

INSTITUTO DE FILOSOFIA E TEOLOGIA DE GOIÁS
BACHARELADO EM FILOSOFIA

MARCOS VINICIUS DE OLIVEIRA MAGI

**CINEMA E PERCEPÇÃO HUMANA:
UM OLHAR SOBRE A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA EM WALTER BENJAMIN**

Goiânia
2019

MARCOS VINICIUS DE OLIVEIRA MAGI

CINEMA E PERCEPÇÃO HUMANA:
UM OLHAR SOBRE A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA EM WALTER BENJAMIN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás,
como requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Filosofia.

Orientador: Prof. Me. Denis Borges Diniz

Goiânia
2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida que Ele me concedeu. E aos meus pais, Clodoaldo e Aparecida, por concretizarem esse dom.

Agradeço a Deus pelo dom do companheirismo que Ele me deu. E a minha irmã, Isabella, por concretizar esse dom.

Agradeço a Deus pelo dom da vocação que Ele me deu. E à Ordem dos Frades Menores, Província do Santíssimo Nome de Jesus do Brasil, por me ajudarem a concretizar esse dom.

Agradeço a Deus pelo dom da amizade que Ele me deu. E aos confrades, especialmente, frei Ataúfo e frei Matheus, frei Marco Aurélio, frei Ronildo, frei Túlio, por me ajudarem a concretizar esse dom.

Agradeço a Deus pelo dom do franciscanismo que Ele me deu. E aos meus irmãos de fraternidade, especialmente meu guardião e meu formador, frei Benedito e frei Alex, por me ajudarem a concretizar esse dom.

Agradeço a Deus pelo dom do estudo que Ele me deu. E ao Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás por me ajudar a concretizar esse dom.

Agradeço a Deus pelo dom do conhecimento que Ele me deu, especialmente por este trabalho. Aos professores Mário e Eliana e, de modo particular, meu orientador, Denis, por me ajudarem a concretizar esse dom.

Agradeço a Deus pelo dom oração que Ele me deu. Especialmente à Maria Santíssima, Rainha dos Menores, São Francisco e São Marcos, por me ajudarem a concretizar esse dom.

Agradeço a Deus por cada pessoa que direta ou indiretamente me ajudaram a caminhar pelas vias do amor ao saber, a Filosofia.

“A apresentação cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade”.

Walter Benjamin

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso surgiu a partir do contato com o ensaio de Walter Benjamin acerca da reprodutibilidade técnica e da observação da produção cinematográfica na atualidade, provocada por uma das Disciplinas oferecidas durante o Curso. A produção de filmes e afins tem amplamente crescido e o acesso a essas obras tem sido facilitado cada vez mais. Benjamin salienta que a arte é transformada à medida que a sociedade se transforma. Isto é, a arte acompanha a transformação social. E, com a cultura capitalista, a produção massificada foi ganhando relevância e o uso de instrumentos técnicos contribuiu para a concretização de uma arte que pudesse ser reproduzível. Nasce, portanto, uma exigência de perfectibilidade que garanta uma “qualidade” às produções cinematográficas e que agrade o público coletivo. Dessa questão acerca do cinema surge a problemática refletida neste texto: a faculdade perceptiva do homem – que, para Benjamin, corresponde a uma construção da realidade enquanto experiência – tem o cinema como um de seus agentes construtores. Isto é, o cinema enquanto arte característica do mundo moderno, será um dos pressupostos para a reorganização da percepção.

Palavras-chave: cinema, percepção, reprodutibilidade técnica, arte, Walter Benjamin.

ABSTRACT

This Undergraduate thesis arose from the contact, which was provoked by one of the subjects offered during the Philosophy course, with Walter Benjamin's essay on technical reproducibility and the observation of the current film production. The production of films and the like has grown widely and the access to these works has been increasingly facilitated. Benjamin emphasizes that art is transformed as society changes. It means that an art follows a social change. Moreover, with capitalist culture, mass production gained relevance and the use of technical instruments contributed to the realization of an art that could be reproduced. Therefore, a requirement of perfection is born, which guarantees a "quality" to film productions and that pleases the collective public. From this question about cinema arises the problematic reflected in this text: the perceptive faculty of modern man – which, for Benjamin, corresponds to a construction of reality while experience - and that has cinema as one of its constructing agents. In conclusion, the cinema as a characteristic art of the modern world will be one of the assumptions for the reorganization of perception.

Keyword: cinema, perception, technical reproducibility, art, Walter Benjamin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 A PERCEPÇÃO	12
1.1 TRAÇANDO UM CAMINHO DA “PERCEPÇÃO” NA FILOSOFIA	13
1.1.1 A percepção para o racionalismo e para o empirismo	14
1.2 A PERCEPÇÃO BENJAMINIANA	15
2 O ADVENTO DA FOTOGRAFIA E DO CINEMA	19
2.1 UM TRAÇO DE FILOSOFIA DA ARTE	19
2.1.1 A apreciação das obras de arte	20
2.1.2 Um fenômeno social	21
2.2 A FOTOGRAFIA	23
2.2.1 Uma pintura mecanicamente eternizada	23
2.2.2 O invisível aos olhos	24
2.3 A TÉCNICA DA REPRODUÇÃO	26
2.3.1 Fatos decorrentes da reprodução técnica	27
2.3.2 “Valor de culto e valor de exposição”	29
2.4 A INDÚSTRIA ARTÍSTICA DA CULTURA DE MASSAS	30
2.4.1 Uma criação da coletividade	31
2.4.2 A arte das massas	32
2.4.3 Cinema é arte?	33
3 A PERCEPÇÃO NA ERA CINEMATOGRAFICA	35
3.1 A NATUREZA DA ARTE NO CINEMA	37
3.2 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	38
3.2.1 A linguagem cinematográfica a partir da técnica, fruto do capitalismo ..	40
3.2.2 A construção de uma realidade	41
3.3 PARTINDO DO DADAÍSMO	42
3.4 A TERAPIA DO INCONSCIENTE	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46

REFERÊNCIAS49

INTRODUÇÃO

A problemática deste escrito vai ao encontro do processo de tecnização que passou a vigorar na sociedade a partir do capitalismo. Conforme a sociedade se reorganiza, suas características são readaptadas. O trabalho do mundo capitalista será o trabalho seriado, permeado pela técnica. A arte, passa a ser reproduzível e a percepção, que está em constante transformação, elabora novos pressupostos.

No trabalho que ora apresentamos, teremos como principal obra o ensaio do filósofo alemão Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (em português, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*) no qual ele trata a relação da massa com a arte. Walter Benedix Schönflies Benjamin nasceu em Berlim, filho de comerciantes judeus, a 15 de julho de 1892. Para fugir do alistamento no exército alemão, em 1917 ele se refugia na Suíça. Lá se torna doutor em 1919, com a tese *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. No ano seguinte retorna para Berlim devido dificuldades financeiras. Seu pensamento é influenciado, mormente, pelo romantismo alemão e pelo marxismo.

Fugindo do regime nazista que se encontrava em ascensão no seu país, Benjamin passa a se refugiar em diversos países. Durante esse período escreve o ensaio *Sobre o conceito da História* e também elabora uma das versões do escrito sobre a reprodutibilidade técnica. Quando a invasão é eminente, tenta se refugiar na Espanha, mas a empreitada não é bem sucedida. Com a aproximação do exército nazista, Benjamin acaba suicidando-se em 26 de setembro de 1940 em Portbou, divisa da Espanha com a França.

De acordo com Miguel (2018), para Benjamin a técnica se transforma ao longo da história da humanidade. É um processo ligado à maneira que o homem produz e fabrica mediante o desenvolvimento da técnica. Atualmente encontramos uma sociedade capitalista, que tem como característica o trabalho industrial. Como, basicamente, toda a produção de uma sociedade é reflexo de como ela se comporta, a produção artística também será afetada por esse sistema. Surge a arte cujo pressuposto é a reprodução técnica. Esta, por sua vez, influencia nossa faculdade perceptiva.

Diante de toda essa problemática Walter Benjamin apresenta a percepção moderna como uma leitura imagética social. A percepção do homem do capitalismo, portanto, é afetada violentamente pela técnica como um todo; e a arte está ligada à

técnica. Portanto, “a arte que interessa a Benjamin deveria, através de sua técnica, pôr em questão a estrutura da organização social” (MIGUEL, 2018, p. 202).

O filósofo alemão elucida a reflexão que somente muito tempo depois do surgimento das condições de produção pôde ser feita. E essa reflexão se dá no âmbito da cultura, de modo que se elaboram prognósticos referentes à “teses sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas” (BENJAMIN, 2012, p. 179). Esse é o início do pensamento que dá base a este trabalho.

No primeiro capítulo, procuramos demonstrar o percurso do termo percepção no decorrer da filosofia. Desde Aristóteles até Benjamin o conceito de percepção sofre algumas variações na construção do seu sentido. Todavia, utilizaremos a teoria da percepção de acordo com o nosso pensador alemão, que, como Salles apresenta, é “essencialmente uma teoria do uso social de imagens” (SALLES, 2008, p. 34).

Em seguida desejamos explicar a arte moderna dentro da característica de uma técnica de reprodução, conforme Benjamin apresenta em seu ensaio de 1935. Do quadro poder-se-ia contemplar o talento do pintor que buscava ser fidedigno em seus traços para agradar uma quantidade limitada de espectadores. Eis que surge o aparelho para favorecer a exposição da arte. A fotografia, então, imprimiu na percepção um sentido de procura pelo acaso que passou despercebido ao artista, mas foi captado pelo aparelho. E, finalmente, o cinema que foi constituído para alcançar as massas. Como veremos, através dele, a perfectibilidade ganha espaço na medida em que torna possível a seleção, edição e melhoria das imagens que comporão a obra final.

Por fim, no terceiro capítulo, a problemática vai ao encontro da percepção que tem sua mudança iniciada no processo massificador da sociedade. Ela encontra no cinema um espaço para representar a realidade envolvendo o indivíduo moderno num processo de “submissão” à técnica. “Com a representação do homem pelo aparelho, a autoalienação humana encontrou um aproveitamento altamente produtivo” (BENJAMIN, 2012, p. 195).

A indústria cultural implantada pela massificação – ou globalização –, produziu a degeneração da cultura popular, resultando na desfiguração do estético. Com essa desfiguração, concebem-se bens consumíveis voláteis e ajustáveis, aos quais os indivíduos tem a percepção, a sensibilidade e as projeções vitais moldadas a partir do modelo de troca e de trabalho do capitalismo. Ou seja, sendo o cinema capaz de exercer influência na sociedade de massas, que já possui reações previamente

controladas, levando em consideração seu alcance de grandes proporções, os filmes seriam considerados como empobrecimento cultural.

Todavia, a grande questão está no fato de que a sociedade, especialmente a do século XX em diante, não considera, ou pelo menos despreza, o todo. Sua atenção é voltada para “uma parte”, de modo que a cultura cinematográfica é refutada por não haver a compreensão de todo o processo de construção do cinema. Cabe-nos, também, refletir acerca da maneira, do modo, como isso ocorre.

A aposta de Benjamin é a de uma busca de autofabricação, de modo emancipado. Mas tal fabricação não é a de um indivíduo isolado. Ela só é possível a partir do seu contato com outros indivíduos: sem mediação e compartilhando os meios de produção. (...) Trata-se de mediação entre os indivíduos por uma figura superior, mas também por uma imagem normativa e ideológica do corpo único da massa (MIGUEL, 2018, p 212).

O cinema é fragmentado, pois trabalha com a junção de imagens melhoradas, entretanto, isso é reflexo da própria sociedade capitalista. A “nova percepção” se encontra dentro desse processo social/político do qual a arte faz parte, afinal, ela é uma construção histórica, e possui a técnica como fator transformador. A produção cinematográfica provoca a emancipação do homem. Benjamin, portanto, deseja apresentar o fato de que o cinema oferece uma possibilidade de aprendizado para lidar com a técnica. Essas asserções, em resumo, delineiam aquilo que pretendemos abordar.

