

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE FILOSOFIA  
LICENCIATURA EM FILOSOFIA**

**MATHEUS REIS TOLEDO**

**APRENDER POR MEIO DA DISPERSÃO:  
APLICABILIDADE DO DIAGNÓSTICO DE WALTER BENJAMIN  
SOBRE A MUDANÇA DA PERCEPÇÃO NA MODERNIDADE**

**GOIÂNIA – GO  
Dezembro, 2025**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE FILOSOFIA

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### 1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Matheus Reis Toledo.

Título do trabalho: "Aprender por meio da dispersão: aplicabilidade do diagnóstico de Walter Benjamin sobre a mudança da percepção na modernidade".

### 2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

#### Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

**Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Matheus Reis Toledo, Discente**, em 13/12/2025, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damiao, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2025, às 14:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5812273** e o código CRC **42AB01B8**.

---

Referência: Processo nº 23070.061039/2025-31

SEI nº 5812273

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE FILOSOFIA  
LICENCIATURA EM FILOSOFIA

**APRENDER POR MEIO DA DISPERSÃO:  
APLICABILIDADE DO DIAGNÓSTICO DE WALTER BENJAMIN  
SOBRE A MUDANÇA DA PERCEPÇÃO NA MODERNIDADE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Faculdade de Filosofia - FAFIL da Faculdade  
Federal de Goiás, como requisito parcial para  
obtenção do Título de Licenciado em Filosofia

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Carla Milani Damião

Banca Examinadora:

Prof.<sup>a</sup> Dra. Carmelita Brito de Freitas Felício (UFG)

Prof.<sup>a</sup> Dra. Mariana Andrade Santos (IFITEG)

**GOIÂNIA – GO**  
**Dezembro, 2025**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Toledo, Matheus Reis  
Aprender por meio da dispersão: [manuscrito]: Aplicabilidade do diagnóstico de Walter Benjamin sobre a mudança da percepção na modernidade / Matheus Reis Toledo. - 2025.  
XXXVII, 37 f.: 2025

Orientadora: Prof(a). Dra. Carla Milani Damiano  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação ) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Filosofia (Fafil), Filosofia, Goiânia, 2025.  
Bibliografia.

1. Educação. 2. Percepção. 3. Experiência. 4. Cinema. 5. Walter Benjamin.

I. Damiano, Carla Milani, orient. II. Título.

CDU 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE FILOSOFIA

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 08 dias do mês de dezembro do ano de 2025, às 14 horas, iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Aprender por meio da dispersão: aplicabilidade do diagnóstico de Walter Benjamin sobre a mudança da percepção na modernidade”, de autoria de Matheus Reis Toledo, do curso de Filosofia - Licenciatura, da Faculdade de Filosofia/FAFIL da UFG. Os trabalhos foram instalados pela Prof.<sup>a</sup> Dra. Carla Milani Damião com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof.<sup>a</sup> Dnda. Carmelita Brito de Freitas Felício e Prof.<sup>a</sup> Dra. Mariana Andrade Santos (IFITEG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final 10.0 (dez), tendo sido o TCC considerado Aprovado.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damiao, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2025, às 14:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carmelita Brito De Freitas Felicio, Professora do Magistério Superior**, em 16/12/2025, às 17:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Andrade Santos, Usuário Externo**, em 17/12/2025, às 09:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5812160** e o código CRC **E0BEC9D8**.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Alessandra Reis, e ao meu pai, Marcelo Toledo, por todo o apoio, por toda a confiança e, principalmente, por terem proporcionado toda uma estrutura para que eu pudesse estudar. Sem a presença de vocês, eu sei que nada disso seria possível.

Agradeço à minha namorada, Millena Borges, por todo o apoio emocional, carinho e cuidado nesses últimos meses. Sua presença possibilitou que meu caminho na graduação concluísse de maneira mais aconchegante, acolhedora e divertida.

Agradeço aos meus amigos e amigas da filosofia, Lorrany Mendes, Anna Luísa, Lara Carneiro, Paulo Henrique e Maxury Morene; vocês foram muito importantes nessa trajetória. A presença de vocês tornou a graduação e a filosofia um espaço mais leve e divertido.

Agradeço a minha orientadora, Carla Damião, por ter me aceito como orientando e por ter me acolhido em seus estudos, sem o que não teria sido possível realizar esse trabalho. Admiro seu trabalho como pesquisadora e, principalmente, como professora; foi através de suas aulas que me interessei não somente pela pesquisa em Walter Benjamin, mas também pela Estética.

Agradeço aos meus professores da graduação que trilharam meu caminho na filosofia e na licenciatura, especialmente às professoras Carmelita Felício e Adriana Delbó, que me ensinaram o significado de amor e dedicação pela educação. Sou muito grato por toda experiência que vocês e passaram e, especialmente, pela presença importante ao longo dessa trajetória.

Por fim, agradeço à minha avó Suely Toledo, que é responsável pela pessoa que eu sou hoje. Apesar de não poder fazer parte do final dessa trajetória, a senhora me ensinou tudo o que sei sobre amor ao próximo, o que me levou para esse caminho da educação.

## RESUMO

O texto aborda questões sobre alterações que ocorreram na percepção ou no modo de recepção do ser humano caracterizado pela *Zerstreuung* (dispersão), a partir dos escritos de Walter Benjamin, e sobre a dispersão ou distração do alunato devido ao modo de viver contemporâneo, segundo os escritos de Paula Sibilia. O surgimento e desenvolvimento da reprodutibilidade técnica da obra de arte, em especial o cinema, permitiram, pela primeira vez na história, que a arte se apartasse do seu meio ritualístico e se voltasse para um meio de exposição. Nessa ruptura, além do tema da “destruição da aura” da obra de arte, que diz respeito ao momento e lugar – seu “aqui e agora” – que caracterizava o modo de recepção da contemplação, surge um modo de recepção atrelado à vivência (*Erlebnis*) que encontra suas raízes na modernidade, com o surgimento das grandes metrópoles e do trabalho industrial. As grandes metrópoles fazem emergir nesse indivíduo uma forma enfraquecida de experiência, caracterizada por seus choques e estímulos constantes e pelo isolamento do indivíduo. Essa mudança só ocorre devido ao declínio de um tipo de experiência (*Erfahrung*), baseada na produção artesanal e constituidora de uma memória coletiva. Segundo nossa hipótese de leitura, o surgimento do cinema resulta de um processo de industrialização que transforma a relação do ser humano com a arte, configurando-se como um espaço ou “escola” de reeducação estética. Ao lado de Paula Sibilia, pretendemos expandir o que Benjamin aplica ao cinema à reflexão sobre a aprendizagem e seus novos dispositivos.

**Palavras-chave:** Educação, Percepção, Experiência, Cinema, Walter Benjamin.

## ABSTRACT

The text addresses issues concerning changes in the perception or mode of reception of human beings, characterized by *Zerstreuung* (dispersion), as described in the writings of Walter Benjamin, and on the dispersion or distraction of students due to the contemporary way of life, as described in the writings of Paula Sibilia. The emergence and development of mechanical reproduction of works of art, especially cinema, allowed, for the first time in history, art to separate itself from its ritualistic context and become a means of exhibition. In this rupture, in addition to the theme of the "destruction of the aura" of the work of art, which concerns the moment and place – its "here and now" – that characterized the reception mode of contemplation, a mode of reception linked to lived experience (*Erlebnis*) emerges, finding its roots in modernity, with the rise of large metropolises and industrial work. Large metropolises foster in the individual a weakened form of experience, characterized by constant shocks and stimuli and by isolation. This change occurs solely due to the decline of a type of experience (*Erfahrung*) based on artisanal production and constituting collective memory. According to our reading hypothesis, the emergence of cinema results from a process of industrialization that transforms the relationship between human beings and art, configuring itself as a space or "school" of aesthetic re-education. Alongside Paula Sibilia, we intend to expand what Benjamin applies to cinema to the reflection on learning and its new devices.

**Keywords:** Education, Perception, Experience, Cinema, Walter Benjamin.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>5</b>
<b>2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA.....</b>	<b>8</b>
<b>3 A EXPERIÊNCIA DO CHOQUE .....</b>	<b>16</b>
3.1 – O SURGIMENTO DO CINEMA .....	21
<b>4 CONCLUSÃO.....</b>	<b>27</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>30</b>

## 1 INTRODUÇÃO: A DISPERSÃO NA ESCOLA

Proponho, nesse trabalho, relacionar o pensamento do filósofo Walter Benjamin com o da antropóloga Paula Sibilia<sup>1</sup> no seguinte aspecto: como é possível aprender diante da alteração da percepção provocada, inicialmente, pelo cinema e, atualmente, pelo uso de novos dispositivos que empregam a técnica cinematográfica, como é o caso dos celulares e computadores? A percepção ou modo de recepção caracterizado pela *Zerstreuung*, termo traduzido para o português como “dispersão”, “desatenção” ou “distração”, reúne os autores que guiam nossa preocupação em caracterizar a aprendizagem após a invenção dos novos meios de comunicação midiáticos e audiovisuais, marcados pela reprodutibilidade técnica.

