

“A pilhéria cruel e a brincadeira inofensiva”: *Lustspiel* e filmes, heróis e anti-heróis segundo Walter Benjamin/ The cruel joke and harmless play ": *Lustspiel* and movies, heroes and antiheroes according to Walter Benjamin

Carla Milani Damião¹

RESUMO

Proponho nesse artigo comparar trechos de escritos de Walter Benjamin, nos quais o aspecto lúdico constitui uma importante fonte de constituição das figuras do herói e do anti-herói. Trata-se de, por um lado, definir o papel heroico do demoníaco no *Lustspiel*, de como este adentra no *Trauerspiel*, travestido nas figuras de anti-heróis como o lago de Shakespeare; e, por outro, refletir comparativamente sobre como as personagens de filmes de comédia recuperam essa dimensão do lúdico, seja nas vestes maltrapilhas do vagabundo de Chaplin, seja no animismo brutal dos filmes de animação americanos. Entre as várias mediações possíveis entre um texto e outro e em cada um em particular, faremos uma breve remissão à definição de herói moderno presente no ensaio “O narrador” e em sua teoria da modernidade, cujo objetivo será de contrastá-la com a figura heroica e anti-heróica construída nos demais textos.

Palavras-chave: Tragédia; *Trauerspiel*; *Lustspiel*; herói, anti-herói.

ABSTRACT

In this article, I propose to compare excerpts from essays by Walter Benjamin, in which the playful aspect is an important source of constitution the hero and the anti-hero. It is, firstly, to define the heroic role of the demonic in the Lustspiel - term translated as comedy - how this enters into the Trauerspiel - in the guise of anti-heroes' figures like Iago of Shakespeare; and secondly, to reflect comparatively on how the characters of comedy films recover this dimension of playfulness, whether in ragged robes of Chaplin, or in the animism of brutal films of American animation. Among the various possible mediations between one text and another, we will make a brief reference to the definition of modern hero in the essay "The Storyteller" and in his theory of modernity, which goal is to contrast it with the heroic and anti-heroic figures built in the other texts.

KEYWORDS: Tragedy; *Trauerspiel*; *Lustspiel*; Hero; Anti-hero.

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação da FAFIL- -UFG, autora de *Sobre o declínio da "sinceridade". Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin* (Loyola, 2006) e de vários artigos em revistas acadêmicas e capítulos de livros. Coordenou o GT de Estética da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia (ANPOF) e é participante da Associação Brasileira de Estética (ABRE) e da Associação Brasileira de Estudos do Século XVIII (ABES18). cmdw16@gmail.com

Apresentação: o combate ao classicismo e referências à antiguidade

Walter Benjamin é um autor conhecido por seu anticlassicismo e pela crítica às teorias que privilegiavam a Antiguidade clássica, o que compreendia boa parte da filosofia alemã do século XIX, até seu quase contemporâneo Georg Lukács, herdeiro de certo classicismo via Hegel². O alvo que Benjamin quer acertar, quando escreve sua tese de livre docência – *Origem do drama barroco alemão* – é principalmente Nietzsche e sua teoria sobre a tragédia, na tentativa de distinguir a ideia (não o conceito) de *Trauerspiel*.

Gostaria de expor, inicialmente, um pouco dessa crítica com ênfase no papel do anti-herói, na figura do “intrigueiro”, mas também do palhaço, de forma a relacionar este tema com a função do cômico no ensaio sobre a obra de arte, cuja ênfase de combate ao classicismo estetizante na política se torna mais evidente.

Na penúltima parte do ensaio sobre a obra de arte, Benjamin nos diz que o que ele entende por estética não é teoria ou filosofia da arte, mas é percepção (*Wahrnehmung*). E quando pensamos então que o que ele entende por estética se encontra no período moderno, ligada à questões epistemológicas, como a questão do gosto, à formação do juízo estético; lemos, no entanto, em seguida que o significado de estética como percepção remete ao que os gregos entendiam por esta, ou ainda a “doutrina (*Lehre*) grega da percepção”, isso é dito sem que se diga qual doutrina e sem relacioná-la a algum filósofo. Na mesma parte ele fala da *catarse* produzida pelo riso, motivado de maneira inconsciente, pelos filmes grotescos, cujo modelo é Chaplin e Mickey Mouse. E antes que perguntemos “que *catarse* é essa, motivada pelo cômico” – devemos observar que a palavra surge sem justificção e, não são raros os leitores inadvertidos que imediatamente procuram associá-la a Aristóteles. O mesmo poderia ser feito em relação à percepção ou a doutrina grega da percepção, mas esta ideia é mais sorrateira do que a de *catarse*. Seguir estas pistas pode ser uma tarefa embaraçosa, pois não bastasse a crítica de Benjamin ao classicismo, sabemos da crítica que ele