1 A PERCEPÇÃO

*“Perception”, it has been recently said, “may regarded as primarily the modification of an anticipation”. It is always an active process, conditioned by our expectations and adapted to situations. Instead of talking of seeing and knowing, we might do a little better to talk of seeing and noticing. We notice only when we look for something¹.
Ernst Gombrich*

O termo “percepção” provém do grego ἀντιλήψις, e é relativo à conexão entre sensação e pensamento. Os sentidos corporais permitem ao ser humano adquirir informações sobre o ambiente, sobre o meio no qual ele está inserido. Tais informações são internamente transformadas em possibilidades de se *conhecer*, isto é, de se formar um conhecimento. Assim, essa interação é denominada percepção.

Quando entramos em contato com um estímulo, ou seja, uma provocação, ocorre uma reação, denominada sensação. Existem sensações externas, provocadas por estímulos físicos, e sensações internas produzidas pelo contato do corpo ou da mente com as coisas sensíveis. Isso significa que, do contato com um suco gelado, por exemplo, surgem sensações físicas – tais como o sabor, a textura, a cor, a temperatura –, e sensações não-físicas – o agrado pelo sabor, o prazer.

De acordo com Nicola Abbagnano (1998, p. 753), existem três definições principais deste termo:

1º um significado generalíssimo, segundo o qual este termo designa qualquer atividade cognoscitiva em geral; 2º um significado mais restrito, segundo o qual designa o ato ou a função cognoscitiva à qual se apresenta um objeto real; 3º um significado específico ou técnico, segundo o qual esse termo designa uma operação determinada do homem em suas relações com o ambiente.

Com a intenção de demonstrar a percepção como via de conhecimento, faremos uma pequena introdução geral sobre esse assunto. Em seguida, veremos como Walter Benjamin expõe o conceito em sua filosofia.

¹“A percepção”, disse alguém recentemente, “pode ser vista essencialmente como a modificação de uma antecipação”. Em lugar de falarmos em ver e conhecer, deveríamos passar a falar em ver e tomar conhecimento. Nós só observamos quando procuramos alguma coisa.

1.1 TRAÇANDO UM CAMINHO DA “PERCEPÇÃO” NA FILOSOFIA

Desde muito cedo a Filosofia discute a percepção. Nossa intenção é saber como Benjamin apresenta esse conceito, tendo em vista seu pensamento marxista. Entretanto, antes de chegarmos ao objetivo deste capítulo, abordaremos, de modo sintético, uma visão geral da percepção. Sendo assim, faz-se necessário percorrer determinados pontos que elucidam o desenvolvimento deste termo no passar dos anos e em determinados pensadores que são pertinentes para a sua compreensão em Benjamin.

Protágoras, Platão e Aristóteles possuem teses divergentes acerca do referido termo, todavia, foi basicamente com eles que se iniciou uma reflexão sobre a percepção.

Se, para Protágoras, sensação e conhecimento são idênticos, para Aristóteles, a sensação é uma operação que tem como função conhecer, assim como o pensamento, mas que tanto o pensamento é distinto da sensação como também, o conhecimento se distingue por seus objetos: os sensíveis e os inteligíveis. Se, para Platão, a sensação é uma operação praticamente inútil, tendo como função estimular o intelecto a conhecer, mas que, de modo algum, tem como função conhecer, para Aristóteles conhecer é de certa maneira perceber, na medida em que conhecemos através da percepção os sensíveis e de certa maneira não é perceber, mas deriva da percepção, pois o intelecto pensa seus objetos a partir das formas sensíveis, por isso, **a percepção é indispensável para a aquisição do conhecimento dos sensíveis e dos inteligíveis. Por isso, temos que a sensação depende das coisas externas para conhecer e o pensamento da sensação, pois as formas inteligíveis estão nas formas dos objetos sensíveis** (AGGIO, 2006, p. 21 – grifo nosso).

De acordo com Aristóteles, a percepção está presente no processo que se inicia nas coisas externas, afetando a sensação que leva ao pensamento e, assim, ao conhecimento. Aquele que é sujeito do ato de perceber é afetado pelo objeto através dos sentidos e da consciência, sofrendo transformações sensitivas e cognitivas, em decorrência da aquisição do conteúdo sensorial e de sua assimilação. A percepção seria um processo de síntese dos dados sensíveis.

Com o passar do tempo, conforme nos diz Mora (2001), na filosofia ocidental o referido conceito tem sua significação oscilando entre percepção sensível e percepção mental. A compreensão de que a percepção seria, também, uma atividade psíquica ou ato psíquico com componente sensível encontra, da mesma forma, seu espaço na trajetória do pensamento hespérico. Todavia, mesmo que esse conceito

tenha sido amplamente discutido, ainda que implicitamente – como, por exemplo, na “origem do conhecimento”, de modo que este se daria através da relação entre o sensitivo e a formulação de concepções –, nas filosofias dos períodos Antigo e Medieval, sua utilização na filosofia Moderna foi superior.

1.1.1 A percepção para o racionalismo e para o empirismo

Especialmente nas correntes do racionalismo e do empirismo, a percepção foi abordada com maior vigor. Para os racionalistas, o intelecto é o responsável por organizar e dar sentido às sensações, construindo, assim, a percepção. “Na sensação, ‘sentem-se’ qualidades pontuais, dispersas, elementares e, na percepção, os indivíduos ‘sabem’ que estão tendo sensação de um objeto que possui as qualidades sentidas por eles” (OLIVEIRA; MOURÃO-JR., 2013, s/p.).

Em contrapartida, para o empirismo, o conhecimento é alcançado através das experiências. O pensador inglês John Locke, representante desta corrente filosófica, exemplificava-a através da proposição da mente como sendo uma folha de papel em branco na qual as experiências deixariam suas marcas. A reflexão, ainda, na medida em que a mente desenvolve as informações da sensibilidade, também poderia se tornar via de conhecimento.

As ideias, diz Locke, representam (*stand for*) as coisas em nossa mente: ‘Os objetos externos fornecem à mente as ideias das qualidades sensíveis, que são as diferentes percepções que produzem em nós, e a mente fornece ao entendimento as ideias de suas próprias operações. [...] A outra fonte pela qual a experiência supre o entendimento com ideias é a percepção das operações de nossa própria mente, que se ocupa das ideias que já lhe pertencem’” (MARCONDES, 2000, p. 180).

Até aqui, em resumo e a grosso modo, a percepção foi pensada como uma ação da consciência para apreender o objeto através das sensações. Isso denota três características básicas: consciência como atividade introspectiva; objeto enquanto coisa individual, isolada e já dada; e necessidade de componentes sensíveis. Apesar de conhecer a estrutura conceitual da percepção elaborada por estas correntes filosóficas, Benjamin não se aterá a elas para compor a sua. Na verdade, sua base se encontra numa crítica à estética kantiana, como veremos em breve.

1.2 A PERCEPÇÃO BENJAMINIANA

O filósofo Benjamin concorda com uma percepção enquanto meio de construção da realidade. Segundo o pensador alemão, a realidade percebida é elaborada, na modernidade, através de uma reorganização do aparelho perceptivo, sobretudo a dimensão tátil e óptica. De acordo com Salles, Benjamin tampouco deseja revisar a concepção proposta por empiristas e racionalistas, mas participar da discussão acerca desse assunto.

O ensaísta abordará a cidade moderna como um campo perceptivo que se atém às complexas relações entre “o corpo-sujeito” e os “corpos-objetos” que estabelecem um espaço de significações visuais, tácteis, olfativas, gustativas, sonoras, motrizes, espaciais, temporais e linguísticas. Os sujeitos têm uma vivência corporal cuja situação e as condições em que se dá esta vivência repercutem sobre a situação e as condições dos objetos percebidos. E o que se percebe nos objetos são seus significados. A experiência da percepção é uma experiência dotada de significação. Benjamin dirá que percepção é leitura (*Wahrnehmung ist Lesen*) e ler é distinguir significados, ler pressupõe conhecimento de um código, ler implica em interpretação (SALLES, 2008, p. 32).

A elaboração da realidade se inicia quando o sujeito percebe o objeto. Isso pressupõe uma interpretação do referido objeto. Benjamin concebe a percepção como uma experiência coletiva, mas que o sujeito tem com a realidade, por isso, aponta para a mudança provocada nas representações pela modernidade. Obviamente, isso interfere na compreensão dos signos imagéticos que, para o pensador alemão, têm grande importância na sua filosofia.

A modernidade, através da produção industrial, provocou na sociedade uma crise da experiência. A vida do homem medieval era cadenciada pela produção manual, uma produção que abrangia o todo do produto, num ritmo tranquilo, próprio do artesão. Isso possibilitava a cultura oral, a transmissão da tradição pela palavra, formando, assim o *Erfahrung*². No mundo moderno esse processo é substituído pela produção industrial. Nessa perspectiva de fabricação, não é possível ao operário participar de todo o procedimento de confecção do produto, de modo que ele não

² *Erfahrung* é o conceito que Benjamin usa para representar a experiência plena. “No século XX, Walter Benjamin se baseia na dicotomia freudiana de memória e consciência e formula uma nova tese estético-social para opor *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência). De acordo com Benjamin, a memória de que trata Freud, capaz de guardar marcas, está relacionada com a experiência, enquanto a consciência liga-se à vivência, preparada para lidar com os estímulos do mundo moderno” (FREITAS, 2014, p. 73-74).

chega a conhecê-lo como produto final. É nesse campo que se instala a crítica de Benjamin. A unicidade da obra se perde. A produção industrial é fragmentada e fragmentária, o fato dele não conhecer o produto final é uma consequência desse procedimento permeado pela técnica.

Segundo Salles, para Benjamin, especialmente na modernidade, a quantidade de imagens produzidas interferem na relação do conhecer humano. Em outras palavras, as práticas sociais interferem na interpretação dos sinais externos, percebidos através dos sentidos. Ao passo que esses sinais externos são multiplicados, novas formas de “ver” vão sendo criadas, o que consequentemente acarreta numa sobrecarga de imagens.

Estas representações têm a capacidade de provocar efeitos, promover formas de sociabilidade. O mundo moderno é um cenário de objetos familiares que passam despercebidos ao olhar sobrecarregado de imagens, onde ver equivale a conhecer. Esse mundo institui um conjunto de discursos e práticas a partir das diversas formas de experiência visual. E o visível é construído social, cultural e historicamente (SALLES, 2008, p. 33).

Salles apresenta a filosofia benjaminiana da percepção como “essencialmente uma teoria do uso social de imagens” (SALLES, 2008, p. 34). E é essa teoria que procuraremos trabalhar neste escrito. O filósofo alemão concebe a sociedade como objeto de pesquisa. Dessa pesquisa, emergem determinadas contingências que podem ser tratadas através dos diversos modos nos quais se dá a prática visual.

As imagens nos apresentam três modos de conhecer as coisas. Considerando-as como documento, podemos captar aspectos da vida material. Enquanto monumento, percebemos a demonstração de um valor elaborado socialmente por um determinado período. E, como comunicação, transmitem uma mensagem portadora de um significado próprio (cf. SALLES, 2008, p. 34-35). Portanto, elas teriam um caráter facilitador de conhecimento, conforme apresenta Salles, que conduz a um sentido relacional da percepção com a experiência no âmbito da utilidade. A doutora elucida o termo utilidade para Benjamin enquanto uma capacidade de possuir implicações revolucionárias

A utilidade que se apresenta na percepção é a possibilidade de comunicação, de compreensão da linguagem que constrói ao invés de meramente rotular a realidade, pois mostra como a cultura produz significado. Contrariando a tradição platônica que considera a percepção ilusória - pois para Platão o conhecimento proveniente do mundo sensível é somente opinião (doxa) -,

Benjamin aponta a positividade da percepção, na medida em que ela indica a verdade (SALLES, 2008, p. 37).