A imagem cinematográfica constitui-se como um jogo que se estabelece na época da reprodutibilidade técnica, formando o que Benjamin chama de “inconsciente óptico”. Não se trata mais de uma forma de aprender que passa da concentração profunda, denominada “contemplação”, mas da dispersão, desatenção ou distração provocadas pelos meios de reprodutibilidade técnica – seja o cinema, a televisão ou as telas dos novos dispositivos –, por meio das quais um novo tipo de aprendizagem informal ocorre no cotidiano e incide sob as práticas de ensino nas escolas.

Benjamin, em seu ensaio *Experiência e pobreza*, escreveu sobre uma pobreza de experiência que passou a fazer parte do nosso modo de viver contemporâneo. O início do século passado, marcado por suas inúmeras atrocidades, também acarretou uma onda de supostos “progressos”, cuja moeda de troca foi o declínio de um tipo de experiência coletivo que passa a ser individualizado e alienado no contexto do modo de produção capitalista. O acelerado desenvolvimento da técnica impactou tanto nosso modo de viver como nosso modo de experienciar; hoje essas mudanças estão cada vez mais impregnadas e, mais grave ainda, naturalizadas, basta voltarmos o olhar para a escola e seu alunato para percebermos os frutos desse nosso “progresso”.

Os sedutores feitiços da imagem, que começaram com o daguerreótipo e ganharam força com a fotografia, o cinema e a televisão, se encontram no cerne do viver contemporâneo, propagado, principalmente, pelos meios de comunicação audiovisual, como as redes informatizadas ou redes sociais. Essa relação tem causado transformações significativas nas

---

<sup>1</sup> Paula Sibilia é uma antropóloga, ensaísta e pesquisadora argentina radicada no Brasil, professora do Departamento de Estudos Culturais e Mídia, bem como do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Federal Fluminense (UFF), cujas linhas de pesquisa se voltam para estéticas e tecnologias da comunicação.

linguagens, afetando os modos de expressão e comunicação em todos os âmbitos, especialmente nos campos da construção de si mesmo, as relações com os outros e a formulação do mundo (Sibilia, 2012), transformações claramente perceptíveis nas alunas e alunos dos dias de hoje, conhecidos também como “nativos digitais”.

Quando o jovem deixa de ser aluno por excelência e se converte, antes de mais nada, num usuário dos meios de comunicação e num consumidor mais ativo que muitos adultos, constata-se uma obviedade que não deveria sê-lo: a lógica do mercado se generalizou. Nessas circunstâncias, não parece restar à escola outro remédio senão entrar no jogo como a única coisa que ela poderia ser: um produto entre inúmeros outros, que deve competir para captar a atenção de seus clientes potenciais caso queira conquistar adeptos e subsistir (Sibilia, 2012, p. 56-57).

Para Sibilia o avanço e consolidação do modo de viver capitalista, com sua lógica de mercado, já se tornou realidade no meio educacional, e foi apenas fortalecido pelo neoliberalismo. Hoje a educação é um produto que está inserido no mercado predatório dominado pela indústria do entretenimento, sua desvantagem é ser uma mercadoria pouco atraente e estar destinada a um consumidor disperso e desinteressado: o alunato contemporâneo – que deixou de ser esse “aluno por excelência”, a figura da/do estudante tradicional que se desenvolveu durante a modernidade (entre os séculos XIX e XX). Além disso, a lógica utilitarista, crescente nesse meio neoliberal, tem ajudado com essa desvalorização da educação e, por consequência, das escolas. Continuar a corroborar esse sistema não parece ser uma opção viável para recuperar o interesse das/dos estudantes; existiria, então, algum outro caminho?

Primeiramente, precisamos entender como se portam as/os estudantes perante ao aparelho escolar e suas exigências. A escola é compreendida, por Sibilia, como uma tecnologia de época, que pouco a pouco vem se defasando e se tornando incompatível com os corpos e as subjetividades das crianças, ou seja, ela não conversa mais com o alunato do século XXI, principalmente por não ser mais considerada uma “ferramenta do progresso”. Isso é cada vez mais perceptível quando analisamos o crescente número de evasões escolares, propiciadas, principalmente, pelo chamativo mercado de trabalho como uma alternativa mais próspera que o caminho acadêmico.

Outro fator importante são as transformações ocorridas na leitura e na escrita nessa era da informação, seu caráter ambicioso do salvacionismo civilizador<sup>2</sup> dá espaço à instrumentalidade utilitária do meio empresarial. Essas transformações se tornam ainda mais

---

<sup>2</sup> O salvacionismo civilizador refere-se ao ideal de educação formal na modernidade, com um tom universalista, que afirma que a civilização é algo a ser conquistado para a realização plena da humanidade, tanto individual quanto coletivamente. Essa ideia é fortemente influenciada e explicitamente baseada no pensamento de Immanuel Kant.

destrutivas quando colocamos o crescente desenvolvimento e avanço das Inteligências Artificiais em cena, pois agora não é mais a/o estudante que exercem a escrita, e, por vezes, nem mesmo a leitura. Ler e escrever são, cada dia mais, atividades próximas do trabalho artesanal, visto que “para realizá-las, é preciso exercer certa pressão contra os ritmos da atualidade” (Sibilia, 2012, p. 63).

Por fim, a atenção do alunato está cada vez mais frágil e flutuante, ela dura poucos minutos e exige um encantamento constante. O ritmo acelerado do nosso cotidiano – em contraposição ao ritmo escolar –, propiciado, principalmente, por nossa cultura midiática e a questão do entretenimento, que já está enraizada no modo contemporâneo de viver, torna esse alunato mais suscetível à distração, como explica Cristina Corea:

Em vez da interioridade e da concentração requeridas pelo discurso pedagógico, o discurso midiático requer exterioridade e descentramento: recebo informações que não chego a interiorizar — a prova é que, um minuto depois de ter mudado de canal, já não lembro mais o que vi — e devo estar submetido à maior diversidade possível de estímulos: visuais, auditivos, táteis, gustativos (Corea, 2012 *apud* Sibilia, 2012, p. 67).

Devido ao crescente fluxo de informações, fragmentadas e dispersas, propagadas em peso pelos meios de comunicação midiáticos, principalmente as redes sociais e celulares, não fica difícil entender como o modo de vida contemporâneo e essa contemporânea relação das crianças e jovens com a tecnologia propagam essa desatenção, especialmente no ambiente escolar. A escola, com seu calendário, horários preestabelecidos, rotinas e demandas, se apresentava um dispositivo mais eficiente quando, antigamente, seu alunato, inserido na vigente cultura da televisão, tinha que lidar com horários e canais para se assistir desenhos; hoje, tudo está ao alcance de um *click*, principalmente com o crescente número de telas, conseqüentemente, certos ritos da infância não existem mais.

Ler, escrever e estudar são processos de construção de conhecimento – de adquirir uma experiência – que exigem um tempo cumulativo, linear e ascendente, onde cada momento exige uma etapa anterior para que possa se criar um caminho lógico, significativo e, especialmente, que possamos integrar esse conhecimento à nossa experiência. Entretanto, esses processos, inerentes às escolas, vêm perdendo seu espaço para os meios midiáticos e informacionais, que contribuem para o empobrecimento da experiência e a morte da narrativa, assuntos tratados por Walter Benjamin, assim como uma iminente crise na escola.

Nos encontramos expostos à um excedente e constante número de estímulos, que chegam até nós como choques que nos sobrecarregam, “hoje, sofre-se por saturação e por

dispersão, pois todo o aparato sensorial está ocupado e foram entupidas as brechas capazes de catalisar a experiência” (Sibilia, 2012, p. 77). Assim como a dispersão, o tédio e o desinteresse se encontram no cerne do alunato das escolas, consequências de nossa realidade contemporânea. Todavia, se nos voltarmos para o lúdico podemos encontrar meios de contornar essa situação.

Partindo desse retrato da escola e de seu alunato, exposto por Sibilia, devemos recorrer ao auxílio de Benjamin para compreender o diferente modo de percepção que rege a sociedade contemporânea. Esse modo de percepção – que tem suas raízes na modernidade e se fortalece, principalmente, depois do surgimento do cinema – é caracterizado pela dispersão. Essa dispersão indica um deslocamento da concentração profunda e contemplativa para uma recepção fragmentada e distraída. Portanto, como podemos perceber em ambos autores, apesar dos desafios impostos pela reprodutibilidade técnica, aprender pela dispersão ainda sim é possível.

A introdução de jogos nas salas de aula não é algo novo. Educar por meio da diversão mostra-se uma prática promissora, principalmente por proporcionar um momento de descontração durante a longa e monótona rotina escolar, além de conquistar a atenção e o interesse da/do estudante. O importante é que essa atividade consiga atingir seu objetivo: ensinar algo. O desenvolvimento dos meios de comunicação proporcionou uma nova ferramenta importante, que pode auxiliar no processo de mediação do ensino, construção do conhecimento e emancipação, previamente elucidado por Benjamin com as possibilidades “educacionais” do cinema, nos proporcionando uma reflexão acerca da pergunta inicial deste trabalho.

## 2 –SOBRE O DECLÍNIO DA EXPERIÊNCIA

Quando Benjamin nos alerta, em seu ensaio *Experiência e pobreza*, sobre uma emergente forma de miséria que assola a humanidade, ele não se refere a uma ausência de experiência, mas sim à sua mudança.