² Cf. da autora: “Os tempos felizes”: a presença de elementos classicistas na estética lukacsiana”, *Kriterion* vol.46 no.112 Belo Horizonte Dec. 2005.

e Brecht dirigem a Aristóteles, o que não o torna alguém diretamente filiado ao estagirita, a não ser na relação que alguns intérpretes criam ao aproximá-lo, por exemplo, ao entendimento de mimesis, como capacidade mimética inata, com a intenção de opô-lo a Platão³. Como dito, entretanto, são aspectos enigmáticos do ensaio a serem investigados e que podem revelar proximidades e afastamentos principalmente em relação a Aristóteles.

Quando consideramos as fases de escrita de um autor, o período da juventude e da maturidade, criamos um recurso metodológico norteador da interpretação, de tal forma que os diferentes períodos demarcados do pensamento, não possam ser confundidos. No caso de Benjamin, costuma-se distinguir entre os escritos metafísicos de juventude e os escritos materialista-históricos de maturidade. Ao embaralhar textos de períodos diferentes, contudo, propomos talvez encontrar um significado cuja semelhança indique um princípio filosófico comum. O que procuramos diz respeito à ideia de destruição do que caracteriza, em termos gerais, o ponto de vista histórico contra o esteticismo, o que está presente nos escritos de nossa atenção: o primeiro, *Origem do drama barroco alemão*, esboçado em 1916 e escrito em 1925; o segundo, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito em torno de dez anos após o primeiro, entre 1935 e 1936; sendo o ensaio *O narrador*, o terceiro escrito, deste último período; composto, contudo, com enxertos de textos de diferentes épocas. Por fim, incluiremos algumas referências de sua teoria da modernidade, com alusões a aspectos retirados dos ensaios sobre Baudelaire, de acordo com a associação que Josef Früchtl faz entre estes aspectos e o cinema.

1 O herói moderno em contrapartida ao herói da tradição mítica⁴

Em *Origem do drama barroco alemão*, a famosa tese de liberdade jamais depositada pelo autor, Benjamin considera relevante, por exemplo, alguns aspectos da teoria nietzscheana da tragédia, mas não perdoa

³ Cf. Jeanne Marie Gagnebin, "Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin", *Perspectivas*, São Paulo, 16: 67-86, 1993.

⁴ Nota: Cf., nesta subdivisão, uma revisão parcial de artigo de minha autoria, publicado em *Cadernos Benjaminianos*, Número especial, Belo Horizonte, 2013, p.55-69, intitulado "Anti-classicismo, mística judaica, símbolo e alegoria".

seu esteticismo, criticando-o radicalmente por isso. A “vã tentativa de apresentar [o trágico] como algo de universalmente humano”, diz Benjamin, adviria da explicação dada pelo homem moderno ao perceber a configuração do destino trágico nas obras que nos foram legadas do passado. Para Benjamin nada é mais “problemático” ao homem moderno do que este julgamento baseado apenas em impressões recebidas das obras do passado. Haveria presunção e arrogância na tentativa de se criar princípios generalizados em relação ao trágico, além da falsa ambição de acreditar ser possível escrever tragédias no mundo moderno. Os dois autores que apoiam essa crítica, citados algumas repetidas vezes, são Franz Rosenzweig e Georg Lukács, sendo este último filiado a Hegel na adoção do pressuposto histórico-filosófico aplicado à estética e à teoria da arte. O prenúncio do “abismo do esteticismo” no qual Benjamin faz a teoria de Nietzsche sobre a tragédia mergulhar é assim considerado:

...o mito trágico é para Nietzsche uma construção puramente estética, e a interação de energias apolíneas e dionisíacas, da aparência e dissolução da aparência, permanece restrita à esfera estética. Tendo renunciado a um conhecimento histórico-filosófico do mito trágico, Nietzsche pagou um preço alto por seu projeto de emancipar a tragédia dos lugares-comuns morais com que os comentadores a desfiguravam. A formulação clássica dessa renúncia é a seguinte: “Uma coisa deve ficar bem clara para nós, para nossa humilhação e exaltação – a comédia artística não é de modo algum representada por nós, para nosso aperfeiçoamento ou nossa ilustração, e não somos os verdadeiros criadores daquele universo artístico. Devemos, pelo contrário, admitir que somos para seus criadores imagens e projeções artísticas, e que é na significação das obras de arte que chegamos à nossa mais alta dignidade – pois somente como fenômenos estéticos são o mundo e a existência justificados para sempre – enquanto a nossa consciência dessa significação não é mais clara que a que os guerreiros pintados numa tela têm da batalha nela representada” (Nietzsche, *O nascimento da tragédia apud Benjamin*, nota 7 do capítulo II). [Benjamin ao citar Nietzsche e comentar em seguida]: Abre-se o abismo do esteticismo, no qual esse intuitivo genial acabou perdendo todos os conceitos, e assim os deuses e os heróis, o desafio e o sofrimento, os pilares da construção clássica, evaporam-se num puro nada. Quando a arte ocupa na existência uma posição tão central que os homens são vistos como manifestações dessa arte, e não como o seu fundamento, não como seus criadores, mas como os temas eternos das criações artísticas, podemos dizer que não há mais base para a reflexão racional” (BENJAMIN, 1986, p.125-126).

Com base nessa crítica, Benjamin constrói a distinção entre o significado de tragédia e o *Trauerspiel*⁵. Na determinação do herói trágico, Benjamin novamente recorre a Rosenzweig para caracterizar seu silêncio e a dependência que este tem da comunidade que expressa seu destino marcado pela morte. A esta determinação, Benjamin reúne o elemento agonal, ao lembrar que as tragédias eram apresentadas no contexto de competições. Na cena do julgamento do herói, no entanto, não se revela mais o julgamento deste, do herói, mas dos deuses. Ele lembra ainda a condição senhorial dos heróis e as muitas especulações em torno dessa, em sua maioria reis, monarcas. Benjamin alude a Schopenhauer em sua justificação dessa condição como a “desgraça dos grandes e poderosos” significar um “trágico absoluto”, pois quanto maior o tombo, maior o sentimento de horror a ser despertado. Contudo, essa tese, para Benjamin, não encontra fundamento concreto, são apenas especulações, ao contrário do *Trauerspiel* que apresentaria uma justificação histórica para a hierarquia existente entre heróis e outros personagens.

A crítica a Nietzsche e a Schopenhauer serve a Benjamin como sustentação à distinção entre tragédia e drama barroco. Com base nesse impulso, ele passa a discriminar o que qualifica o drama barroco como uma ideia sustentada na associação com o luto (*Trauer*) e com o jogo (*Spiel*), um jogo fúnebre ou um luto lúdico. O luto é importante na distinção com a tragédia, pois este não condiz com os sentimentos despertados pela tragédia, quais sejam, segundo a *Poética* de Aristóteles, de horror e piedade. A equivalência entre os gêneros ignoraria, portanto, um elemento do Drama Barroco de primeira relevância na interpretação de Benjamin. Identificada esta primeira diferença, ressalve-se ainda que se o drama barroco não despertava o sentimento de horror e piedade, por outro lado, ele não visa despertar a emoção do luto no espectador, mas sim mostrar a cena deste, compostas de descrições de luto. Descrições ostensivas do luto. A ostentação seria uma herança do teatro renascentista italiano, composta por procissões e adornos móveis, característica que teria determinado a mobilidade como estilo, ao mostrar um deslocamento de cena constante neste tipo de teatro, um teatro “peregrino”, no qual não há um lugar fixo, um “tópos cósmico” como aquele que amparava a cena trágica na antiguidade grega. A palavra “*Trauer*” como prefixo reunido a outras palavras parece criar uma linguagem que oscila entre o luto e a ostentação, é o que diz Benjamin, ao citá-las: *Trauerbühne*

⁵ *Trauerspiel* é um termo de difícil tradução – normalmente traduzido por tragédia (há a palavra *Tragödie* também e é desta que Benjamin quer separar o sentido de *Trauerspiel*), mas que em vista da oposição que se cria para distinguir os gêneros, o tradutor Sérgio Paulo Rouanet escolheu traduzir por Drama Barroco alemão (sabendo que se trata de uma tradução arriscada), o tradutor português João Barrento preferiu traduzir por Drama Trágico.

(palco fúnebre), *Trauergepränge* (pompa/suntuosidade/fausto-fúnebre), *Trauergerüst* (cadafalso-fúnebre), etc.

Ao lado da ostentação que encena o luto por meio de “lamentações, enterros e inscrições funerárias”, surge o elemento de intriga e de traição. Por meio destes elementos, Benjamin (amparado em outros autores, entre os quais cita Birken) diz que:

o cômico (*Lustspiel*) penetra no drama barroco (*Trauerspiel*). O cômico, ou melhor, a pura pilhéria, é obrigatoriamente o lado interno do luto: ele aparece de vez em quando como o forro de uma vestimenta, na barra ou na lapela. Seus representantes são também os representantes do luto. (BENJAMIN, 1986, p.149).