O cinema, sendo evolução da imagem e um tipo de arte adequado ao capitalismo, como veremos adiante, tem seu papel importantíssimo na renovação da percepção. Esta renovação não depende de pressupostos. Aliás, ela é constante. Entretanto, é notável lembrar que

ler imagens significa associar às imagens visuais certos significados. Por ser leitura a percepção é especificada cultural e historicamente. E esta correspondência é convencionalizada porque as imagens estão envolvidas por relações socialmente determinadas cuja interpretação é historicamente passível de mudanças. A imagem, por si só, está prenhe de ambiguidade quanto ao seu significado. Seu sentido depende do contexto em que foi criada e do contexto mental de quem a frui – seus gostos, instrução, cultura, opiniões, preconceitos, em suma, sua história (SALLES, 2008, p. 39).

Sendo assim, esses significados atribuídos às imagens são relativos e subordinados às “tendências” socioculturais do indivíduo. Por isso é difícil ao homem compreender sua própria capacidade perceptiva, afinal ela também se encontra socialmente condicionada. Conforme já citado, à medida em que a imagem se transforma, decorrente do processo transformativo da sociedade, a percepção é afetada e lhe é conferida uma gama de possibilidades de interpretação do objeto externo.

Der Wahrnehmung ist nicht eine prinzipiell unendliche Anzahl von möglichen Bedeutungen sondern eine solche von unendlich vielen möglichen Deutungen zuzusprechen. Die Deutung ist dem was gedeutet wird nicht transparent. Die Deutung bezieht sich auf das Gedeutete, welches vorliegt, die Bedeutung bezieht sich auf das Bedeutete welches nicht vorliegt. Die Deutung ist in ihrem Verhältnis zur Bedeutung bestimmt, das Schema derselben, der Kanon der Möglichkeit der macht da(ß) ein Bedeutendes etwas bedeute(n) kann. Dieses Schema (der Bedeutungskanon) ist die Bedeutung einer Bedeutbarkeit. Wenn wir einer Configuration in der Fläche die Bedeutung ihrer Bedeutbarkeit zuordnen so deuten wir sie. Etwas deuten heißt demselben als einem Bedeutenden die Bedeutbarkeit [*sic*] als Bedeutendes zuordnen. Die Deutungsmöglichkeiten der Wahrnehmung sind unendlich, aber ebenfalls mit Hinblick auf irgend ein noch zu bestimmendes “jeweils und jedesmal” (was nicht das Vorkommen betrifft) einfach.³ (BENJAMIN, 1991, p. 33).

³ Deve-se atribuir à percepção, em princípio, não um número infinito de significações possíveis, mas um número infinitamente grande de possíveis significações. A interpretação não é transparente para aquele que é interpretado. A interpretação se relaciona com o interpretado, o qual é preexistente; a significação se relaciona com o significado, que não é preexistente. Em sua relação com a significação, a interpretação se determina como esquema desta última, como cânon da possibilidade que faz que um significante possa significar algo. Este esquema (o cânon da significação) é a significação de uma significabilidade. Quando atribuímos a uma configuração na área a significação de sua significabilidade, a interpretamos. Interpretar algo quer dizer atribuir-lhe, enquanto é um

É notável, no referido trecho, uma posição do pensamento de Benjamin acerca da percepção. Daí resulta a afirmação de que na percepção pode-se encontrar diversas significações. Ocorre que essas significações estão sujeitas a diversas variáveis, contribuindo para que haja uma multiplicidade no resultado perceptivo.

Para o ensaísta, um signo pode conter infinitas possíveis significações. Entretanto, à aparição do signo só é aplicado um significado, pois esse fato (a aparição) é dependente do contexto no qual ele se deu. Mediante isso, a percepção, ao relacionar-se com o signo, apresenta a *possibilidade* de significações diversas. Sendo assim, ela não pode ser considerada uma *aparição*, mas a área, o espaço, já configurado do signo.

As nossas experiências espaço-temporais, frutos da configuração do signo, nossas formas de representar, são conduzidas a uma reorientação provocada pelo advento da modernidade, implicando numa alteração da percepção. Torna-se importante, portanto, a elaboração de novos pressupostos devido às variações causadas pela modernidade na faculdade perceptiva. Isso demonstra como os fatores culturais agem sobre a percepção (cf. SALLES, 2008, p. 39). No próximo capítulo veremos a transformação da arte até a invenção do cinema, num contexto cultural que acompanha o *espírito da época*, uma arte permeada pelo capitalismo, arte das massas para as massas.

significante, a significabilidade que tem enquanto significante. As possibilidades de interpretação da percepção são infinitas, mas, caso se considere que ainda falta determinar um “cada vez” (que não tem nada a ver com o aparecer), elas resultam ser simples (Tradução do professor Dr. José Reinaldo Felipe Martins Filho).

2 O ADVENTO: FOTOGRAFIA E CINEMA

A arte diz o indizível, exprime o inexprimível, traduz o intraduzível.
Leonardo Da Vinci

O capitalismo favoreceu, através de seus meios de produção, uma transformação da cultura. Todavia, salienta Walter Benjamin, essas condições se modificam mais lentamente, exigindo um tempo maior para constatação. Por isso, somente nos últimos tempos pudemos encontrar prognósticos que demonstrassem as tendências de ressignificação da arte. Na atualidade os instrumentos técnicos influenciaram no método reprodutivo, alcançando a sociedade em massa, característica do capitalismo.

Não somente a arte, mas toda a sociedade é afetada por essa característica da técnica. Foi, portanto, através das técnicas reprodutivas, que a arte foi modificada nas últimas décadas. Contudo, uma reflexão sobre as consequências dessas técnicas é válida para demonstrar sua influência na sociedade.

2.1 UM TRAÇO DE FILOSOFIA DA ARTE

No século XVIII o conceito “poesia” dá lugar ao conceito de “estética” para caracterizar a arte. Na filosofia platônica, a arte é tratada as atividades humanas ordenadas, ao passo que, para Aristóteles, ela é intermediária entre a experiência e a ciência (cf. ABBAGNANO, 1998, p. 82). O objeto de estudo da poética é a arte enquanto artifícios do ser humano, ou seja, arte enquanto obras produzidas pelo homem. Todavia, neste trabalho, vamos priorizar a estética.

Vindo do grego *aesthesis*, a estética aborda a arte como um conhecimento através dos sentidos, levando em consideração a experiência. Nicola Abbagnano (1998, p. 367) apresenta a origem do termo:

Com esse termo designa-se a ciência (filosófica) da arte e do belo. O substantivo foi introduzido por Baumgarten, por volta de 1750, num livro (*Aesthetica*) em que defendia a tese de que são objeto da arte as representações *confusas*, mas *claras*, isto é, sensíveis mas “perfeitas”, enquanto são objeto do conhecimento racional as representações *distintas* (os conceitos). Esse substantivo significa propriamente “doutrina do

conhecimento sensível”. (...) hoje, esse substantivo designa qualquer análise, investigação ou especulação que tenha por objeto a arte e o belo, independentemente de doutrinas ou escolas.

Ao desenvolver-se a partir do século XVIII, a estética aparece como um vínculo entre arte e belo. De acordo com Abbagnano, isso seria resultado da faculdade de discernimento do belo, provocada pelo juízo de *gosto*. Ou seja, quando passou-se a utilizar o crivo do gosto para “avaliar” o belo, a arte acabou sendo englobada nessa classificação. Houve, então, um movimento que buscava separar a ciência da arte da doutrina do belo.

A arte possui seu lugar de apreciação dentro das criações humanas, e também é compreendida como fruto da cultura e como um fenômeno social. Logo, pensar a arte é próprio do indivíduo que está inserido na sociedade e que é afetado pelas obras de arte. A filosofia da arte é “uma senda aberta à reflexão filosófica, por onde esta renova o seu diálogo expansivo com o mundo, com a existência humana e com o Ser” (NUNES, 2003, p. 16).

A Arte, como *práxis* criadora, está condicionada pela totalidade da existência humana, socialmente situada. Afirmar que ela depende de condições sociais determinadas seria um truísmo. Discute-se, porém, até onde vai essa dependência e em que medida a expressão artística se relaciona com a vida social como um todo (NUNES, 2003, p. 90).

Podemos perceber a característica peculiar da filosofia da arte. A filosofia, por si mesma, pretende ter um caráter reflexivo, pretende ser uma atitude cognitiva de autorreflexão, de modo que volta-se para si mesmo o pensamento. No assunto específico da arte, tal reflexão toma conta de todo o conteúdo referente a essa criação humana. Pensar a arte, portanto, seria refletir sobre a atuação dela na análise de certos problemas humanos. Destarte, encontramos seu papel nas relações sociais.

2.1.1 Uma admiração das obras de arte

O belo, na arte, demonstra um aspecto de representação de modo que a finalidade se encontra presente nela mesma. Isto é, a bela arte tem a capacidade de proporcionar um prazer desinteressado. Todavia, nas vertentes da arte enquanto aprazíveis, a fruição se torna o objetivo.

Benedito Nunes em sua obra *Introdução à filosofia da arte* aponta as avaliações estéticas como necessárias para dar critérios artísticos às obras. Contudo, também enfatiza o fato de a arte ultrapassar essa análise, mesmo o controle estético abrangendo no quesito avaliativo. É a relação da arte com a totalidade da existência humana, embasada nas íntimas ligações históricas que ela estabelece, que lhe confere esse privilégio.

Tanto o artista que cria a obra quanto quem a contempla são afetados por ela. Seu poder de comunicar valores morais se estende a todos que a observam. Nunes salienta que a filosofia da arte considera, antes de tudo, a própria arte.

A Filosofia da Arte, que não dispensa pressupostos estéticos, uma vez que estabelece um diálogo com aquelas produções artísticas esteticamente válidas, não só tem na Arte o seu objeto de investigação, como também aquele primeiro dado, de cuja existência se vale, para levantar problemas de índole geral, requeridos pelo dinamismo da reflexão filosófica (NUNES, 2013, p. 16).

É notável, portanto, o papel da filosofia de levantar questões pertinentes sobre a arte. A reflexão provocada por esse trajeto apresenta o respaldo que nos permite apreciar a arte de maneira universal. Conceber a estética como essa avaliação criadora de um valor universal, apresentando os questionamentos filosóficos, indica uma análise que possibilita justificar não somente o valor da arte, mas, também, sua existência. Todo esse processo concorre para a determinação da função por ela desempenhada, dentre o conjunto de tudo aquilo que é criado pelo espírito humano.

2.1.2 Um fenômeno social

Há uma concepção social incluída na obra de arte, fruto da escolha que o próprio autor fez de si mesmo, mas que também é reflexo da época na qual está imbuído. Isso pode ser chamado de “visão de mundo”. As relações estabelecidas entre arte e sociedade são experiências vivas e pessoais mesmo que essas condições sociais não existam na obra como realidade exterior.

Em outras palavras, quando o autor produz uma obra de arte, mesmo subjetivamente, ela é carregada da visão de mundo – concepção – na qual ele está inserido. Esse fato aponta para uma construção social:

Como alguém define a arte não é apenas um esforço individual, mas algo que está fundamentado em nosso contexto social. As pessoas podem visitar um museu, em particular, porque uma pintura famosa está alojada lá, e experimentam uma conexão não apenas com a pintura, mas com a *importância* que outros colocam na pintura. Alguns museus contêm peças com séculos de existência, proporcionando uma conexão com as sociedades do passado e com as civilizações perdidas. Uma visita a um museu é, em si, um ato social, talvez uma forma de conectar nossas identidades à “alta cultura”, ou práticas sociais que tradicionalmente são tidas em alta consideração, particularmente pelas elites da sociedade (STERNHEIMER, 2015, s/p. Adaptado).