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. A angustiante riqueza de ideias que se difundiu entre, ou melhor, sobre as pessoas, com a renovação da astrologia e da ioga, da *Cristian Science* e da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do espiritualismo, é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização (Benjamin, 1985, p.115).

Por “galvanização” entendemos um processo de revestimento metálico que cria uma falsa aparência de algo novo. Benjamin entende o processo de galvanização como um desejo fracassado diante da mudança da experiência coletiva (*Erfahrung*) por uma experiência vivida, característica de um indivíduo solitário: a vivência (*Erlebnis*). Quer-se recuperar uma experiência que se tornou enfraquecida para as pessoas que buscam recuperar práticas que demandavam concentração absoluta ou contemplação, mas que são incapazes de alcançar o contexto das tradições a que pertenciam. Para entendermos esse processo, primeiro precisamos diferenciar as duas formas de experiência; *Erfahrung* e *Erlebnis*.

A experiência em sentido forte (*Erfahrung*) está diretamente ligada à questão do coletivo e do comunitário, é uma experiência transmissível e comunicável, que pressupõe uma relação próxima entre o “narrador” – figura que transmite a experiência – e o ouvinte – receptor dessa transmissão – através, do que Benjamin chama de “arte de contar”. Essa relação possui o interesse de conservar tudo aquilo que foi narrado através desses fragmentos de experiência que são transmitidos pela narrativa, uma narrativa que conserva suas forças e não se desvanece com o tempo, ainda sendo capaz de se desenvolver futuramente. Essa perpetuidade só é possível graças à existência do narrador. Existem dois tipos de narradores exemplificados pelo autor por meio de duas figuras: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. A primeira figura diz respeito ao conhecimento de histórias e tradições, enquanto a segunda com o saber de terras distantes. Ambas figuras são responsáveis por dar conselhos e, principalmente, pela criação de uma memória coletiva.

A verdadeira narrativa conserva, em certa dimensão, uma função utilitária vinculada à capacidade do narrador de dar conselhos, seja através de um ensinamento moral, uma sugestão

prática, num provérbio ou numa norma de vida. Aconselhar não é simplesmente responder uma pergunta ou dar uma sugestão, mas essa arte está ligada com aquilo que Benjamin definiu como o lado épico da verdade, a sabedoria – aconselhar é transmitir uma sabedoria. O narrador do conto de fadas é o primeiro a conseguir fazer esse papel de conselheiro, sendo ele, então, o primeiro narrador verdadeiro. Esse narrador faz emergir no conto de fadas um conselho quando provocado pelo mito, ou seja, o conto nos mostra as primeiras medidas da humanidade para se libertar do pesadelo mítico, nos aconselhando a enfrentar as forças desse mundo mítico com astúcia e arrogância.

O outro importante papel do narrador (assim como do historiador) seria a criação de uma memória coletiva. Para entendermos o que seria essa memória coletiva, primeiramente precisamos retornar ao conceito de história em Benjamin. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1985, p. 224)<sup>3</sup>, em outras palavras, a história não é algo exato e concreto, mas a lembrança<sup>4</sup> de quem a viveu. Essa lembrança é dragada pelo que Proust<sup>5</sup> chamou de *mémoire involontaire*<sup>6</sup>, que seria uma imagem do passado conservada na memória que chega até nós através de “lampejos”. Ela possui uma força muito maior do que o acontecimento em si, uma vez que podemos dar um novo sentido aos acontecimentos do passado quando esses chegam até nós pela lembrança. Portanto, é a partir desse processo de reconstrução da história que se dá a criação de uma memória coletiva, cuja mobilização é essencial para a transmissão da *Erfahrung* entre as gerações e fomentar a consciência de classe.

A partir do início da modernidade, entretanto, a *Erfahrung* começa a entrar em declínio, principalmente devido às mudanças nos modos de produção, substituindo o modo de produção artesanal pelo modo de produção industrial, paralelamente ao rápido desenvolvimento da técnica, que fomenta a individualização da experiência do ser humano.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve uma história [...]. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele (o ouvinte), ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (Benjamin, 1985, p. 205).

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Sobre o conceito da história*, tese 6.

<sup>4</sup> A lembrança, ou *Erinnerung*, também é conhecida como recordação; seria o processo de trazer imagens do passado à mente. Esse processo pode ser realizado de forma voluntária ou involuntária.

<sup>5</sup> Marcel Proust (1871-1922) foi um romancista, ensaísta e crítico literário francês.

<sup>6</sup> Conceito referenciado por Benjamin no seu ensaio *A imagem de Proust*.

Para Benjamin, o trabalho artesanal está diretamente ligado com a transmissão da *Erfahrung*. O modo de produção pré-industrial permitia ao trabalhador um tempo de contar e compartilhar histórias e experiências, devido ao seu ritmo lento e caráter mais preciso. Existia um vínculo forte entre o trabalhador e seu trabalho, onde ambos podem contar e compartilhar uma história. Muito diferente das fábricas, que fragmentavam o trabalho e aceleravam a produção, alienando o trabalhador do produto de seu trabalho. Não existe tempo nem espaço para a coletividade e a comunidade dentro desse modo de produção, além da perda de uma experiência comunicável, uma vez que esse modelo de trabalho manual e repetitivo é incapaz de produzi-la.

Outro fator – desse declínio – abordado pelo autor, foi provocado pelas mudanças na forma de comunicação a partir do século XX. Uma geração que havia presenciado a primeira grande guerra, obviamente, não estava escassa de experiências. Entretanto, começa a surgir um ceticismo na transmissão da experiência pela narrativa, devido aos abruptos desenvolvimentos da técnica acarretados, principalmente, pela guerra vigente na época, assim como a mudança de ambientação, já que agora o indivíduo se encontra no meio do caos e da destruição.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1985, p. 115).

Essa mudança de cenários na história da humanidade, em particular a primeira grande guerra, desestabilizou profundamente o ser humano e sua forma de vida. Uma geração que fortaleceu e valorizou a narrativa pelo seu potencial de educar e ensinar através do compartilhamento da experiência, com a transmissão da *Erfahrung*, se encontra, no período da guerra e do pós-guerra, perdida quanto a esse valor. O crescente número de livros sobre esse momento devastador da história, que chegaram às prateleiras da época, diz muito sobre como essa experiência desmoralizante – caracterizada principalmente pela devastação da guerra e pelo desenvolvimento da técnica – revela a perda da transmissibilidade da experiência pela narrativa oral.

O depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem (Gagnebin, 1985, p. 11).

Benjamin menciona os três principais motivos desse declínio, destacados por Jeanne Marie no seu texto *Walter Benjamin ou a história aberta*<sup>7</sup>, sendo eles:

Primeiro, a experiência transmitida através da “arte de contar” deve ser comum tanto para o narrador quanto para o ouvinte, ou seja, partimos de um contexto onde existe um senso de comunidade, de coletividade. Entretanto, o desenvolvimento da sociedade capitalista e o rápido desenvolvimento da técnica estão destruindo esse senso, principalmente quando falamos da industrialização da vida e do trabalho. Além disso, com a modernidade, cria-se um distanciamento entre os diferentes grupos humanos, em particular entre as gerações. A figura do ancião sábio é substituída por um velho cujo discurso se tornou inútil.

Essa desvalorização do envelhecimento – paralelamente acompanhada pela desvalorização da morte – altera a composição de uma ideia de eternidade, assim como a questão da memória coletiva. O atrofiamento dessa ideia está diretamente ligado às mudanças na percepção da morte pela humanidade, a mesma mudança que vem reduzindo a transmissão da *Erfahrung*. A ideia de morte está perdendo sua força e sua onipresença na consciência coletiva.

Com os avanços nas instituições públicas e privadas relacionadas à higiene e saúde, o canônico evento da morte tem sido adiado na vida das pessoas. Algo que antes era tratado como um evento público, passa a ser cada vez mais excluído do universo dos vivos. Não existe mais aquela imagem de um indivíduo rodeado de pessoas em seu leito de morte, ouvindo com atenção suas lembranças e histórias em seus momentos finais, o que se tem hoje são hospitais e sanatórios que se tornam depósitos desses indivíduos.

Mas é justamente no momento da morte que o saber e a sabedoria do ser humano, assim como sua existência vivida, se tornam uma forma transmissível e comunicável de experiência, “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar” (Benjamin, 1985, p. 208). Nesse momento, o indivíduo prestes a morrer adquire um certo caráter de autoridade, expresso em seus gestos, olhares e, principalmente, em tudo o que ele diz, incluindo suas lembranças e momentos vividos. E essa autoridade está presente na origem da narrativa. São momentos assim que compõe e valorizam a memória coletiva e sua ideia de eternidade. Alterar e desvalorizar o espetáculo da morte, sobretudo o indivíduo que está no centro desse espetáculo, culmina para o declínio da *Erfahrung*, assim como para uma alteração na memória coletiva.