Acentua-se aqui uma proximidade entre pilhéria e crueldade, possível de ser identificado nas crianças. Esse também é o laço dado entre a figura do intrigante e a do bobo da corte. O elemento demoníaco que acompanha a personagem do príncipe melancólico toma em vários momentos as vestes do intrigante, que se mostra, ao mesmo tempo inofensivo e cruel.

O “traço fundamental” que marca a figura do patife, diz Benjamin citando um trecho de uma peça do século XIV sobre a infância de Jesus, é “seu desprezo pela arrogância humana. É o que distingue esse patife do comediante gratuito de épocas posteriores. O palhaço tem algo de inofensivo, mas esse velho patife se caracteriza por um desdém provocativamente mordaz, que o impele, no final, a um cruel infanticídio. Há em tudo isso qualquer coisa de diabólico, e somente porque o patife é por assim dizer parte do diabo, pertence ele necessariamente a essa peça, a fim de frustrar a redenção, se fosse possível, pelo assassinato do Menino Jesus” (MONE in: *Schauspiele des Mittelalters*, p.136, *apud* BENJAMIN, 1984, p.149).

Nesta parte do texto, Benjamin, ao utilizar a figura do patife, do intrigante e do palhaço, faz a ponte que procuramos entre a peça medieval, a permanência desta no drama barroco e no drama secular, sem contudo criar uma relação heterogênea arbitrária, pois o que reúne esses gêneros na figura demoníaca é, cito: “A pilhéria cruel [que] é tão original quanto a brincadeira inofensiva, e é justamente à figura do intrigante que o drama barroco, às vezes tão afetado, deve seu contato com o solo materno das experiências

oniricamente profundas” (BENJAMIN, 1984, p.150). Guardemos o final dessa citação – “experiências oniricamente profundas” para a relação que faremos mais adiante.

O drama barroco alemão teria incorporado menos esse elemento “bufão demoníaco” do que o fez Shakespeare, por exemplo, na composição de personagens como Iago e Polonius. Shakespeare será uma influência do *Sturm und Drang*, movimento que ao recuperá-lo, tentará recompor essa dimensão cômica do drama barroco na Alemanha. Benjamin confere a Shakespeare e Calderón a excelência na composição do gênero do drama barroco, afirma que eles o tornaram poéticos ao permitirem que o *Lustspiel* se infiltrasse no *Trauerspiel*, fazendo o pequeno, o insignificante penetrar no gênero que ecoa o trágico. A rigidez dos tipos no *Trauerspiel* alemão ganha, com isso, uma proximidade maior com o teatro grego, não como relação de dedução, mas de explicação, não que resultem igualmente de uma característica geral, mas podem ser explicados por meio desta característica.

Esses bufões, portanto, são constituídos como anti-heróis em relação ao que se entendia por herói. A figura emblemática de herói neste tipo de peça é a personagem Hamlet, novamente, de Shakespeare, caracterizado pela atitude melancólica da perda – do luto pela perda - e da busca por redenção. Mas a trama da peça alterna, segundo Novalis, “a harmonia com a desamornia, o vulgar, o baixo, e o feio com o romântico, e elevado e o belo, o real com o fictício ...” (BENJAMIN, 1984, p.151). Essas oscilações dependem do efeito demoníaco trazido pelo anti-herói.

2 A permanência ambígua do herói na modernidade

Passemos à rápida referência ao ensaio “O Narrador” a fim de pontuar o entendimento de herói moderno em Benjamin, pois para os leitores da obra até aqui comentada, se não é possível falar em tragédia neste autor, não parece ser possível falar em herói igualmente. Essa impossibilidade termina por constituir-se como a marca do entendimento de herói moderno no ensaio “O narrador” e em outros escritos, como na pequena resenha intitulada “Crise do romance”. Na abertura desta última, Benjamin, por meio da construção de uma metáfora entre o mar e a existência, distingue o homem épico da figura do

romancista. Em “O narrador” vemos partes desta resenha lá “insertadas”. No lugar do silêncio do herói, imerso no contexto da tradição, encontramos a solidão do romancista, em ruptura com seu contexto, o que lhe confere a perda do sentido de vida naquilo que se configura como seu contexto histórico e social: a modernidade. Baudelaire e também Lukács, reforçam a tese de Benjamin sobre os tipos sociológicos que transitam entre um passado ainda visível e o que se instaura como modernidade.