Na fala da socióloga Karen Sternheimer, é perceptível a característica social da arte. Determinados requisitos artísticos, portanto, seriam resultado da convenção social e do próprio indivíduo, afinal, para o dialético alemão, indivíduo e social se mesclam. A aglomeração das obras de arte em museus, ainda, seria uma atitude altamente elitizada e em vista de um público de espectadores consideravelmente grande. Benjamin, como veremos mais adiante, descreve o cinema como um método artístico de produção serial, pois foi concebido para a massa.

A socióloga continua sua exposição adentrando à questão da beleza. De acordo com ela, estando relacionada com a arte, esta também faria parte de uma construção social. Sua percepção estaria ligada a outros sistemas de significado e não apenas ao indivíduo que observa. Assim, a arte moderna nos levaria a ponderar a maneira como definimos a própria arte e a beleza – construções sociais. Afinal, pode ser que um vaso sanitário ou um mictório⁴ numa sala de exposição de um museu não sejam tão aprazíveis aos olhos, isto é, provoque um sentimento de incômodo, ao passo que uma aula de anatomia pintada por um grande artista⁵, pode agradar.

É de suma relevância perceber esses aspectos que precedem nossos assuntos posteriores, afinal, neste capítulo, traçamos o percurso do advento do cinema, objeto imprescindível do nosso estudo. Vejamos a seguir aspectos pertinentes a uma classe artística – se me permitem assim dizer – fruto da transformação dos quadros.

⁴ Referência à obra “A fonte”, 1917, porcelana, altura 33,5 cm, Marcel Duchamp, Indiana University Art Museum. O artista assinou a obra com o pseudônimo “R. Mutt” e a inscreveu numa exposição (na qual, a mesma foi rejeitada). Duchamp afirmava que não importava a manufatura da obra, mas sim a eleição do objeto pelo artista e a ideia particular de assim usá-lo. Com essa obra, deu-se início ao movimento “ready-made”, influenciando diversos artistas, desde então, a provocar o público, realocando objetos comuns de seus lugares habituais a locais e contextos novos.

⁵ Referência à obra “A lição de anatomia do Dr. Tulp”, 1632, óleo sobre tela, 169,5 x 216,5 cm, de Rembrandt. O artista a pintou aos 26 anos de idade. É retrato de uma cena real (naquela época, as aulas de anatomia humana aconteciam em grandes anfiteatros). Se encontra no museu Mauritshuis, em Haia, Holanda.

2.2 A FOTOGRAFIA

No ensaio de 1931 sobre a história da fotografia, Benjamin apresenta a desconsideração, por parte de alguns estudiosos da época, das questões históricas e filosóficas acerca do desenvolvimento desse método artístico. Toda essa omissão foi um processo advindo da negligência de estudos anteriores. Segundo o filósofo, o pontapé inicial para esse processo ocorreu quando o governo francês tornou pública a patente da criação da máquina fotográfica. O resultado foi uma gama de condições criadas que refletiam “um desenvolvimento contínuo e acelerado, que por muito tempo excluiu qualquer investigação retrospectiva” (BENJAMIN, 2012, p. 97).

2.2.1 Uma pintura mecanicamente eternizada

A fotografia revolucionou a compreensão e a influência da pintura. Portanto, nesse ensaio, um dos pontos que Benjamin deseja analisar é o fenômeno do advento da fotografia. Pensar como aquilo que está retratado em uma foto evoca algo que não se limita à compreensão⁶ do autor.

Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, perguntava-se ainda volta e meia pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros, em sua duração, valem apenas como testemunho do talento artístico daquele que os pintou. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill⁷, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também aqui ainda é real, e que não quer reduzir-se totalmente à “arte” (BENJAMIN, 2012, p. 99-100).

É notável a importância do artista em uma pintura. Seu talento sempre será lembrado ao olharmos a pintura. Com a fotografia, procurando representar tão aproximadamente aquilo que os olhos podem ver – e fazendo isso com grande exímio –, acabamos por procurar algo que passaria despercebido, ou seja, um detalhe que

⁶ Vale lembrar que, ao fotografar, existem muito mais pressupostos do que a simples intenção do autor. Isto é, há conjecturas que fogem à intencionalidade do fotógrafo, p. ex., certos detalhes que não estavam nos planos do autor, mas que com a reflexão posterior acabam sendo evidenciados. Em outras palavras, a eventualidade, a coincidência, o acaso, como veremos adiante.

⁷ David Octavius Hill (1802-1870) foi um expoente da pintura escocesa. Todavia, ao lado de Robert Adamson (1821-1848), utilizou o método de calotipo para fotografar algumas cenas e depois pintá-las. Destarte, o trabalho fotográfico de ambos foi bastante extenso. Nesta citação, Benjamin faz referência a uma fotografia de 1847.

comprovaria o aqui e agora do que estava sendo fotografado. Entretanto, em Pequena história da fotografia, o ensaísta alemão apresenta a falta do “aqui e agora” nas fotografias. Ou seja, mesmo que esse “aqui e agora” já não exista na fotografia, o homem é levado a buscar por ele.

Ainda que o técnico seja diligente na preparação do cenário para construir sua obra e que o modelo esteja perfeitamente posicionado, quem observa sente grande ânsia por descobrir um detalhe fruto do inesperado que invadiu sorrateiramente a imagem. O filósofo chama isso de centelha do acaso ou do aqui e agora, um pormenor que possibilitou à realidade chamuscar a imagem (cf. BENJAMIN, 2012, p. 100).

Essa nova técnica exerce um poder de mudança sobre todo o processo artístico. Por ser uma técnica mais exata, aponta Benjamin, existe a possibilidade de que as obras ganhem, para nós, um valor mágico um tanto impossível para os quadros. Todavia, a mecanização de uma imagem pode usurpar dela, de certo modo, a realidade.

2.2.2 O invisível aos olhos

Se, por um lado, na fotografia é perdido o “aqui e agora” das pinturas, ela nos proporciona um aspecto autoral jamais conseguido antes. Quando olhamos uma paisagem sem os meios técnicos, a natureza ali presente se mostra através de uma maneira diferente. Para Benjamin, “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente” (BENJAMIN, 2012, p. 100).

Ver uma imagem capturada por uma câmera provoca nossa percepção a observar detalhes que o olho não é capaz de, sozinho, enxergar. Certos pormenores são exclusivos aos meios técnicos. Na pintura, é puramente o olho que observa a paisagem e a mão a reproduz. O artista, por vezes, tem a intenção de reproduzir fidedignamente o que seus olhos podem captar. A fotografia consegue dar um ou alguns passos a mais.

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia torna-a acessível, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse

inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 2012, p. 100-101).

Ainda que o pintor procure ser atento aos mínimos detalhes e tente reproduzi-los com grande perfeição, o acréscimo técnico, advindo da fotografia, tão rico à percepção, denota a possibilidade de atenção às minúcias específicas. Portanto, o advento do universo fotográfico auxilia na mudança do nosso modo de perceber o mundo.

Parafraseando Benjamin (2012), poderíamos dizer que a percepção humana é afetada por duas forças. Na primeira, como já citado, certos elementos são iluminados pelos recursos técnicos. A todo momento folhas secas se desprendem dos galhos de diversas árvores e se dirigem ao chão. Um fato tão trivial que se torna indigno de atenção. Todavia, a câmera possibilita ser registrado o momento exato que tal folha se desprende do galho, ou ainda, o milésimo de segundo em que ela toca o chão.

Obviamente um artista poderia compor uma obra procurando representar essas frações de tempo. Entraria em jogo, portanto, a riqueza de detalhes. Por mais minuciosa que fosse, ainda a fotografia estaria num nível superior, afinal, sua capacidade de elucidar os pormenores é maior.

A segunda força consiste no acaso. Quem observava uma fotografia, especialmente no início de sua popularização, procurava por um fato que houvesse passado despercebido pelo fotógrafo. Isso já foi citado com relação ao “aqui e agora” das fotografias. Neste caso, a preferência por buscar a eventualidade ocorria devido à dificuldade de se produzir uma fotografia.

Este ato, muitas vezes considerado tão simples, de prestar atenção nos detalhes que foram captados e de buscar o inesperado demonstram como nossa percepção tendeu ao “invisível aos olhos”. Acabamos por educar-nos para procurar o que poderia ser alheio à intenção do autor ao realizar a obra fotográfica. Claro, isso não desqualifica a obra de arte, mas é a necessidade do autor de aproximar-se da realidade que influencia a busca pelo detalhe.

Benjamin associa essa procura pela perfeição⁸ e pela realidade como um ato mágico. “A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um

⁸ Na falta de um substantivo que exemplificasse melhor essa característica da fotografia, recorreremos ao uso desse, ainda que ele não esteja tão bem claro ou mesmo presente na filosofia de Benjamin.

quadro nunca mais terá para nós” (BENJAMIN, 2012, p. 100). Ao passo que a obra de arte se remodela em consonância com as técnicas, a mente humana é forçada a acompanhar essa transformação. Se a “magia” já era grande nas fotografias, imaginemos quando elas ganharam movimento.

2.3 A TÉCNICA DA REPRODUÇÃO

É evidente o crescimento das obras de arte por meio da reprodução. A magia envolvida na busca do meio artístico por representar a realidade nessa condição técnica reprodutiva procura alcançar as massas, em especial, no caso dos filmes. De acordo com Benjamin, a arte sempre pôde ser reproduzível. Essa reprodução ocorria em três instâncias: na primeira, através dos exercícios dos alunos dos artistas; em segundo lugar, pelos próprios artistas, a fim de divulgarem suas obras e, por fim, por pessoas que visavam o lucro.

Todavia, com a ascensão do método massificador da sociedade, a arte acabou sendo incluída nesse sistema capitalista a fim de corresponder às necessidades de uma cultura consumista. Já não se criavam obras de arte para serem expostas a um pequeno público restrito. A arte deveria alcançar toda a multidão. E, se o uso de instrumentos técnicos já dominava a esfera do trabalho, por que não o fazer também com a cultura?

Em vez de pensar a arte a partir dos conceitos de “tendência” e de “autonomia”, de “forma” e de “conteúdo”, Benjamin propõe pensar a partir da questão das “relações de produção”: como uma obra se situa nessas relações e não em face delas? Deslocamento essencial permitindo que a questão seja colocada em termos materialistas a partir do conceito de “técnica” (MIGUEL, 2018, p. 199).

A fragmentação da sociedade devido à produção massificada, implica na elaboração de aparelhos que auxiliem a técnica. Essa tecnização afeta também as produções artísticas que se deslocam para um patamar de materialismo, como apresenta Miguel.

Em determinados momentos utilizamos o verbete “detalhe” e complementos a ele que nos ajudassem a expor de maneira mais assertiva nossa explicação.

2.3.1 Fatos decorrentes da reprodução técnica

Para entendermos esse processo da reprodução técnica, devemos lembrar o papel ímpar da visão. O olho consegue assimilar mais rapidamente um conteúdo visual do que a mão pode reproduzi-lo. Daí a necessidade do uso de meios técnicos para suprir essa diferença.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a fala. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia (BENJAMIN, 2012, p. 181).

Um pintor conseguia reproduzir uma obra de arte várias vezes. Contudo, a maneira como o sentido da visão absorvia essa reprodução era mais veloz que o mecanismo manual utilizado pelo pintor para fazê-la. A invenção de meios técnicos para reproduzir a imagem surge, basicamente, devido a esses dois aspectos: necessidade de aceleração da reprodução para alcançar a velocidade do consumo visual e necessidade de alcance da massa, que se tornou o grande público interessado.