A mudança nos modos de produção, em particular a substituição do modo artesanal pelo processo de trabalho industrial transforma a vida das pessoas. Devido ao seu ritmo lento e

---

<sup>7</sup> Este texto é prefácio do livro *Walter Benjamin. Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas I*.

orgânico, o modo de trabalho artesanal permitia a existência de uma comunidade, assim como uma relação mais profunda com a “arte de contar”. O ritmo lento proporciona mais tempo para compartilhar histórias e o trabalho mais preciso do artesão cria um vínculo mais profundo com a atividade narradora, uma vez que a mão e a voz são usadas para contar uma história. Assim como “o oleiro deixa vestígios de suas mãos no vaso de argila, o narrador deixa as impressões de suas experiências em suas narrativas” (Benjamin, 1982). Em contrapartida, os modos de produção capitalista, particularmente o trabalho industrial, aceleram e fragmentam o trabalho, criando um caráter de individualidade. Não há tempo nem espaço para compartilhar e criar uma coletividade, cada trabalhador exerce sua função mecânica e repetitiva, sem a existência de uma experiência a ser narrada ou compartilhada.

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio (Benjamin, 1985, p. 220).

Essa relação, tipicamente associada ao trabalho do artesão, transparece em qualquer lugar onde a arte de narrar seja praticada. Cada um desses elementos citados por Benjamin exercem um importante papel na verdadeira narrativa, evidenciados, principalmente, no modo de trabalho artesanal. A perda dessa relação deixa lacunas na narrativa e numa certa tradição do trabalho – tradição essa preservada na memória coletiva.

Por último, a comunidade da experiência fornece a dimensão prática da narrativa tradicional, permitindo a transmissão de uma sapiência prática através da “arte de contar”. A transmissão dessa sapiência se dava por meio “de uma moral, de uma advertência, de um conselho, coisas que, hoje, não sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um no seu mundo particular e privado ” (Gagnebin, 1985, p. 11). Existe um certo utilitarismo na narrativa – justamente a transmissão dessa sapiência – que era bem recebido pela humanidade antigamente. Volto aqui ao narrador do conto de fadas, o primeiro conselheiro da humanidade, que a partir das provocações do mundo mítico ensinou a combatê-lo com astúcia e arrogância. Através de seus personagens lúdicos, como o personagem do tolo ou do inteligente, assim como o personagem do animal, o narrador conseguia comunicar uma sabedoria quando ela era difícil de se obter.

Com o rápido desenvolvimento tecnológico, mudanças nos modos de produção e do trabalho e a ascensão da lógica capitalista e seu modo de vida mercantil e consumista, o ser humano se fragmenta, se individualiza e se isola. A *Erlebnis* é a experiência do operário na

linha de montagem, cujo trabalho é isolado, composto de gestos repetitivos e mecânicos que não agregam nenhum conhecimento e/ou experiência, logo, ela é uma experiência quase que incomunicável.

A extinção do narrador é o primeiro sintoma do surgimento dessa forma de experiência, seguido pela transformação da comunicabilidade da *Erfahrung*, que vem perdendo sua força e culminando no desaparecimento da arte de contar. Consequentemente, a falta de experiências comunicáveis contribui para um esfacelamento da memória coletiva. A experiência coletiva, praticamente, não existe mais.

“No momento que a experiência coletiva se perde, em que a tradição comum já não oferece nenhuma base segura, outras formas de narrativa tornam-se predominantes” (Gagnebin, 1985, p. 14) Benjamin destaca a ascensão e popularização do romance e da informação jornalística no início do período moderno, que, consequentemente, ocasiona o começo da morte da narrativa (“arte de contar”). Essas duas novas formas de comunicação têm a necessidade de encontrar a explicação para o acontecimento, seja ele real ou fictício, se contrapondo à proposta da narrativa aberta.

O romance, cujas origens remetem à Idade Antiga, só se torna possível com o surgimento da imprensa, uma vez que ele está essencialmente vinculado ao livro. Diferente das outras formas de prosa, ele não procede da tradição oral nem a promove. O romance não aconselha e nem quer ser aconselhado, ele presa por uma memória perpetuadora, onde a história se mantém num ciclo fechado e encontra na rememoração<sup>8</sup> a figura de sua musa.

No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre as preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levado o incomensurável ao paroxismo (Benjamin, 1985, p.54).<sup>9</sup>

O narrador utiliza sua própria experiência ou experiências relatadas a ele para incorporar em suas histórias e que possam ser comuns a experiências de seus ouvintes. O romancista, por sua vez, se segrega. O romance tem origem no indivíduo isolado, que não quer compartilhar suas experiências e nem dar conselhos, ao contrário, ele procura um sentido – da vida, da morte, da história – sendo uma narrativa vivida e que se acaba naquele momento (fechada). Ele “não pode dar único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a

<sup>8</sup> A rememoração (*Eingedenken*) está associada a *mémoire involontaire* de Proust, referindo-se às imagens do passado que chegam até nós através de lampejos.

<sup>9</sup> Ensaio *A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin.*

palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (Benjamin, 1985, p. 213). O *ratlos*<sup>10</sup>, ou herói desorientado, é a figura central do romance, e toda a trama se constitui em uma busca, sendo ela seu sucesso ou seu fracasso. Esse personagem é fruto da rememoração, o sentido de sua vida se encontra no fim de seu ciclo, geralmente esse fim está em sua morte (podendo essa morte ser simplesmente o fim do romance). Benjamin, no ensaio *O narrador*, exemplifica esse *ratlos* com o livro *Dom Quixote*, onde um dos mais nobres heróis da literatura se mostra totalmente imune a conselhos e não possui sequer uma fagulha de sabedoria.

Como mencionado anteriormente, o leitor do romance é um indivíduo isolado e solitário, diferente de qualquer outro leitor. Ele não quer partilhar de experiências, apenas se apoderar da matéria de sua leitura, ele “devora a substância lida, como o fogo devora a lenha na fogueira” (Benjamin, 1985, p. 213). Esse leitor procura avidamente histórias que possa ler “o sentido da vida” e participar de seu fim.

O romance encontra na imprensa e na burguesia ascendente as raízes para o seu florescimento. Seu surgimento já foi suficiente para transformar a narrativa, pouco a pouco, em uma forma de comunicação arcaica. Entretanto, uma outra forma de comunicação criou raízes mais profundas e devastadoras, ameaçando não só a narrativa, mas o próprio romance. Essa forma de comunicação é a informação.

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (Benjamin, 1985, 204).

A informação, ao contrário da narrativa, não tem o propósito de integrar os acontecimentos exteriores, que chegam até nós por meios de notícias e jornais, com nossa experiência, uma vez que ela não se integra à tradição da memória coletiva. A informação não remete às histórias surpreendentes que propõem momentos de reflexão e aprendizado, ela simplesmente relata, com o máximo de explicações possíveis, os fatos que aconteceram. Os leitores, ou melhor, os consumidores da informação estão cada vez mais desinteressados no saber que vem de longe – do longe espacial ou do longe temporal da tradição –, eles se interessam por aquilo que está perto, aquilo que possui uma verificação imediata.

Os embates à *Erfahrung*, largamente evidenciados por Benjamin, mudaram completamente a forma com que a humanidade se relaciona com a experiência. Seu primeiro

---

<sup>10</sup> Palavra de origem alemã; composta pelo prefixo *rat* = conselho; *ratlos* seria “sem conselho” ou desaconselhado/desorientado.

sinal ocorre com uma crise na “arte de contar”, ocasionada pela extinção do narrador. Aquela figura imponente, que atingia o âmago da humanidade com suas histórias, compartilhando sua sabedoria e transmitindo conselhos, além de ser responsável por compor uma memória coletiva. Essa figura importante para a humanidade ao desaparecer deixa um vazio impossível de ser preenchido. O que acontece é uma mera substituição de papéis, o narrador tem seu lugar tomado por outras formas de comunicação, o romance e a informação.

Essas duas formas de comunicação não são capazes de dar continuidade ao trabalho do narrador de preservação da *Erfahrung*, e nem o querem. Muito pelo contrário, elas proporcionaram que uma diferente forma de experiência tomasse conta da humanidade, às custas de nossa coletividade e, principalmente, de nossa memória coletiva. Essa forma de experiência, a *Erlebnis*, abre espaço para uma outra forma de recepção, caracterizada por sua fragmentação e desconexão, que impossibilita a sua transmissibilidade: a vivência do choque.

### 3 A EXPERIÊNCIA DO CHOQUE

Com a chegada da modernidade a relação do ser humano com a experiência é completamente modificada. Benjamin, em seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, analisa o indivíduo inserido na vida das grandes metrópoles do século XIX como exemplo dessa mudança. A vida nessas grandes cidades tinha um ritmo completamente diferente do que a sociedade estava acostumada, um ritmo acelerado que exige uma diferente forma de percepção, conseqüentemente uma diferente forma de experienciar e vivenciar, o que Benjamin, a partir de Baudelaire<sup>11</sup>, chamou de “vivência do choque”.

O rápido desenvolvimento da técnica, destacado principalmente no início do século XX, paralelamente atrelado à urbanização da sociedade, são os principais responsáveis por essas mudanças no comportamento humano. Como já havia mencionado, as mudanças nos modos de produção – com a industrialização e fragmentação do trabalho, conseqüentemente levando à alienação do trabalhador sobre seu processo produtivo –, o isolamento do indivíduo na vida moderna e o ascendente modo de vida capitalista com sua lógica de consumo culminaram para a extinção do narrador e o declínio da *Erfahrung*, dando espaço para essa forma de vivência emergir.

