesso a grandes massas.

CONCLUSÃO

Cabe acentuar que na mesma medida em que se ampliam as condições de acesso das massas ao conhecimento historicamente produzido e, aqui, especificamente a tudo que a arte pode proporcionar, aumentam também as condições de manipulação ideológica. As novas tecnologias, no modo como funcionam na arte cinematográfica, contribuem para um enfraquecimento da reflexão e geram as condições de distração e dispersão. A arte assume uma função pedagógica e instrumental que tem uma dimensão política que não pode ser ignorada, tanto para a conservação das relações de poder quanto para a sua transformação, visto que o cinema também contém as possibilidades de formulação de uma nova vivência a partir das condições de sua própria produção. Na verdade a “crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do mesmo processo” (BENJAMIN, 1985, p. 195): se o cinema gera as condições de uma educação para a realidade posta pelo modo de produção capitalista e, no contexto histórico e político vivido por Benjamin, as condições para a estetização da política e a propaganda fascista, as condições de produção dessa arte abrem possibilidades inovadoras de criação e difusão da arte.

Se a distância, a unicidade e a durabilidade se associam a uma realidade na qual o horizonte transcendente assinalava o conjunto de relações sociais, na era da reprodução técnica prevalece o imediatamente dado, efêmero e descartável. Isso não significa que a perda da aura seja de se lamentar, visto que retirados os véus, a nova realidade apresenta uma nova característica que se manifesta na forma sensorial como “capacidade de captar o ‘semelhante no mundo’” (BENJAMIN, 1985, p. 170) e perceber os dois lados desse movimento no que diz respeito à educação das massas “é um

processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição” (BENJAMIN, 1985, p. 170).

A importância política dessa observação evidencia-se no acesso ao conhecimento que nos possibilitam as novas tecnologias: “o cinema nos faz vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência e, por outro, assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade” (BENJAMIN, 1985, p. 189). Nesse contexto colocam-se as condições de desenvolver novas percepções e capacidades de entender a nossa condição na sociedade. Se temos que nos confrontar com o imediato sem a distância, se o moderno se constitui de efêmero e do repetitivo, resta-nos captar as semelhanças e redefinir as funções da arte para esclarecer a sua dimensão política.

Conforme acentua Susan Buck-Morss (2002, p. 322), “Benjamin sugere que as novas técnicas miméticas podem instruir o coletivo” a empregar efetivamente essa capacidade como meio de reconstruir a experiência histórica. A mesma forma sensorial que nos habilita a responder aos “choques” da vida urbana e a nos “defender dos traumas da industrialização” (BUCK-MORSS, 2002, p. 323), podem tornar-se o meio de criar uma nova arte e uma nova história.

Nesse contexto, esclarece-se a relação entre arte e educação, mediada por sua dimensão política: aprimorar as formas sensoriais, abrir as possibilidades de acesso a uma arte historicamente produzida, fazer a crítica do social e, ao mesmo tempo, mostrar as possibilidades de sua renovação, essas são algumas perspectivas educativas e políticas da arte. Se a arte deixou de ser parasitária, privilégio de elites, para atingir as massas, que essa abertura para as massas seja também ela criadora.

A arte desperta nos indivíduos um novo olhar, na medida em que é criação e, ao mesmo tempo, expressão da realidade porque anuncia os seus sinais, a sua fisionomia. Como acentua Ernani Chaves (2001, p. 430), “a ‘reprodução técnica’, exatamente por ser ‘técnica’ não é mera imitação, pois a técnica mais exata é aquela que, justamente, revela o valor mágico, o ‘imperceptível’ da imagem”. A invenção da fotografia introduzindo a forma de reprodução técnica no âmbito da arte, coaduna-se

com a transformação do olhar do espectador: o olhar do indivíduo no cotidiano pode ser evasivo, saturado pelo saltitar de imagens, mas quando se concretiza revela um trabalho consciente, uma comunicação ativa, uma forma de apreender e interpretar, enquanto o olhar “que é mediado pelo olho da câmara permite que se mergulhe numa outra dimensão, pois tem diante de si uma natureza que o olho natural jamais é capaz de ver e de apreender” (CHAVES, 2001, p. 425).

Para finalizar, a relação entre arte e educação pressupõe que as transformações estéticas, na sua relação com as práticas artísticas, expressam as transformações histórico-sociais que, por sua vez, alteraram radicalmente a nossa percepção do mundo. Acontecem numa reciprocidade com a mudança da temporalidade subjetiva e da própria noção de sujeito. As reflexões sobre a arte no contexto do pensamento de Benjamin precisam ser acompanhadas da análise crítica da sociedade capitalista, visto que a percepção dos indivíduos e sua história se imbricam e se alteram reciprocamente.

Cabe acentuar ainda que essa leitura concentra-se em um único escrito e, portanto, exige futuros aprofundamentos, porque o ensaio abre outras possibilidades de leitura histórica e política, a partir de sua inserção no conjunto da obra de Benjamin; vale acentuar principalmente a inserção da arte na sua concepção de história, que envolve a crítica ao conceito de progresso nas várias formas que este assume no contexto das teorias historicistas, ou os caminhos abertos a partir do conceito de aura, presente em escritos que refletem sobre a modernidade, principalmente Baudelaire. O que aprendemos com Benjamin, além da necessidade de redefinir os caminhos da educação a partir de sua relação com a arte, é a necessidade de nunca abrir mão da crítica radical, principalmente nos momentos mais difíceis no âmbito político e cultural.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II** - Rua de Mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Obras Escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Obras Escolhidas III**. Sao Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **Sociologia**. São Paulo: Atica, 1985b.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do Olhar**. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Argos, 2002.
- CHAVES, Ernani. Retrato, imagem e fisionomia: Walter Benjamin e a fotografia. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virginia. **Mímesis e Expressão**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.
- DENUNZIO, Fabrizio. **Quando il cinema si fa politica**. Verona: Ombrecorte, 2010.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da Estética**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1993.
- KOFLER, Leo. **História e dialética**: estudos sobre a metodologia da dialética marxista. Rio de Janeiro: Ed. UFPR, 2010.
- KRACAUER, Siegfried. **Das Ornament der Masse**. Frankfurt: 1977.
- McCOLE, John. **Walter Benjamin and the antinomies of tradition**. New York: 1993.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. SENAC/Marca D'água, 1996.
- PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: José Aguilar Ed. 1972.
- ROCHLITZ, Rainer, **O desencantamento da arte**: a filosofia de Benjamin. São Paulo: EDUSC, 2003.

WOLIN, Richard. **Walter Benjamin an Aesthetic of Redemption**. Un. California Press, 1994.

Recebido em: 08 de outubro de 2014

Aprovado em: 02 de dezembro de 2014