Com o desenvolvimento dos meios técnicos, sua modernização e seu aperfeiçoamento, a qualidade da reprodução vem crescendo cada vez mais. Os mínimos detalhes são repetidos com grande excelência. Entretanto, mesmo que a reprodução de uma obra de arte seja realizada tão perfeitamente, algumas características acabam se perdendo durante esse desenvolvimento. Para nós é pertinente elucidar estes pontos que, segundo Benjamin, diferenciam uma obra original da sua reprodução.

Em primeiro lugar, falaremos da perda de autenticidade. Quando uma obra é reproduzida, o seu “aqui e agora” – característica, segundo o filósofo, de existência única e de lugar exclusivo – é perdido.

É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história à qual ela estava submetida no curso de sua existência. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as cambiantes relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das

segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original (BENJAMIN, 2012, p. 181).

A autenticidade de um objeto está presente na sua originalidade, que compreende seu aqui e agora. Através dessa característica, tal objeto é identificado como sendo ele mesmo. Assim, o filósofo alemão indica a ausência da esfera da autenticidade na reprodutibilidade técnica. Todavia, ele salienta que existem determinadas circunstâncias que, mesmo desvalorizando o aqui e agora, deixam intata a continuidade da obra de arte. A reprodução manual de uma obra é, em geral, considerada uma falsificação. Isso por que o original possui autoridade sobre a cópia. Entretanto, com relação à reprodução técnica, há uma diferenciação.

Em primeiro lugar, a reprodução manual não é tão autônoma quanto a reprodução técnica. Esta possui mecanismos que possibilitam um acento em determinados aspectos. No caso da fotografia, por exemplo, ela pode acentuar um ângulo de observação ou focar imagens – através da câmera lenta e ampliação – que escapam à ótica natural. O segundo ponto consiste na aproximação do observador com a obra. Através da reprodução técnica, quem recebe a cópia da original pode, por exemplo, leva-la para casa. Ou seja, mesmo que em cópia, terei a obra junto a mim. É o próprio indivíduo que passará a interpretar a obra na medida em que ela é colocada em diversos sentidos. Esse é um traço da emancipação proposta por Benjamin.

Todo esse trajeto, como já vimos, demonstra a continuidade da obra, mesmo que sua autenticidade esteja prejudicada. “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2012, p. 182). Como o testemunho depende da materialidade, ele é perdido na medida em que a arte é reproduzida e o observador se distancia materialmente da obra.

De acordo com o pensamento do ensaísta, o conceito de aura consegue resumir todas essas características. E é justamente ela que, na era da reprodutibilidade técnica, acaba sendo enfraquecida. A autoridade da coisa se esvai e o peso da tradição diminui. Para ele, esse processo é “sintomático” e não recorrente apenas à arte, mas muito além. Nos deteremos à esfera artística, sem, contudo, negligenciar os outros campos.

O desequilíbrio da tradição ocorre em decorrência de dois fatores. O movimento massificador presente na sociedade reflete, como primeiro fator, na

massificação da existência do objeto devido sua reprodução. Assim sendo, em segundo lugar, o objeto reproduzido é sempre atualizado cada vez que chega ao encontro de seu espectador. Nas palavras de Benjamin (2012, p. 182-183):

Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução retira do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, um abalo da tradição que constitui o reverso da crise e renovação atuais da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias.

O enfraquecimento da aura, por sua vez, provém de duas vertentes sociais que são intimamente ligadas ao movimento massificador. As massas modernas têm um fascínio de aproximar as coisas e de superar a originalidade delas, ou seja, seu caráter único, através da reprodutibilidade. O desejo consumista, presente na sociedade de massa, reflete na atitude de sempre querer possuir o objeto tão próximo que se fabricam as cópias, que se fazem as reproduções.

Tendo em vista essa questão, a percepção é reorganizada para dar luz à obra que é reproduzida. O indivíduo, então, como já citado, pode interpretar a obra levando em conta vários fatores que estão à sua disposição, por exemplo, os sentimentos ao vê-la, o local onde a reprodução se encontra. Isso conduz à emancipação.

2.3.2 “Valor de culto e valor de exposição”

Ao passo que se busca dominar o objeto através de uma posse arbitrária e particular, a facilidade de reproduzir as obras permite uma exposição maior delas a um público maior. Ou seja, existe uma dicotomia, ou melhor, duas características que *seriam* contraditórias. A reprodutibilidade, advinda da massificação, propicia tanto a ânsia de possuir para si a obra, quanto a possibilidade de que a obra seja exposta às multidões. Na verdade, a segunda atitude é decorrência da primeira, levando em consideração as peculiaridades da sociedade de massas.

Isso se deve à questão do peso conferido pela arte à história. Segundo Benjamin, “a produção artística começa com imagens a serviço da magia” (BENJAMIN, 2012, p. 187). Significa que a grande importância dessas imagens reside no fato de que elas existem.

Certos tipos de arte só ocasionalmente foram expostas ao “público”. Não por falta de oportunidade, mas porque havia um tom de sacralidade nessas obras que as velava. O valor de culto, portanto, praticamente obrigaria o segredo a estas obras, como por exemplo, as artes rupestres, as esculturas em catedrais da Idade Média. Quando as obras de arte foram emancipadas de seu uso cultural, a possibilidade de exposição cresceu. Nesse aspecto encontramos o valor de exposição.

As produções cinematográficas feitas para o capitalismo tornam o cinema como um museu. No museu, as obras de arte são expostas para que uma massa, mesmo que pequena, possa “apreciá-las”. Os cinemas utilizam de um método muito parecido: oferecem uma gama de filmes, onde posso escolher qual desejo assistir. Isto é, torna-se um mercado, no qual posso escolher o produto que me interessa. Assim, o capitalismo passa a usar a arte para um consumismo.

2.4 “A INDÚSTRIA ARTÍSTICA DA CULTURA DE MASSAS”

Tendo em vista o crescente movimento de exposição das obras de arte através da reprodução técnica, vemos a formação de uma indústria que fabrica arte. A sociedade massificada, fruto do capitalismo, influencia no modo de ser da arte, transformando-a num produto a ser elaborado em série e consumido pelos homens. Essa reprodutibilidade, portanto, retira o culto da obra, possibilitando a difusão e consumo em massa, também podendo influenciar numa reconfiguração social. Vinicius Dino (2016, p. 120-121) elucida:

Para Benjamin (1993, p. 171), a obra de arte sempre se caracterizou por uma existência “parasitária”, subordinada aos rituais: desde suas origens mágicas, passando pelos usos religiosos (dos quais a Idade Média é o exemplo mais expressivo), até as formas de culto do Belo surgidas no Renascimento (que ele considera, apesar de seu caráter profano, um tipo secularizado de ritual), ela se definiu em função de sua “aura”, sua aparição singular, única e autêntica. Solidária da práxis ritualística, a aura é justamente o elemento que confere o valor de culto da obra. Com a reprodutibilidade técnica, argumenta o autor, a obra de arte se dessacraliza e caminha em direção a uma maior difusão e consumo por parte das massas. Liberada de qualquer obrigação de autenticidade e unicidade, ela é produzida e circula socialmente na forma de suas reproduções, dentre as quais não se pode mais identificar um único original. [...] Esse modo ganha sua expressão mais paradigmática na forma do cinema e da fotografia, artes tecnicamente reprodutíveis por excelência. Nesse contexto, afirma Benjamin, a obra tem sua função social transformada: desvincula-se do ritual para fundar-se na práxis política.

Conforme houve a necessidade da sociedade massificada consumir a arte, a indústria cultural teve sua ascensão. De acordo com Benjamin (2012, p. 186), “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida”. Ou seja, a questão da autenticidade da cópia aqui não ganha sentido, pois a obra é feita para ser reproduzida. Todavia, a função social da arte é drasticamente afetada. Aqui não entraremos em detalhes acerca dessa falta de necessidade da autenticidade. Entretanto, é importante salientar a posição do autor com relação à arte feita para ser reproduzida, como veremos a seguir.

2.4.1 Uma criação da coletividade

Tomando emprestada essa expressão do ensaio do filósofo Walter Benjamin datado de 1935, desejamos expressar a característica coletiva do cinema. Como pudemos observar, a indústria cultural é fruto da sociedade capitalista. E por que falar de cinema agora? Para o filósofo, o universo dos filmes é a representação principal da cultura artística feita para as massas.

A massificação da obra de arte tem seu cume na produção cinematográfica. Um filme não tem a intenção de ser produzido para uma pessoa. A princípio, ao conceber um quadro, o artista poderia fazê-lo unicamente para um indivíduo, ou mesmo poucos que o observariam. Ainda numa exposição de museu, uma obra autêntica é contemplada por um grupo pequeno e seletivo de espectadores. Contudo,

a reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. **O filme é uma criação da coletividade** (BENJAMIN, 2012, p. 186 – grifo nosso).

Como já foi citado, as obras de arte sempre puderam ser reproduzidas. Contudo, para Benjamin, a escala com que isso acontece em nossos tempos supera toda a história. A reprodutibilidade técnica teve papel fundamental na mudança de valores artísticos. Esses valores são afetados pela perfectibilidade do cinema. O caráter do filme é determinado pela sua reprodutibilidade, onde nasce a exigência da perfeição.

Uma produção cinematográfica é um “mosaico”. Ela é fabricada a partir de um conjunto de imagens que são minuciosamente selecionadas, de forma que o montador tem total liberdade para escolher qual imagem colocar. Isso sem contar o fato de que toda cena pode ser corrigida no ato da gravação. Daí Benjamin (2012, p. 190) dizer que o “filme é a mais perfectível das obras de arte”. É importante salientar que isso decorre da indústria artística. Na ânsia por alcançar as massas com a obra de arte, procura-se a perfeição, a fim de que o espectador tenha um produto agradável aos olhos. Entretanto, essa opinião sobre a perfeição é divergente com relação à dos gregos.

Para os helênicos, as obras de arte eram tecnicamente irreprodutíveis⁹. Sendo assim, deveriam ser elaboradas para que durassem a eternidade. Então, as esculturas foram criadas. Feitas de rocha única, eram maciças, resistentes às intempéries, ao passar do tempo. E não eram perfectíveis, pois se faziam com apenas “uma peça” de pedra. De acordo com o filósofo alemão, as obras, produzidas como valores eternos e a partir de “um só bloco”, eram a grande arte no mundo grego. Isso reflete no “declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável” (cf. BENJAMIN, 2012, p. 190).

2.4.2 A arte das massas

O cinema é fruto da sociedade de massa, que produz bens artísticos para serem consumidos. Como temos visto, o cinema se tornou a arte feita para ser reproduzida a fim de alcançar as massas. O que difere o cinema da televisão é o fato que esta forma de reprodução mais comum pode ser considerada como um meio de comunicação à distância. Como pudemos perceber, o cinema é a arte do mundo contemporâneo. Ele apresenta uma imagem com som e movimento.

Ao cinema cabe a faculdade de poder captar a sociedade complexa, numa atitude múltipla e combinando diferentes aspectos. Apesar de a sociedade estar massificada, ainda assim, ela não é totalmente homogênea. Logo, para alcançar as diferentes nuances do povo que consome os filmes, se faz necessária uma aglomeração de opções diferentes que possam aproximar o espectador da obra.

⁹ “Os gregos só conheciam dois processos técnicos para a reprodução de obras de arte: o molde e a cunhagem. As moedas e terracotas eram as únicas obras de arte por eles fabricadas em massa. Todas as demais eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis” (BENJAMIN, 2012, p. 189).

Quem vê um filme, se sente acolhido por encontrar nele características familiares a sua própria vida.

Benjamin afirma que é a partir da massa que uma nova atitude surge com relação às obras de arte. Isso ocorre devido a quantidade de participantes. E essa quantidade se transformou em qualidade. Conforme o número de espectadores cresce, deve acompanhar também a qualidade dos filmes, pois tornam-se como que críticos das obras aqueles que as veem. Todavia, a massa que consome a produção cinematográfica, tem a obra de arte como objeto de entretenimento.