O indivíduo inserido na multidão das grandes metrópoles é o agente dessa forma de vivência, a vivência do choque (*Chokerlebnis*), que corresponde à vivência do operário com a máquina. O mover-se pela cidade, com o seu tráfego denso, choques, colisões e cruzamentos perigosos, fazem-no estremecer em rápidas sequências, perante às inervações, assim como descargas de uma bateria. O indivíduo que mergulha na multidão é chamado por Baudelaire de “um caleidoscópio dotado de consciência”<sup>12</sup>.

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência (Benjamin, 1982, p. 111).

Para Benjamin, a verdadeira experiência leva tempo para ser assimilada e interiorizada, por esse motivo o trabalho industrializado e a vida nas grandes metrópoles são incapazes de consolidar a *Erfahrung*. As transformações ocorridas na modernidade, muitas delas ligadas ao

---

<sup>11</sup> Charles Baudelaire (1821-1867) foi um poeta, crítico de arte e ensaísta francês, considerado o precursor do Simbolismo e fundador da poesia moderna.

<sup>12</sup> Benjamin cita essa frase de Baudelaire em seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*.

desenvolvimento da tecnologia, intensificaram uma diferente forma de recepção na humanidade, a recepção do choque. Diariamente, o indivíduo das grandes metrópoles é bombardeado por diferentes estímulos e é papel do consciente recebê-los ou, mais importante ainda, se proteger deles. Esses estímulos vêm até nós por meio dos choques, que seriam armazenados de forma superficial em nosso consciente, proporcionando a ele um caráter de experiência vivida no sentido estrito (*Erlebnis*), a vivência do choque.

É nesse contexto que se encaixam as obras do poeta Baudelaire, tomando a multidão e a cidade como temas centrais de suas obras, onde ele “inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (Benjamin, 1982, p. 111). O poeta abraçou como sua causa aparar esses choques, com o seu ser espiritual e físico. Essa resistência ao choque é alegoricamente representada pela imagem da esgrima, onde Benjamin ressalta que só poderá ser esclarecida se compreendermos a íntima relação existente entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas<sup>13</sup> – “os golpes que desfere destinam-se a abrir-lhe o caminho através da multidão” (Benjamin, 1982, p. 113).

Dentro dessa multidão nasce a figura do *flâneur*, equiparada por Baudelaire ao homem da multidão. Essa figura, ao mesmo tempo que se afasta da massa e a despreza, faz parte dela. Sua existência depende da multidão, pois é através dela que vê a cidade. Entretanto, Benjamin discorda de tal comparação, uma vez que o homem da multidão é o transeunte inserido nessa massa amorfa, ele cedeu o lugar do comportamento tranquilo ao maníaco, enquanto o *flâneur* é aquela figura tranquila que observa a multidão sem se dissolver dela, preservando a sua individualidade. O indivíduo só pode flunar se se afastar da norma.

O tema da multidão não é exclusivo em Baudelaire, é tema caro a vários outros autores como Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Ernst Hoffman, Karl Marx e Friedrich Engels, assim como tantos outros. Esse tema começava a se articular em várias camadas sociais onde a leitura se tornara hábito. Victor Hugo foi o primeiro autor de romance a se dirigir diretamente a essa multidão – multidão de clientes, de público – com romances como: *Os miseráveis* e *Os trabalhadores do mar*. Não por coincidência, o jovem Marx busca nessa mesma multidão – nessa massa amorfa – a massa férrea do proletariado, bajulada por um socialismo literário. Poe, com seu conto intitulado *O homem na multidão*, consolida a multidão em uma aparência sombria e confusa, onde não conseguimos diferenciar os indivíduos de diferentes classes

---

<sup>13</sup> Essa massa urbana deve ser apreendida como uma multidão amorfa de passantes, um simples conjunto de pessoas nas ruas; não devemos pensar que ela se compõe por alguma classe ou forma de coletivo estruturado, ela é composta por indivíduos isolados.

sociais, o que importa para ele é pura e simplesmente “as pessoas”. Sua multidão possui algo de bárbaro e indisciplinado, mas que, por fim, arrasta o observador para seu turbilhão.

Mas é em Paul Valéry<sup>14</sup> que Benjamin nota algo de pertinente:

“O habitante dos grandes centros urbanos [...] incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco no curso sem atritos do mecanismo social. Qualquer aperfeiçoamento desse mecanismo elimina certas formas de comportamento, certas emoções...” (Valéry, 1910, p.88s *apud* Benjamin, 1982, p. 124).

Em outras palavras, o conforto isola. O desenvolvimento da técnica, ao mesmo tempo que traz uma forma diferente de conforto, também traz uma série de outras consequências para a humanidade, sendo o isolamento apenas uma delas. O surgimento da máquina fotográfica e o seu famigerado “*click*”, por exemplo, possibilitou ao ser humano, com apenas um gesto de pressionar o dedo, que um acontecimento fosse fixado por tempo indeterminado na história. A partir desse desenvolvimento tecnológico incorre o surgimento de novas formas de recepções e experiências, como é caso da experiência do choque, ressaltado por Baudelaire em suas obras, assim como a recepção óptica e tátil, trabalhada por Benjamin em seu ensaio da obra de arte.

O transeunte na multidão sente o que Baudelaire chama de vivência do choque, que corresponde à “vivência” (*Erlebnis*) do operário na linha de produção. Esse operário, alienado do seu trabalho, se torna alheio a qualquer forma de experiência; ele realiza seu trabalho pelo simples mecanismo de reflexo, com seus movimentos robotizados e distraídos, comicamente reproduzido por Chaplin em seu filme *Tempos modernos*. E esse processo do mecanismo de reflexo, acionado no operário pela máquina, pode ser analisado de forma mais próxima no indivíduo ocioso, através dos jogos de azar. Assim como o trabalhador, o jogador é movido pelo interesse do ganho; entretanto, segundo Benjamin, esse interesse não pode ser considerado um desejo no verdadeiro sentido do termo. Este desejo pertence à esfera da experiência, da qual o jogador se encontra afastado. O jogo de azar ignora a concepção de experiência, não se importa com posições previamente conquistadas e liquida completamente a importância do passado, sobre o qual se apoia o trabalho. O jogo de azar proporciona um novo começo a cada partida.

Mas o que de modo algum lhe falta é a inutilidade, o vazio, o não poder concluir, inerentes à atividade do trabalhador assalariado na fábrica. Seu gesto, acionado pelo processo de trabalho automatizado, aparece também no jogo, que não dispensa o

---

<sup>14</sup> Paul Valéry (1871-1945) foi um poeta, ensaísta, filósofo e crítico francês, figura central do Simbolismo tardio.

movimento rápido da mão fazendo a aposta ou recebendo a carta (Benjamin, 1982, p. 127).

Na linha de produção, assim como no jogo, os movimentos são puramente mecanizados e independentes de suas ações precedentes, estando cada uma delas isolada. A repetição rigorosa é sua característica marcante. Podemos relacionar a jornada do operário assalariado com a ociosidade do jogador, ambas as atividades estão igualmente livres de qualquer forma de experiência – no sentido da *Erfahrung*.

É somente através da experiência que podemos realizar um desejo, e quanto mais cedo formulamos um desejo, maior será a possibilidade de que ele se cumpra. O desejo precisa de tempo para ser realizado, e o que nos leva longe nesse tempo é a experiência, que o preenche e o estrutura. A realização de um desejo é o coroamento da experiência. Benjamin traz a metáfora da estrela cadente, o elemento simbólico do desejo realizado, onde a sua distância no espaço se transforma na distância do tempo. A antítese direta da estrela cadente é a bolinha de marfim rolando para a próxima casa numerada ou a próxima carta do baralho. Esse tempo longo que o desejo precisa para ser realizado não existe no jogo, sua ideia reguladora é o recomeçar sempre – essa mesma ideia está contida no trabalho assalariado, quando o operário recomeça a sua jornada de trabalho.

O desenvolvimento da técnica também alterou as formas de recepção do ser humano, principalmente quando associamos essa recepção à obra de arte. A existência de uma massa substancialmente maior de indivíduos contribui para o surgimento de uma nova forma de participação. Essa massa busca na obra de arte uma forma de dispersão, nela estaria contido o material de seu entretenimento. Ao contrário do amante da obra de arte que procura se aproximar dela com recolhimento e concentração, onde a arte é o objeto de sua devoção. Existe aqui uma oposição entre a distração, que a massa busca, e o recolhimento do amante da arte, onde Benjamin formula em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*:

Aquele que se recolhe perante uma obra de arte submerge nela, entra nesta obra, tal como, segundo narra a lenda, um pintor chinês no momento da visão de seu quadro acabado. Ao contrário, a massa distraída, por seu lado, submerge em si a obra de arte; circunda-a com batidas de suas ondas, envolve-a em sua maré cheia (Benjamin, 2012, p. 111).

A arquitetura tem acompanhado a humanidade desde sua história primeva, diferente de muitas outras formas de arte que surgiram e desapareceram, como foi o caso da tragédia e da epopeia. A necessidade dos seres humanos por um abrigo sempre foi uma constante, por esse

motivo a arquitetura nunca deixou de existir. Os edifícios, enquanto monumentos artísticos, são recebidos pela humanidade de dois modos, por meio do uso e por meio da percepção. Esse duplo modo de percepção não se manifesta quando abordado pela recepção de recolhimento, presente no amante da arte. Um exemplo disso seria como os viajantes se relacionam com os edifícios famosos, uma vez que “não existe do lado tátil nenhuma contraparte daquilo que no lado óptico é a contemplação” (Benjamin, 2012, p. 113).

Existem aqui duas formas de recepção, a recepção tátil e a recepção óptica. A primeira ocorre tanto mais pelo caminho do hábito do que pelo caminho da atenção, enquanto a segunda está relacionada com a contemplação. Na arquitetura o hábito irá determinar amplamente a recepção óptica, visto que, ao longo da história, em momentos de mudanças radicais, as tarefas impostas ao aparelho perceptivo humano não poderiam, de modo algum, ser resolvidas apenas pelo caminho da óptica, ou seja, da contemplação; pelo contrário, seriam resolvidas por meio de uma habituação, guiadas pela recepção tátil.

Entretanto, o indivíduo distraído também pode se habituar. A prova disso ocorre quando ele realiza certas tarefas, mesmo num estado de distração; logo, realizá-las tornou-se um hábito. E é justamente através dessa distração que avaliamos até que ponto nossa percepção está apta a realizar novas tarefas. Mas os seres humanos sentem-se tentados a esquivar de tais responsabilidades; a partir desse ponto, a arte começa a tomar de conta tais afazeres, desde que consiga mobilizar as massas em prol dessa habituação.

Ela o faz hoje no cinema. A recepção na distração, que se observa com intensidade cada vez maior em todos os domínios da arte e que é sintoma de uma profunda mudança na percepção, tem no cinema seu instrumento de exercício próprio (Benjamin, 2012, p. 115).

O cinema é a nova forma de expressão artística que corresponde a esse modo de recepção das massas, voltada para a distração e o entretenimento; além disso, ele abrange aquilo que foi trabalhado em Baudelaire, a percepção sob a forma do choque, que está intrinsecamente ligada ao indivíduo das massas, ao operário das máquinas, ao ser humano da modernidade.

O desenvolvimento da tecnologia e a mudança nos modos de viver do ser humano, inerentes às grandes metrópoles, intensificaram o fator do choque, segundo Benjamin, uma das mais importantes transformações subjetivas da humanidade. Ele está diretamente ligado ao empobrecimento da memória coletiva, uma vez que a sua existência nas impressões humanas provoca uma maior presença do consciente para nos proteger contra esses estímulos; conseqüentemente, essas impressões não seriam incorporadas à experiência (*Erfahrung*), e sim

à vivência (*Erlebnis*). Concomitantemente a isso estão as alterações nas formas de recepção, também inerentes às grandes metrópoles. A sobrecarga visual na vida urbana, involuntariamente, fomenta um maior foco na recepção óptica, onde os sentidos são educados para se defender dos constantes choques, como, por exemplo, no intenso tráfego de pessoas e carros nesse meio urbano.

No filme, a impressão sob forma de choque se estabelece como princípio formal. Os quadros e imagens no filme são deliberadamente montados para mimetizar o efeito do choque ao qual o espectador está regularmente exposto no seu cotidiano. O ritmo da linha de montagem das fábricas está implícito no ritmo da receptividade no cinema. Conforme Benjamin (2012), o cinema serve para exercitar o homem naquelas apercepções e reações condicionadas pelo trato com um aparato, cujo papel em sua vida cresce quase diariamente. Ademais, o contato com esse novo aparato nos ensina, ao mesmo tempo, que a submissão a seu serviço só dará espaço à emancipação quando a humanidade tiver se adequado às novas forças produtivas que a segunda técnica desencadeou.

Benjamin desenvolve esse conceito de segunda técnica<sup>15</sup> (assim como o conceito de uma primeira técnica) a partir do conceito de segunda natureza herdado de Hegel, Marx e Lukács. Essa segunda natureza consiste em um mundo humano vivido como não humano, composto de convenções petrificadas, de reificação e de alienação – Benjamin nomeia essa noção negativa de “natureza-história”. Entretanto, a segunda técnica possui um caráter completamente positivo.

Além disso, a câmera – tanto no cinema como na fotografia – possibilita o ser humano de captar um novo olhar sobre o mundo, diferente do olhar humano. A natureza do olhar humano e do olhar da câmera são completamente dissemelhantes, especialmente porque trabalhamos o primeiro espaço de forma consciente, enquanto percorremos o segundo de forma inconsciente. Essa câmera, que seria como um “bisturi recortando o real”<sup>16</sup>, irá irromper um novo universo, desconhecido do olhar humano, captados por seus recursos auxiliares, como a câmera lenta e a ampliação. Benjamin nomeia esse novo universo de inconsciente óptico, que será trabalhado, principalmente, dentro das salas de cinemas, transformando as formas de experiência estética, assim como habituando o ser humano a uma nova forma de percepção.

---

<sup>15</sup> Aparece pela primeira vez nas últimas linhas do último parágrafo do ensaio sobre o Surrealismo e mais tarde será tratado no ensaio sobre a obra de arte em uma nota de rodapé.

<sup>16</sup> Essa referência se encontra no ensaio *Pequena história da fotografia*, de Benjamin, aludindo ao inconsciente óptico.

### 3.1 – O SURGIMENTO DO CINEMA

A reprodutibilidade da arte sempre existiu. Sempre foi possível imitar ou copiar o trabalho artístico de outras pessoas, como realizado por estudantes para treinar sua arte, artistas para disseminar seu trabalho ou por pessoas avarentas com suas falsificações. Entretanto, a reprodutibilidade técnica da obra de arte é algo atual. A xilogravura, com sua técnica de reprodução em madeira, é apenas uma ancestral da forma de reprodução técnica que temos hoje. Essa reprodução ganha um novo patamar com a litografia, um processo de impressão que utiliza uma pedra ou placa de metal como matriz, pois ela proporcionou às artes gráficas, pela primeira vez, a oportunidade de produção em massa, voltada para o mercado, com diferentes modelos e cores, capazes de acompanhar o ritmo da imprensa. Mas é com a fotografia que a reprodutibilidade técnica ganha força e se estabelece em nossa cultura.

Diferente da reprodução manual, que é caracterizada principalmente pela falsificação, a reprodutibilidade técnica não mantém um caráter de autenticidade<sup>17</sup>. Isso advém de dois motivos. Primeiramente, ela se distancia do modo mais autônomo de reprodução, como acontece na reprodução manual. Com a fotografia, por exemplo, podemos explorar e acentuar aspectos da obra original que não são acessíveis ao olho humano, revelando um universo desconhecido e proporcionando uma nova forma de perceber o real. A lente, com seus recursos de ampliação e câmera lenta, permite ao ser humano acessar esse universo, intitulado por Benjamin, do inconsciente óptico. Além disso, como segundo motivo, a reprodução técnica possibilitou levar a cópia do original para situações inatingíveis, como a exposição de obras de arte em ambientes escolares.

Entretanto, o que desaparece com a reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Para Benjamin, a aura seria “um estranho tecido de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 2012, p. 27). Observar calmamente, em uma tarde de verão, os contornos de uma montanha ou uma árvore que joga sua sombra sobre o observador – isso significa respirar a aura dessas montanhas, dessas árvores. Seu conceito se compõe gradativamente dos significados de autenticidade, unidade e organicidade da obra de arte.

Paralelamente ao crescimento das massas – especialmente uma massa de consumidores, que se torna possível apenas com o avanço dos modos de viver capitalistas – duas razões perpetuam essa destruição da aura: a necessidade de trazer o objeto para próximo (de possuí-

---

<sup>17</sup> A autenticidade se refere ao aqui e agora de uma obra de arte e está diretamente ligada ao conceito de aura em Benjamin.

lo) e a superação da unicidade de cada fato por meio da recepção de sua reprodução. Existe hoje uma necessidade de possuir o objeto na mais extrema proximidade; isso se torna possível com a sua reprodução. Essa reprodução, tal qual nos é oferecida pelos meios de comunicação informacionais ou cinematográficos, diferencia-se da imagem artística. Nesta se encontram a unicidade e duração, enquanto naquela, a fugacidade e repetibilidade. Apesar disso, o observador consegue captar a singularidade no objeto, independente da sua multiplicidade. “O despojamento do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a característica de uma percepção, cujo ‘sentido para o igual no mundo’ cresceu tanto que por meio da reprodução também o capta no que é único” (Benjamin, 2012, p. 29-31).

Ao longo da história, a arte adquiriu diferentes valores, dependendo do seu contexto histórico e inserção na cultura. Inicialmente, as obras de arte possuíam um valor de culto, vinculado a serviço do ritual, seja ele mágico ou religioso. A estátua de Vênus, por exemplo, possuía um valor entre os gregos de devoção, que ganha uma visão de ídolo maléfico entre os clérigos medievais. O que se destacava igualmente nas duas visões era a unicidade da obra, ou seja, seu caráter aurático. Até mesmo no Renascimento, com o culto profano da beleza, esse caráter se mantém. A unicidade da obra de arte (sua aura) fundamenta-se sempre no ritual.