A massa vê a obra como entretenimento e o conhecedor a obtém como objeto de devoção. A diferença começa no fato da primeira acolher a arte numa atitude de dispersão e o segundo, numa atitude de recolhimento. “Quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve [...]. A massa dispersa, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (BENJAMIN, 2012, p. 208).

A coletividade, portanto, busca a dispersão, reestruturando o sistema perceptivo. “A recepção através da dispersão, 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” (BENJAMIN, 2012, p. 209). Isso significa que as produções cinematográficas, sendo produtos da indústria artística da cultura de massas, influenciam na modificação da percepção humana. Todavia, esse assunto abordaremos mais à frente. No momento, nos deteremos buscar respostas à pergunta que nomeia o próximo tópico.

2.4.3 Cinema é arte?

Com a reprodutibilidade técnica, a arte perdeu sua autonomia quando emancipou-se dos valores de culto. E, diante de todos esses aspectos, o cinema, assim como a fotografia em seu florescer, mas de maneira mais agressiva, foi duramente criticado sobre ser ou não uma arte. Benjamin afirma que, enquanto o cinema procurar copiar o mundo exterior, suas produções serão estéreis e ele estará impedido de incorporar-se ao mundo da arte.

Existem, ainda, outros fatores que colaboram no questionamento da validade do cinema enquanto arte. Como já mencionamos, a produção cinematográfica pode ser considerada uma junção de imagens. Justamente neste quesito, aponta o ensaísta

de Berlim, a canonicidade artística poderia estar presente. Todavia, essa afirmação – não tão afirmativa, com perdão da redundância – é bastante dúbia. Benjamin afirma que, “na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser fotografado” (BENJAMIN, 2012, p. 192).

Ou seja, ao fotografar um quadro, este é obra de arte, enquanto sua reprodução, não. No caso de um estúdio cinematográfico, o objeto já não pode ser considerado arte, tampouco sua reprodução. Afinal, ao representar, o ator está diante de especialistas e de instrumentos técnicos. Existe a possibilidade de que uma cena seja feita diversas vezes e de várias maneiras e um técnico escolherá a melhor para agregar a tantas outras.

Diante das câmeras, diferentemente dos atores de teatro, os de cinema, a todo momento, estão sujeitos a interferências dos diretores para que a cena perfeita seja captada. Recordemos, portanto, o aspecto de perfectibilidade citado anteriormente. Mediante o que Benjamin chama de teste mecânico, o ator de cinema se encontra numa prova extremamente rigorosa: deve ser aprovado representando à luz dos refletores e atendendo às exigências do microfone. Assim, o indivíduo busca conservar sua dignidade humana diante do aparelho.

O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo (BENJAMIN, 2012, p. 194).

Entretanto, ao concebermos tantas características, muitas vezes díspares, acerca do cinema, não podemos negar sua contribuição para o universo artístico. Relacionando o imagético com a realidade e sendo um produto capitalista feito para as massas, busca ser um objeto de aproximação entre os instrumentos técnicos e o observador. Ainda nos falta expor determinados aspectos das produções cinematográficas que resultarão na modificação da percepção: isso faremos no próximo capítulo.

3. A PERCEPÇÃO NA ERA CINEMATOGRAFICA

So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt des Wirklichen, den er von der Kunst zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt¹⁰.
Walter Benjamin

A transformação da percepção na atualidade é um processo iniciado com a reprodução técnica. Benjamin, fundado no pensamento marxista, apresenta a modificação da sociedade através de um processo laboral permeado pela técnica. A reorganização da sociedade a orientou para a época das massas, de modo que a arte é cada vez mais produzida como bem de consumo. Esse processo se torna um dos pressupostos que conduz à mudança da percepção. É uma cadeia de acontecimentos, na qual, uma coisa se relaciona à outra.

Em seus escritos Benjamin mostra que o advento da modernidade leva a uma reorientação radical das formas de representação e da experiência do espaço e do tempo. As variações da percepção moderna apresentadas evidenciam a necessidade da elaboração de novas categorias e mostram como os fatores culturais agem sobre a percepção (SALLES, 2008, p. 39).

Existe uma gama de fatores na época moderna que contribuem para a transformação da percepção. Essa transformação é conduzida pela arte massificada. É vida social do homem moderno, como um todo que, ao modificar-se, causa o impacto em nossa percepção. Todavia, vale salientar, são diversos agentes, tais como a arquitetura, a fragmentação do tempo e o ritmo/velocidade dos acontecimentos da vida diária dos indivíduos. Nossa explanação deseja ressaltar como o cinema age nesse processo.

Numa cultura massificada, a percepção adequa-se a esse quesito. Isso significa que a arte moderna – tendo como agente mais poderoso o cinema (cf. BENJAMIN, 2012, p. 183) –, influenciará a mudança da percepção. Benjamin não afirma que essa transformação seja negativa, ou que seja exclusiva da modernidade.

¹⁰“A apresentação cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (BENJAMIN, 2012, p. 202).

Pelo contrário, para ele isso parece ser um movimento da técnica: a percepção está em constante construção. E essa construção se dá em conformidade com os requisitos sociais da época. Ou seja, na sociedade da técnica, esta terá relevância sobre a faculdade perceptiva do homem dessa sociedade.

Como veremos mais explicitamente neste capítulo, o cinema, na sociedade moderna, traz consigo esse grande poder de auxiliar na transformação da percepção. Consequência da nova compreensão das imagens, afinal, para o nosso ensaísta, a percepção é uma utilização de forma social das imagens, conforme nos mostrou o primeiro capítulo. De acordo com Benjamin, os gregos construíam obras de arte com valores eternos. Devido aos meios limitados de reprodução da arte por eles conhecidos, precisavam de obras que durassem a eternidade. Por esse motivo, marcaram para sempre a história da arte. Sendo assim,

nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias. O filme é uma forma cujo caráter artístico é pela primeira vez continuamente determinado por sua reprodutibilidade. (...) Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de *um* só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição (BENJAMIN, 2012, p. 190).

Isto é, como o cinema foi um grande contribuinte para que a obra de arte no mundo moderno buscasse a perfectibilidade. O valor que é atribuído às obras na atualidade já não corresponde àquele estabelecido pelos gregos. A perfectibilidade oferecida pelo filme é fruto da sua montagem. Conforme se cria a possibilidade de escolha das imagens, levando em conta a correção das mesmas, o processo criação é fragmentado, diferentemente da arte grega, na qual o artista partia de apenas um “bloco”.

A relevância desse fato para nosso estudo se dá na medida em que pressupõe a efemeridade da percepção. Enquanto na escultura o trabalho do autor era exaltado na medida em que um bloco, sendo único, demandando uma maestria do artista para modelar as curvas, dava lugar à obra, à imaginação, àquilo que foi pensado pelo escultor, no cinema o espectador é levado a acreditar na perfectibilidade da obra como um todo. A montagem filmográfica mesma provoca esse sentimento. Ou seja, por poder selecionar minuciosamente aquilo que fará parte do filme, sua capacidade de

perfectibilidade é maior. A percepção do espectador, portanto, fica sujeita a esse jogo detalhista.

3.1 A NATUREZA DA ARTE NO CINEMA

Tendo em vista o caminho da arte percorrido na história, as produções mais antigas vão se tornando como que defasadas. A escultura deu lugar à pintura que, por sua vez, dadiu-se à fotografia que foi sucedida pelo cinema. Muito se discutiu sobre o valor artístico da pintura e da fotografia enquanto estavam no seu auge sem que o principal tema fosse abordado: a significação da arte.

Todavia, o processo iniciado nessa conjuntura, nas palavras de Benjamin, denota uma refuncionalização da arte. Com o advento da fotografia, os críticos pensaram sobre o fato dela ser arte ou não e se esqueceram de pensar “se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte” (BENJAMIN, 2012, p. 191). Após o desenvolvimento do cinema, sua questão acerca da natureza artística retorna na mesma instância que na da fotografia: superficialmente. E mais, os críticos, para nosso ensaísta alemão, parecem ter a necessidade de infundir um valor de culto ao cinema, dando-lhe a prerrogativa da “arte”.

Benjamin não discutirá no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica sobre a especificidade da linguagem cinematográfica e tampouco se atém à distinção entre cinema de arte e cinema de entretenimento. O que lhe interessa são as implicações sociais desta linguagem na vida moderna. O cinema como forma de expressão e como forma de provocação, mecanismo que permite a reprodução tecnológica de sonhos coletivos (SALLES, 2008, p. 71).

Isto significa que toda essa reflexão superficial que trata sobre parâmetros de obras que podem/devem ou não serem consideradas arte retira o foco da transformação que a natureza da arte sofreu. A era da reprodutibilidade implica novos conceitos, pois a técnica aliena o homem. E o processo artístico de junção de imagens presente no cinema, tornando-o fragmentário, corresponde ao processo técnico do trabalho presente na sociedade capitalista. Daí a importância que Benjamin confere ao cinema enquanto meio de linguagem da vida social moderna.

3.2 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Como já vimos, percepção é, também, linguagem. Com a transformação artística, decorrente da reconfiguração social, na era da reprodução técnica, o cinema se fez uma maneira dessa sociedade se expressar. Isto implica uma adaptação da percepção em decorrência do cinema. Como explicita Salles, no cinema existe uma linguagem que toma sentido ao ser apresentada ao espectador. Através desse “sistema linguístico”, Benjamin discute como o olhar humano é educado para uma percepção própria da modernidade.

Todos os recursos utilizados na produção cinematográfica (câmera, iluminação, som, edição) apresentam a imagem como elemento básico. O sentimento de realidade surge quando o real aparenta estar se movimentando. O tempo presente no cinema é um requisito para que o espectador aprenda a ler os eventos em suas respectivas temporalidades. Isso permite uma ação da percepção

Mas a imagem cinematográfica não se restringe a ser um mero registro do real, mas uma reprodução determinada pela subjetividade do realizador, ou seja, reconstruída e marcada por suas intenções e afetos. Por sua vez, a recepção numa sala de exibição também é influenciada pela subjetividade do espectador. Para estabelecer esta relação entre subjetividades este objeto – o cinema – estabeleceu uma linguagem cujos elementos permitem a expressão da subjetividade do diretor e a compreensão pelo sujeito receptor. Há pois uma construção peculiar do tempo e do espaço realizada por esses elementos. Ou seja, a linguagem comunica a si mesma. O espaço no filme é onde se desenrola a ação. Por vezes apresenta tomadas de espaços já existentes, outras cria espaços fictícios. Mas a forma como são feitas as cenas pode gerar uma geografia inaudita, onde mesmo espaços pré-existentes tornam-se outros, irreconhecíveis. Mas é o tempo que adquire um valor específico no cinema, sendo não apenas valorizado, mas também subvertido. O cinema “transforma o fluxo irresistível e irreversível que é o tempo numa realidade totalmente livre de qualquer constrangimento exterior – a duração.” (SALLES, 2008, p. 73-74).

A câmera lenta ou acelerada elucidam como a percepção pode ser remodelada mediante o aparelho técnico. No outono, por exemplo, é comum que as árvores percam suas folhas. Entretanto, essa atitude corriqueira, reproduzida pela técnica da câmera lenta, conduz nossa percepção a um outro patamar. Nossa faculdade perceptiva é orientada para notar o movimento que a folha faz desde que se desprende do galho até chegar ao chão¹¹.