A fotografia, o primeiro meio de reprodução revolucionário, causa um forte abalo no modo como a humanidade apreende a arte, ou seja, nos seus valores (além disso, anuncia uma iminente crise na arte. A doutrina teológica da *l'art pour l'art*<sup>18</sup>, que alimenta a ideia de uma arte pura, surge como resposta a essa crise, renunciando qualquer função social ou assunto objetivo que ela possa expressar). O valor de culto dá lugar ao valor de exposição, cuja arte, agora, está voltada para sua reprodução. Por exemplo, com a chapa fotográfica e sua multiplicidade de tiragens, perdeu-se o sentido de procurar a tiragem original. A obra de arte, cada vez mais, se volta para a reproduzibilidade. A reproduzibilidade técnica emancipa a arte da sua relação parasitária com o ritual ao concebê-la esse novo valor.

Essa emancipação abre espaço para a exposição da arte. A estátua de um deus grego no interior de um templo não tem a mesma exponibilidade que um busto, que pode ser transportado facilmente para diferentes lugares, a mesma situação é válida quando comparamos os afrescos e mosaicos aos quadros. O maior exemplo desse valor de exposição se encontra no cinema. Diferente da literatura ou da pintura, onde as condições de exponibilidade dependem diretamente de agentes exteriores, como a imprensa e a fotografia, “a reproduzibilidade técnica de obras cinematográficas está fundada imediatamente na técnica de sua reprodução”

---

<sup>18</sup> Benjamin, em seu ensaio sobre a obra de arte, interpreta esse movimento estético como uma doutrina teológica.

(Benjamin, 2012, p. 34); o cinema é um movimento artístico integralmente voltado para a reprodutibilidade. Ele anuncia, de forma impactante, não somente essa mudança de valor na arte, mas também uma mudança de funções.

Assim como no tempo primevo, a obra de arte, por meio do peso absoluto depositado sobre seu valor de culto, tornou-se, em primeira linha, um instrumento da magia, que, de certa forma, somente mais tarde foi reconhecido como obra de arte. Do mesmo modo, hoje, por meio do peso absoluto depositado sobre o seu valor de exposição, a obra de arte torna-se uma figuração com funções totalmente novas, entre as quais se destaca aquela de que temos consciência, a função artística, que no futuro possivelmente será reconhecida como secundária (Benjamin, 2012, p. 39).

Essas mudanças de funções, manifestadas no cinema de maneira mais avançada, podem ser confrontadas tanto pelo ponto de vista metodológico quanto pelo material em relação ao tempo primevo da arte. Como mencionado anteriormente, a arte nesse tempo primevo se encontrava a serviço da magia, enquanto hoje, principalmente com o cinema, ela se encontra a serviço da reprodução. Sua outra mudança significativa se manifesta em relação a mudança da técnica, onde, nesse cenário, Benjamin cunha o termo de primeira e segunda técnica. Inicialmente, a técnica existia somente misturada ao ritual, ela era naturalmente atrasada em relação a técnica da máquina. A origem da segunda técnica deve ser buscada no espaço de jogo (*Spielraum*) quando, pela primeira vez, o ser humano começa a se afastar da natureza. O conceito de técnica surge em Benjamin junto com o conceito de materialismo antropológico, ou seja, ambos estão interligados.

Benjamin cunha o termo materialismo antropológico para diferencia-lo do materialismo metafísico de Vogt<sup>19</sup> e Bukharin<sup>20</sup>. O materialismo antropológico propõe uma ampliação do materialismo histórico, contemplando aquilo que faltava a este último: a *physis* (natureza/corpo), individual e coletivo, e a relação do ser humano com a natureza e a técnica. O potencial da natureza e da humanidade só podem ser explorados plenamente quando a técnica não for mais usada para dominar – como acontece nos meios capitalistas e autoritários –, mas ao contrário, para mediar, integrar e possibilitar o jogo entre ser humano e natureza, ou seja, progredir para uma relação livre, criativa e emancipatória entre ambos.

Entretanto, essa emancipação não irá acontecer pelo simples avanço da técnica, ela só poderá ser possível caso a técnica seja apropriada pelo coletivo. Esse coletivo, ao qual nos referimos, seria um conjunto de indivíduos capazes de se reconhecerem historicamente e de ocupar e reorganizar o espaço de jogo aberto pela segunda técnica. Ele seria uma massa crítica

<sup>19</sup> Oskar Vogt (1870-1959) foi um médico e neurologista alemão.

<sup>20</sup> Nikolai Bukharin (1888-1938) foi um teórico bolchevique soviético.

(a massa do proletariado); ela não somente consome e/ou se utiliza da técnica, mas se apropria de forma consciente e organizada. Somente essa massa poderá evocar uma aliança entre o par da *physis* e *techné*, onde a técnica se tornará uma extensão do seu corpo, em outras palavras, passas por um processo de inervação.

Daí resulta a inervação das tensões revolucionárias num espaço de imagem (*Bildraum*) que é o lugar sobredeterminado de uma iluminação profana de inspiração materialista e antropológica. Não se trata aqui de sujeitos isolados contemplando imagens fixas como num museu, mas de uma massa revolucionária de indivíduos divididos, cindidos mesmo, uma coleção de *médiums* produzindo e devorando um fluxo de imagens (Wohlfarth, 2016, p. 9).

Essa inervação constitui o processo de incorporação da *techné*, tanto no corpo individual quanto no coletivo. Podemos compreendê-la como uma forma de absorver os impulsos, hábitos e experiências dessa relação entre *techné* e *physis*. Paralelamente a essa relação, a segunda técnica faz surgir um novo tipo de “espaço de jogo” (*Spielraum*) – onde a experiência humana pode se integrar mais profundamente com a *techné*. A partir dessas duas condições podemos começar a pensar na técnica como uma ferramenta capaz de emancipar as massas. Entretanto, essa possibilidade não é automática, nem garantida; ela só poderá ocorrer com o surgimento da massa crítica. Caso a técnica não seja propriamente “inervada”, ela perde seu potencial emancipador, tornando-se um instrumento de dominação (como ocorre em governos fascistas) ou mesmo de alienação (como é o caso no capitalismo).

O programa da segunda técnica, assim como do materialismo antropológico, propõe essa emancipação concomitante das forças de produção sociais e técnicas. Mas para que isso aconteça a segunda técnica precisa, antes de mais nada, superar a lógica proposta pela primeira técnica. Essa última determinava a relação entre humanidade e natureza inteiramente pela dominação, ou seja, o ser humano busca submeter e instrumentalizar a natureza por meio do ritual e da magia, se comprometendo por inteiro – o polo extremo dessa técnica se caracteriza pelo sacrifício humano (uma vez por todas). Portanto, superar essa lógica é subjugar essa dominação primária.

Logo, de acordo com Irving Wohlfarth, somente essa segunda técnica poderá salvar a humanidade da destruição que a primeira técnica produz. As novas forças produtivas só poderão se realizar por completo se forem acompanhadas e estimuladas por novas relações de produção. Seu maior exemplo é o cinema, que poderá exercer seu caráter emancipador a partir do momento que conseguir se libertar das correntes de sua exploração capitalista.

A função social decisiva da arte se encontra, hoje, nesse jogo conjunto entre natureza e humanidade, isso é especialmente válido para o cinema. Inerente à vida urbana encontra-se a vivência ou experiência do choque, com seus estímulos constantes e ruas movimentadas, assim como a mudança de relação do ser humano com o trabalho, devido à ascensão do trabalho industrializado. “O cinema serve para exercitar o homem naquelas apercepções e reações condicionadas pelo trato com um aparato, cujo papel em sua vida cresce quase diariamente ” (Benjamin, 2012, p. 45). Como disse Carla Damião (2008) referindo-se às palavras de Benjamin, ele seria essa rara “flor azul”<sup>21</sup>, no contexto da técnica, que possibilita uma forma de aprendizado, auxiliando o coletivo na defesa dos perigos existentes nesse meio urbano.

O cinema possibilitou um novo espaço para a educação do ser humano, uma educação a partir do lúdico. Entretanto, essa educação só poderá ser atingida no momento que a humanidade se libertar das correntes dessa tecnologia e se adequar às novas forças produtivas que a segunda técnica despertou.

O espaço do cinema, corporizado pela técnica mais avançada naquele momento, em analogia com as construções arquitetônicas, permitiria ao homem o habitar a segunda natureza da técnica formada na modernidade, isto é, habitar ou habituar-se ao espaço e ritmo das grandes cidades e do trabalho industrial. Hábito que, nesse caso, difere do sentido de acomodação e torna-se, nesse contexto, uma forma de conhecer e aprender por meio da percepção sensorial – ótica e tátil – unida ao modo de recepção disseminado e lúdico da distração (Damião, 2008, p. 154).

A mimese<sup>22</sup> e o hábito são ideias intrínsecas ao cinema como espaço educativo. Essa ideia de jogo, presente na segunda técnica, está relacionada à brincadeira e ao hábito no universo da criança. Segundo Benjamin, a essência do brincar está no “fazer sempre de novo”, uma vez que o prazer do jogo – ou da brincadeira – se encontra, justamente, nessa repetição infinita, nesse hábito. Esse mesmo hábito se encontra no cotidiano do indivíduo das grandes cidades (o indivíduo distraído, inserido na multidão e operário alienado) e integra-se em sua vida como uma brincadeira. No cinema, com seu modo de recepção distraída, cria-se um espaço lúdico que permite o brincar, tanto para o adulto como para o jovem e a criança. Através da distração também é possível educar.

---

<sup>21</sup> Benjamin utiliza essa metáfora no ensaio sobre a obra de arte, referenciando ao potencial do cinema de recuperar uma experiência perdida (*Erfahrung*).

<sup>22</sup> A mimese, ou faculdade mimética, seria a capacidade suprema que o ser humano tem de produzir semelhanças, definida por Benjamin em seu ensaio sobre as semelhanças.

#### 4 – CONCLUSÃO: NOVA MANEIRA DE PENSAR EDUCAÇÃO

Ao longo deste trabalho podemos perceber que a experiência desempenha um importante ponto de reflexão no trabalho de Walter Benjamin. As mudanças ocasionadas na sociedade pelo desenvolvimento da técnica e avanço dos modos de vida capitalista, ao enfraquecerem a *Erfahrung* para dar espaço à *Erlebnis*, motivaram o autor em sua busca por uma compreensão crítica do papel da tecnologia moderna, rejeitando aquela visão positiva sobre o progresso. Mas é a partir da reprodutibilidade técnica que Benjamin irá pensar na arte, enquanto suas novas formas de interagir com o ser humano e a sociedade, como uma potencial ferramenta na educação estética e emancipação do ser humano, como é o caso do cinema.

Destaco aqui duas qualidades importantes do cinema em relação ao seu papel educativo: a linguagem cinematográfica e a capacidade mimética que o meio pode realizar. Em relação à primeira, em determinadas circunstâncias o cinema pode exercer um papel politizador, não necessariamente por meio de suas narrativas, o que realmente importa nesse caso é a sua linguagem cinematográfica. Através da técnica da montagem, por exemplo, o cinema pode auxiliar o seu público na reversão do processo de dominação política. Suas interrupções aceleradas de cenas (como é o caso do corte) cedem pouco espaço para a consciência reflexiva. O que se destaca aqui é o modo de recepção pela distração desse ritmo intenso, que educa o ser humano através do hábito.

Esse ritmo intenso está associado com a questão das imagens golpeantes do filme. Como a imagem não pode ser fixada na tela, não conseguimos estabelecer uma associação de ideias entre elas. É através da percepção pela distração e pelo hábito que o cinema estabelece um potencial de conhecimento moroso.

É nessa dimensão que o cinema, como arte, constitui-se em analogia aos perigos existenciais do trabalho industrial e ao ritmo interrompido da metrópole. Ao cinema caberia a tarefa quase mecânica de exercício e resposta à engrenagem externa à sala de cinema. Mas, com o hábito, a recepção do filme não se limita a um mero mecanismo, visto que se compõe como possibilidade cognitiva de determinado alcance (Damião, 2008, p. 149).

O cinema procura educar o ser humano através dessa ideia de mimese do ritmo de trabalho industrial e da vida nas grandes cidades, como Benjamin destacou em seu ensaio sobre Baudelaire ao falar sobre a experiência do choque – o indivíduo subjugado ao modo de vida acelerado da modernidade, busca no cinema, após sua longa jornada de trabalho, não só um momento de descanso e descontração, mas também, aquilo que os dadaístas procuraram

provocar no público, o choque. Além disso, ao caracterizar a imagem no filme como elemento dominante, Benjamin destacou suas potencialidades quanto ao seu poder de domínio ideológico, como acontece no fascismo quanto a sua utilização do cinema e da publicidade, ou o poder de estabelecer valores e costumes, como acontece na indústria cinematográfica.

Em relação a capacidade mimética do cinema, ela surge paralelamente ao jogo ou ao brincar, ambas atividades fazem da repetição o seu hábito, uma vez que a repetição infinita, o “fazer sempre de novo”, constitui o prazer do jogo e da brincadeira. O corpo é o material mais antigo daquele que imita, suas primeiras manifestações acontecem através dos gestos do corpo e dos lábios, com a dança e a linguagem. Essa imitação se divide em dois caminhos: o caminho da aparência (*Schein*) – do “fazer como se” – e o caminho do jogo (*Spiel*). Essa polaridade adquire um papel significativo na dialética entre a primeira e segunda técnica, onde “*Schein* é a constante dos procedimentos mágicos da primeira técnica; *Spiel*, o reservatório inesgotável dos procedimentos experimentais da segunda técnica” (Wohlfarth, 2016, p. 19). O enfraquecimento da *Schein*, juntamente com o enfraquecimento da aura, abre espaço para um imenso ganho no espaço de jogo (*Spielraum*), principalmente no cinema. Nele, liberta-se o corpo de certos comportamentos miméticos da primeira técnica para dar lugar a outros comportamentos da segunda técnica.

A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mimica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética [...]. Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também de moinho de vento e trem. A questão importante, contudo, é saber qual a utilidade para a criança desse adestramento da atitude mimética (Benjamin, 1985, p. 108).

A mimese compõe-se em uma capacidade humana de inserção no mundo através da percepção e da linguagem; ela seria um dom humano de compreensão e ordenação do mundo por meio do reconhecimento e produção de semelhanças. A modernidade altera essa faculdade mimética do ser humano ao introduzir uma diferente forma de temporalidade. Nas brincadeiras, a criança estabelece uma outra relação com o tempo, e é a partir delas que a criança consegue vivenciar e se adaptar às formas temporais que estão presente no universo dos adultos. Essa capacidade mimética da brincadeira também se encontra no cinema. Seu modo receptivo distraído permite ao adulto, o jovem e a criança um espaço lúdico onde o brincar ainda é permitido.

Esse modo de percepção distraído, abordado por Benjamin, é notado por Sibilia ao caracterizar seu alunato. Esse alunato é atravessado por uma sociedade que, cada dia mais, se enraíza nos moldes do entretenimento e do consumo, modificando, principalmente, seus corpos e subjetividades. Além disso, sua atenção, não somente em uma sala de aula, é cada dia mais fraca e flutuante, durando, não mais, que alguns poucos minutos.

Assim, numa sociedade fortemente midiaticizada, fascinada pela incitação à visibilidade e instada a adotar com rapidez os mais surpreendentes avanços tecnocientíficos, em meio aos vertiginosos processos de globalização de todos os mercados, entra em colapso a subjetividade interiorizada que habitava o espírito do “homem-máquina”, isto é, aquele modo de ser trabalhosamente configurado nas salas de aula e nos lares durante os dois séculos anteriores. Aos poucos, ainda que numa velocidade que pode impedir a compreensão dos sentidos dos processos, ao lhes escamotear a densidade da experiência, desmorona-se toda a arquitetura psicofísica que sustentava aquele protagonista dos velhos tempos modernos. Saem de cena, assim, um tipo de corpo e um modelo de subjetividade cujo cenário privilegiado transcorria em fábricas e colégios, e cujo instrumental mais valorizado era a palavra impressa em letras de fôrma (Sibilia, 2012, p. 42).

Não podemos ser ignorantes quanto a presença, cada dia mais enraizada, desses dispositivos tecnológicos em nosso cotidiano e estilo de vida, assim como, o entretenimento incorporado ao modo de viver contemporâneo. O modo de aprender a partir de uma concentração profunda, caracterizada pela contemplação, ainda é demandado nas salas de aula, apesar de não estar mais tão presente; o que se percebe é essa distração ou dispersão que parece fazer parte da subjetividade do alunato atual – diferente daquela subjetividade interiorizada, cultivada durante os séculos XIX e XX em ambientes como as salas de aula e os lares, que diz respeito a um modo de ser focado para dentro, onde o indivíduo se encontrava em tensão permanente consigo mesmo, forçado a reprimir seus desejos para se adequar às leis sociais. Existe, inconscientemente, uma necessidade de sedução constante para combater esse modo de percepção disperso, sedução esta que podemos encontrar no cinema, como uma ferramenta auxiliar no processo de educação do ser humano. Porém, a escola dificilmente pode ser equiparada ao efeito que Benjamin encontra na sala de cinema. Talvez possa ser possível pensar o espaço lúdico ou de jogo como algo que independe da reprodutibilidade técnica e possa ser criado em sala de aula na perspectiva de uma formação emancipadora.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política (Obras escolhidas I)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985a. p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política (Obras escolhidas I)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b. p. 91-107.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política (Obras escolhidas I)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985c. p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. **A imagem de Proust**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política (Obras escolhidas I)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985d. p. 36-49.
- BENJAMIN, Walter. **A crise do Romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política (Obras escolhidas I)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985e. p. 54-60.
- BENJAMIN, Walter. **A doutrina das semelhanças**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política (Obras escolhidas I)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985f. p. 108-113.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns temas em Baudelaire**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. pp. 103-149.
- DAMIÃO, Carla. **O desinibido jogo com a técnica. Walter Benjamin: cinema, mimese, hábito e distração**. In: *Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade*. Salvador: Quarteto, 2008. p. 141-155.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin ou a história aberta**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política (Obras escolhidas I)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985g. p. 7-19.
- SIBILIA, Paula. **Redes ou paredes: a escola em tempos de dispersão**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- WOHLFARTH, Irving. **Spielraum. O jogo e a aposta da “segunda técnica” em Walter Benjamin**. Tradução de Luciano Gatti. (2016). *Revista Limiar*, 3(6), 3-53. <https://doi.org/10.34024/limiar.2016.v3.9477>