¹¹ Da mesma maneira, a câmera acelerada possibilita o acompanhamento, em poucos minutos, por exemplo, do nascimento de uma árvore até seu estágio adulto, ou mesmo do processo de maturação

Existe ainda a característica do teste presente no cinema. O intérprete do filme não exhibe sua performance diante de um público. Todavia, é diante do aparelho que o ator de cinema encena. Isso se torna mais exigente, afinal, existe todo um aparato técnico que o avalia. Mediante esse teste, Benjamin aponta a importância de o ator ultrapassar limites impostos por testes mecânicos, de modo que, se não for aprovado, o operário é rejeitado pelo processo de trabalho.

O intérprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho. O diretor ocupa o lugar exato que o controlador ocupa num exame de habilitação profissional. Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo (BENJAMIN, 2012, p. 193-194).

A linguagem presente nessa relação do ator/cinema com o espectador/trabalhador denota uma necessidade de o indivíduo das massas buscar refúgio na humanidade apresentada pelo intérprete no filme. Entretanto, aquela personagem que aparece livre, passível de ser o que desejar, detentora de várias possibilidades, é representada por um trabalhador, o ator, que atende às exigências do seu chefe, o diretor, e que lida com um instrumento de trabalho, o aparelho.

Isto é, a percepção do cidadão ao qual o ensaísta se refere, está condicionada à técnica. Por mais que o espectador busque nos filmes uma realidade alternativa à sua – ou seja, fora do aparelho –, fugindo da alienação do trabalho, aquela liberdade ali encenada é representada por outro indivíduo no exercício de seu labor.

3.2.1 A linguagem cinematográfica a partir da técnica, fruto do capitalismo

Benjamin (2012) apresenta a alta produtividade advinda da alienação que surge da representação do ator mediante o aparelho. Frente a ele, o homem encontra-se exilado de um público e de si mesmo, e isso lhe causa uma estranheza. Esse exílio

de um fruto; o crescimento de um animal, a decomposição de um alimento, e assim por diante, diversas possibilidades. Adiante falaremos mais sobre isso.

se dá pela necessidade de o intérprete atender aos requisitos da produção do filme, de modo que, mesmo representando diante de um aparelho, ele tem consciência de que, em última instância, se relaciona com a massa e é ela que o controla.

Diante desse controle, o cinema acaba sendo vítima de uma exploração capitalista. E “o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle” (BENJAMIN, 2012, p. 195). Como já citado, o filme porta a faculdade de tornar real o imaginário, e não apenas representar a realidade. Contudo, devido ao capitalismo, essa manifestação artística acaba dando lugar a um caráter de mercadoria, em vista de uma produção que seja lucrativa, de modo que a magia da personalidade se esvai e o ator de cinema é tolhido.

Ele não está diante do público como o ator de teatro. Este possui apenas uma oportunidade de levar ao público sua encenação. Já o intérprete de cinema está rodeado de profissionais que o avaliam e decidem quantas vezes será necessária repetir a cena para que tudo saia conforme o imaginado.

O que resulta desse processo é uma arte que dispense muito e necessita de um retorno financeiro para custear os gastos. Portanto, para Benjamin, o cinema, uma arte característica do mundo contemporâneo, acaba encontrando sua eficácia na medida que vai sendo orientada para a reprodutibilidade. Essa reprodutibilidade alcança as massas, que provocam o lucro. E, para que esse ciclo permaneça estabelecido, o intérprete – que está sujeito ao diretor, ao aparelho, dentre outros –, precisa se desdobrar para que sua representação seja considerada aceitável.

O ensaísta alemão evidencia que, ao alcançar as massas (afinal, ele é produzido para elas), o cinema provoca uma atração sobre o espectador. Isso acaba gerando no homem moderno um desejo de participar dessa obra de arte, isto é, de tornar-se um ator. Essa aspiração é facilitada pelo fato de que o cinema consome muitos artistas (os atores), visto que, devido às exigências do aparelho, o intérprete fica preso na interpretação de si mesmo.

Analisando do ponto de vista artístico-cinematográfico, um dos pressupostos agentes dessa transformação, o intérprete de cinema está condicionado ao capitalismo. O público, sociedade massificada, por sua vez, está condicionado a um encantamento acerca das produções cinematográficas. Dentro dessa conjuntura, a

faculdade perceptiva própria ao homem moderno vai ganhando corpo enquanto resultado da técnica capitalista¹².

3.2.2 A construção de uma realidade

Mesmo preso à exploração capitalista, o cinema consegue criar sua realidade. Essa expressão é aqui utilizada pelo seguinte motivo: para Benjamin, o cinema tem uma capacidade criativa e *produtora* de realidade extremamente grande. Todavia, ainda embrenhado ao sistema capitalista, ele está como que castrado, afinal, sua primeira intenção se torna a geração de lucro, reprimindo sua capacidade de tornar real o imaginário. Essa possibilidade de engendrar confere ao cinema um papel muito importante na transformação da percepção. O tempo e o espaço ganham novas configurações que permitem formar uma realidade à medida que a equipe cinematográfica trabalha com o aparelho.

No uso da câmera subjetiva há uma identificação entre o olho do espectador e o olhar da câmera. Ao tomar o ponto de vista de um personagem em um *travelling* da câmera para frente a imagem coloca o espectador em cena, pela visão, e o faz experimentar as sensações vividas na tela. As diferentes formas de enquadramento, de planos e os ângulos de filmagem adquirem uma significação psicológica para o receptor e constroem a realidade de uma maneira até então interdita ao olho nu. Por exemplo, o uso do primeiro plano amplia o tamanho do que está em foco e permite um olhar tão próximo na contramão da descrição moralista própria do olhar do cidadão do século XIX e início do século XX. Um tema que se visto fora da tela não se destacaria é exaltado e engrandecido pelo uso do *contra-plongée* [filmagem de baixo para cima] (SALLES, 2008 p. 75-76).

O cinema utiliza da montagem de várias imagens para produzir um filme. Sua perfectibilidade consiste na possibilidade de moldar a realidade que ele mesmo produz. Ao selecionar as imagens, os pontos de vista, criar a própria temporalidade, e organizar essas particularidades melhoradas pelo aparelho, a cinematografia se coloca numa viabilidade de erigir toda uma genuína produção. “A perfectibilidade será assim a concretização do império do efêmero, na contramão da tônica até então dominante, dos valores eternos da arte” (SALLES, 2008, p. 76).

¹² A expressão “técnica capitalista” aqui utilizada faz referência às técnicas do mundo capitalista, i. é, ao trabalho de forma seriada, que aliena o trabalhador e não permite que ele veja o resultado de seu labor. Essa modelo capitalista, portanto, influencia não somente a técnica do trabalho do homem moderno, mas vários aspectos dessa sociedade massificada. Isso significa que a percepção também será afetada por essa problemática, fazendo com que o indivíduo do mundo moderno possua uma percepção que é modificada de acordo com essa estrutura capitalista.

A fabricação dessa realidade própria ao cinema, assegura a efemeridade da arte. A capacidade de reprodução rápida afeta seu valor de eternidade, como já vimos. As imagens são capturadas individualmente pois, “durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de perceber o contexto no qual se insere sua própria ação” (BENJAMIN, 2008, p. 196). Sendo assim, elas só ganham sentido na montagem final. No processo de fabricação, o intérprete tem sua percepção turva com relação às suas ações diante do aparelho. Quando o filme está terminado, o ator e, ainda mais o espectador, têm uma percepção nova acerca da produção.

3.3 PARTINDO DO DADAÍSMO

Já fizemos referência a Marcel Duchamp, com sua obra *Fountain*, que usa um mictório para desenvolver essa produção artística. Esse é o início do movimento *Dada*¹³. Para Benjamin (2012, p. 206), “o dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema”. Isto é, buscando maneiras de romper com a velha maneira de fazer arte, os dadaístas “sacrificaram os valores de mercado intrínsecos ao cinema”, pois se interessavam menos “em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte”. Pelo contrário,

as manifestações dadaístas asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte num escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer *uma* exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica (BENJAMIN, 2012, p. 206).

Esse fato devolveu à percepção artística seu lado tátil. Tudo que pode ser percebido e possui caráter sensível nos atinge (cf. BENJAMIN, 2012, p. 206). Esse

¹³ O movimento *Dada* teve início simultâneo na Europa e na América do Norte. Em Zurique com Hugo Ball, Huelsenbeck, Tristan Tzara e Hans Arp, em 1916; em Nova Iorque, entre 1915 e 1923, com Marcel Duchamp e Francis Picabia, migrados da França. “O Dadaísmo consistiu, antes de tudo, uma negação brutal da arte e literatura tradicionais, pelos dadaístas consideradas hipócritas e preconceituosas. Contando, entre os seus fundadores, com alguns desertores, pretendeu constituir uma afirmação de revolta contra o alegado absurdo da guerra, e o seu fundo anarquista rebelava-se contra a moral da sociedade ocidental. O niilismo dadaísta implica uma afirmação primordial, a afirmação de uma atitude poética despojada dos seus aspectos místicos e transferida para a vida quotidiana do homem, para os seus gestos e actos [sic]. Embora os dadaístas sejam individualistas radicais, podem ser apontados como traços comuns do dadaísmo: a anarquia generalizada, a negação da razão, a valorização do espontâneo, do primitivo e do inconsciente, a glorificação do acaso, a dúvida absoluta, a ruptura com o passado e com qualquer tradição” (AGUIAR e SILVA *in* ENCICLOPÉDIA Luso-Brasileira de Cultura)

lado tátil é o que promove a distração. Nos quadros a imagem está imóvel e promove uma contemplação por parte do espectador. Entretanto, no cinema a imagem se encontra em movimento e, em frações de segundos, ela muda fazendo com que o espectador tenha sua associação de ideias interrompida na medida em que as imagens se sucedem.

Para a doutora Salles, Benjamin antecipou as mudanças perceptivas através dos movimentos artísticos, em especial, o dadaísmo que teve suas promessas concretizadas no cinema.

Os artistas dadaístas se colocam em combate contra a percepção aurática que tem sua expressão modelar na forma de contemplação estática de um quadro renascentista. O espectador encontra-se diante de uma representação plástica e figurativa de um espaço, um volume tridimensional recortado em largura e altura pela moldura do quadro, e que apresenta um conteúdo figurativo submetido ao rigoroso sistema da perspectiva geométrica. Seu ponto de vista é aquele do “regente de orquestra” – de frente, à altura normal de um homem, e esta será a forma de figuração do real valorizada pela cultura ocidental a partir do quatrocentos (SALLES, 2008, p. 82)

Benjamin chama esse processo de interrupção imediata da imagem de efeito de choque. Nele se faz necessária uma atenção profunda. É um impacto visual causado no espectador, decorrente de um método que utiliza a colagem de fragmentos descontínuos. No filme, as cenas não necessitam ser gravadas sequencialmente, como já nos foi apresentado. Além do mais, pode-se refazê-las inúmeras vezes até que se tenha o resultado desejado. Isso implica essa “seleção” de imagens para que seja feita a “sucessão” de imagens.

Fato decorrente disso é que “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (BENJAMIN, 2012, p. 207). A mudança à qual o aparelho perceptivo está sujeito se mostra de grande relevância na vida do indivíduo, isto é, o indivíduo contemporâneo, membro da massa, envolvido por essa condição, sofre uma grande alteração na sua percepção.

3.4 A TERAPIA DO INCONSCIENTE

Sendo assim, depois de falarmos do dadaísmo e sua contribuição para o cinema, elucidaremos um aspecto que é pertinente às produções cinematográficas e

que Benjamin apresenta como um paradoxo. Dentro da perspectiva do impacto visual causado pelo cinema, existe algo muito importante nessa forma artística que afeta o homem. As produções cinematográficas têm uma função social de criar certo equilíbrio entre o homem e o aparelho. Isso não se dá apenas através da representação do homem diante do aparelho, “mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho” (BENJAMIN, 2012, p. 204).

O cinema permite uma ampliação do espaço com o primeiro plano. Benjamin fala sobre uma natureza que se dirige à câmera díspar daquela que chega ao olhar. Os efeitos do aparelho provocam uma mudança na maneira como recebemos as imagens. Existe uma abertura do inconsciente ótico. Isso porque o aparelho consegue captar realidades que a percepção sensível “normal” não é capaz. Sendo assim, aquilo que era próprio do subconsciente, algo particular, se torna público.

Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro. Se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas consequências, engendrou nas massas – tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico –, perceberemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. A hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa (BENJAMIN, 2012, p. 205).

Existe uma dupla consequência nesse fato. Ao tornar reais certos aspectos da imaginação, o cinema provoca nas massas uma determinada possibilidade de acontecimento, mesclada com certo amadurecimento. Isto é, existem certos acontecimentos que são fruto da liberdade proporcionada pelo cinema, que, sem sua ajuda, talvez ainda não estariam presentes na sociedade. Aquilo que Benjamin chama de psicose de massa¹⁴. De certo modo esse processo precoce, mas sadio, ajudou no desenvolvimento de uma terapia do inconsciente.

¹⁴ A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi inquilino de primeira hora: já os habitou antes de estarem prontos (BENJAMIN, 2012, p. 205).

Essa conjuntura de fatos demonstra como a percepção do homem moderno, integrante de uma sociedade das massas, está sujeita à ação da técnica. Como o cinema é arte para as massas e utiliza a técnica como principal meio de produção, sua contribuição para a modificação da percepção é bem nítida. As produções cinematográficas buscam não apenas representar a realidade, mas criar uma própria, ainda que o capitalismo atrase esse processo. O espectador, portanto, se vê alienado no processo em que a sociedade utiliza um trabalho técnico/mecanizado e busca meios artísticos de se expressar que tendem à perfectibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No princípio do uso do termo percepção, sua conotação era “de uma relação sensorial-cognitiva do ser humano com os objetos exteriores” (AGGIO, 2006, p. 22). Para Benjamin (cf. SALLES, 2008, p. 33), o indivíduo interpreta o objeto que recebe através dos sentidos. Essa interpretação será individual, entretanto, fruto de uma experiência coletiva.

Como, na modernidade, a sociedade caminhou para uma massificação, Benjamin apresentou a percepção como “uma teoria do uso social de imagens” (SALLES, 2008, p. 34). O mundo moderno produz e consome uma quantidade muito grande de imagens, fruto do capitalismo, no qual a produção é convergida para a massificação. Por isso, a questão imagética foi tão trabalhada por Benjamin.

A reprodutibilidade técnica surgiu, então, para que a arte pudesse alcançar as massas. Na ânsia de que a arte fosse vista pelos espectadores, buscou-se sua reprodução através de métodos técnicos. A fotografia é fruto desse movimento. Entretanto, a aura das produções artísticas é abalada pela reprodução. Benjamin apresenta a perda do “aqui e agora”, pertencentes a um quadro, por exemplo.

Os quadros demonstram a habilidade do artista em representar a realidade. Na fotografia, como o aparelho capta a realidade de maneira mais aprimorada, a percepção humana foi sendo “educada” para encontrar o acaso nas fotos, aquilo que passou despercebido pelo fotógrafo. A busca por algo que nosso olho sozinho não pode captar é atizada pela fotografia. A percepção tendeu à busca pelo detalhe.

A arte voltou-se para a exposição. Sua intenção passou a ser a “aparição” mediante o público. E assim a produção artística reconfigurou-se numa produção industrial que gerou o cinema, arte para as massas. As produções cinematográficas são, para Benjamin, a principal representação artística de uma cultura massificada. Quando um artista elaborava um quadro, ele não possuía a intenção de uma observação coletiva do mesmo. Ao contrário, o filme é feito para que o coletivo o aprecie.

Essa apreciação comum, massificada, da obra de arte moderna, reflete naquilo que dissemos no início desta conclusão: uma percepção que provém da experiência coletiva. A faculdade perceptiva do homem moderno, portanto, será influenciada pela reprodução técnica. Para acompanhar esse processo, a percepção teve de elaborar novos pressupostos que fossem capazes de elucidar a realidade.

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. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 2012, p. 188).

Levando em consideração todos os aspectos até aqui apresentados, cabe ressaltar algumas contribuições que podem ser extraídas deste trabalho. Em primeiro lugar, falar da percepção humana, no pensamento de Benjamin, implica uma reflexão acerca da mudança social. Não é apenas a percepção que vai ganhando nova forma, mas todas as características da sociedade vão se transformando. Em outras palavras, quando se pensa numa transformação da sociedade, pondera-se toda uma conjuntura de fatos que se remodelam na busca de se adequarem aos novos quesitos: a forma como se vê o mundo deve ser repensada, pois o mundo já não é mais o mesmo. “O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (BENJAMIN, 2012. P. 183).

Essa consequência está ligada ao segundo ponto. A produção artística de uma época reflete suas características sociais. Por que tanta ênfase na arte? Porque a arte é uma das expressões da sociedade. No caso da modernidade, encontramos o cinema como a principal manifestação artística. Suas características perpassam a exigência de ser exposto e pela perfectibilidade e refletem a necessidade de reprodução técnica. Como já observado, o cinema é feito para as massas.

Por fim, em terceiro lugar, podemos pensar de que modo a percepção do homem moderno é afetada por uma arte reprodutível. Vale ressaltar que esse não é o único elemento que influencia a percepção, entretanto, foi aquele que buscamos explanar nesse trabalho. O cinema, com suas capacidades reprodutivas e sua característica perfectível, ao tornar real o imaginário, coloca a faculdade perceptiva do indivíduo hodierno sujeita à reprodução técnica. Vanessa Salles (2008, p. 126) resume:

É a partir do cinema que será possível pensar um conceito de “distração esclarecida”, que seria o uso político da percepção. Em um estado de constante distração, a consciência coletiva age como um amortecedor de choques, registrando as impressões de sentidos sem realmente experimentá-los os choques são interceptados, esquivados pela consciência, para evitar um efeito traumático. As imagens urbanas justapostas precisam ser vistas para levar ao despertar revolucionário. O cinema exerceria uma função política ao

permitir a recriação mimética do ritmo da cidade, que não seria somente uma forma de submissão mas de reapropriação. Seria um fenômeno de ab-reação em que o espectador se libertaria através de uma descarga emocional de acontecimentos traumáticos: a barbárie da modernidade.

Termino, assim, aquilo que procurei apresentar: uma transformação da percepção, tendo a produção cinematográfica como um dos agentes influenciadores. Nessa perspectiva, o homem poderia ser emancipado com o auxílio do cinema. Essa discussão, acredito eu, é de grande relevância para a vida do homem de nosso tempo, por isso desejei abordá-la. Entretanto, o assunto é amplo e pode se estender numa pesquisa futura.

Com a criação dos filmes em 3D a perfectibilidade do cinema é ainda mais evidente. Essa nova produção cinematográfica envolve o espectador de uma maneira mais intensa. Benjamin apresenta a facilidade proporcionada para que o espectador se torne um ator, afinal, o intérprete de cinema só pode representar a si mesmo, demandando uma quantidade maior de atores.

Nas produções em terceira dimensão, o filme abarca o espectador, como quem engole algo. Não é o recolhimento ao qual Benjamin se refere e que o espectador mergulha através da contemplação¹⁵. Ouso dizer que é o cinema, a tela, que vem ao encontro do espectador e o puxa para dentro, num movimento de dispersão. Quem assiste não está dissolvido no filme, mas apreendido, ainda que inconscientemente. Com esse gênero que é reconfiguração da cinematografia a faculdade perceptiva do indivíduo se confunde entre *observar* o objeto e *ser puxado* para dentro do objeto.

Entretanto, o progresso artístico não para nesse aspecto. Agora entramos na era da realidade virtual. É possível sentir-se e ver-se dentro de um outro local, de uma outra realidade, através de um aparelho. Nessa discussão não vamos nos embrenhar, afinal não é o objetivo deste trabalho. Contudo, observando o desenvolvimento da técnica, a dependência do indivíduo para com o aparelho e o surgimento dessas novas possibilidades de representação da realidade tão perfectíveis, cabe uma indagação sobre como será nossa faculdade perceptiva num futuro próximo.

¹⁵ “Afirma-se que as massas procuram na obra de arte dispersão, enquanto o conhecedor a aborda como *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. (...) A dispersão e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve (...). A massa dispersa, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (BENJAMIN, 2012, p. 208).

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 3ª edição revisada e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AGGIO, Juliana Ortegosa. **Conhecimento perceptivo segundo Aristóteles**. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/D.8.2006.tde-10012008-114644. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-10012008-114644/publico/TESE_JULIANA_ORTEGOSA_AGGIO.pdf. Acesso em 08 out. 2019.
- AGOSTINHO, Aurélio. **Contra acadêmicos – A ordem – A grandeza da alma – O mestre**. Tradução de Augustinho Belmonte. 1ª edição. São Paulo: Paulus, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften VI**: Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. Disponível em: <https://ia802706.us.archive.org/11/items/GesammelteSchriftenBd.6/BenjaminGs6.pdf>. Acesso em 20 out. 2019.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. **Mythe et Violence**. Pref. e Trad. Maurice Gandillac. Paris: Lettres Nouvelles, 1971.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. Disponível em: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2012/10/benjamin-origem-do-drama-barroco-alemao.pdf>. Acesso em 20 out. 2019.
- DINO, Vinicius. Literatura, ritual e política: reflexões a partir da produção crítica de Walter Benjamin. **Revista Florestan**, São Carlos-SP, ano 3, nº 1, p. 119-128 dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/issue/view/Issue/8/14>. Acesso em 10 de jun 2019.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3856/daguerreotipo>. Acesso em: 04 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.
- ENCICLOPÉDIA Luso-Brasileira de Cultura. Edição nº 2499. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1999.
- FREITAS, Tatiana Maria Gandelman de. *Erfahrung e Erlebnis* em Walter Benjamin. **Revista Garrafa**, n. 33, p. 72-87. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7918/6380>. Acesso em 01 out. 2019.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. 5ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MERLEAU-PONTY: filosofia e percepção. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Casa do Saber, 2017. 1 vídeo (6 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZs-4fLUJ9c>. Acesso em: 05 set. 2019.

MIGUEL, Marlon. O corpo das massas na era da reprodutibilidade técnica. **Kriterion**, Belo Horizonte, nº 139, p. 195-214, abr. 2018. Disponível em: <https://kriterion.fafich.ufmg.br/index.php/kriterion/article/view/358/14>. Acesso em 30 de mai 2019.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**, Tomo III. Tradução de Maria Stela Gonçalves, Adail U. Sobral, Marcos Bagno, Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

OLIVEIRA, Andréa O.; MOURÃO-JR., Carlos Alberto. Estudo teórico sobre percepção na filosofia e nas neurociências. **Neuropsicologia Latinoamericana**, Calle, v. 5, n. 2, p. 41-53, 2013. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2075-94792013000200005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 30 ago. 2019.

REALLE, G.; ANTISERI, D. **História da Filosofia**: do Humanismo a Descartes, v. 3. Tradução de Ivo Storniolo. 2ª edição. São Paulo: Paulus, 2005.

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. **Cidade – dispositivo de olhar**: elementos para uma teoria benjaminiana da percepção. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.8.2008.tde-30032009-154312. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-30032009-154312/publico/VANESSA_MADRONA_MOREIRA_SALLES.pdf. Acesso em: 02 set. 2019

STERNHEIMER, Karen. Art and the Social Construction of Reality. **Everyday Sociology Blog**. Tradução: Victor Queiroz para revista eletrônica Colunas Tortas. Disponível em: <https://www.everydaysociologyblog.com/2015/01/art-and-the-social-construction-of-reality.html>. Acesso em 30 mai. 2019.