A perda do lar (*Heimat*) ou da pátria arquetípica é um tema retirado da *Teoria do romance* de Lukács, que resulta em muitas relações e consequências, as quais passo a indicar de maneira breve. A principal característica é sua solidão, compartilhada pela solidão daquele que lê sua estória. Ambos compartilham da falta de sentido e da falta de uma memória construída coletivamente. A falta de sentido diz respeito à plenitude de uma existência que Lukács, por exemplo, em sua *Teoria do romance*, remete à Antiguidade, e Benjamin, no ensaio, remete a uma sociedade artesanal (não necessariamente a medieval, pré-capitalista, visto que alguns estudos mais recentes tentam provar, as observações de uma sociedade artesanal teriam sido feitas no exílio de Benjamin, em Ibiza ⁶). Essa desorientação do herói reflete a ambiguidade de suas ações, não só ele não consegue se orientar em sua solidão, como não consegue orientar outras pessoas. Isto é dito em contraste com a figura do narrador do contexto de uma sociedade artesanal que era capaz, principalmente, de dar conselhos (há aqui um jogo de palavras – dificilmente traduzível - entre ser *ratlos* – desorientado, e dar conselhos – *Rat geben*). Esse herói desorientado aparece em figuras romanescas, sendo seu precursor Dom Quixote, acompanhado da figura de Sancho, e se desenvolve no romance burguês.

É possível, neste sentido, também falarmos de figuras heroicas na teoria da modernidade nos escritos de Benjamin sobre Baudelaire e na composição do livro sobre as *Passagens* parisienses. O heroísmo, neste contexto, é igualmente marcado pela ambiguidade, pela perda, por resistirem a uma mudança, por não se incorporarem à constituição da sociedade burguesa

⁶ Cf. Vicente Valero, *Experiencia y pobreza: Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933*. Barcelona, Ediciones Península, 2001.

capitalista. Figuras como o flâneur, o jogador, a prostituta, o revolucionário, o vagabundo, seriam exemplos reais, além dos heróis de romance.

Josef Früchtl, em seu livro *O eu impertinente. Uma história heróica da modernidade*, constrói uma importante relação entre estes tipos heróicos da modernidade e a ideia benjaminiana de valor de exposição que caracteriza a representação do ator de cinema. Incluímos aqui, alguns parágrafos do comentário já publicado sobre esta passagem de seu livro ⁷: “O dândi se constitui como herói em sua condição paradoxal na sociedade burguesa decadente. Sentido o gosto pelo nada, imerso no tédio e na indolência, ele passa a glorificar a ociosidade como se esta fosse uma virtude. A caráter paradoxal expressa o niilismo de sua condição. Segundo Früchtl: “Os heróis agem, mas quando a ação se torna fundamentalmente impossível, a centelha de grandeza tem que vir da não-ação. Não-ser-capaz-de-agir, torna-se, então, não-querer-agir! ‘Você não pode’ se tornar ‘Eu quero fazer o que eu não posso’” (FRÜCHTL, 2009, p. 157). O caminhar lento do dândi é exemplar ao se apresentar como uma personificação perfeitamente paradoxal do herói.

Neste último processo de heroização o dândi assume outras formas para si mesmo: flâneur, apache e trapeiro correspondem a outros de seus papéis. A condição de intérprete de herói se torna evidente, pois ele, o “herói moderno não é um herói, ele é um retrato (ou suporte) de heróis. O heroísmo moderno acaba por ser um *Trauerspiel* (jogo fúnebre), no qual parte do herói não está mais disponível” (Idem, ibidem). Por isso, para Benjamin, o drama barroco, e não mais a tragédia é a forma de arte dramática mais apropriada para a modernidade. Früchtl conclui essa associação a Benjamin ao dizer:

Ao mesmo tempo, é também conveniente que a categoria do drama crie distâncias do próprio heroísmo. O herói se torna um intérprete de si próprio. Ele desempenha papéis heróicos, porque ele já não leva o heroísmo verdadeiramente à sério. Em particular, ele desempenha papéis que julga facilitar uma oposição brusca à sociedade burguesa, papéis que enfaticamente o distinguem como um flâneur, um dândi, um trapeiro, uma lésbica para o sexo feminino e, finalmente, um criminoso frio. Para Benjamin um apache é alguém que renuncia à lei e se esconde por trás da máxima estoica “noli me tangere” (FRÜCHTL, 2009, p. 158).

⁷ Cf. C.M. Damiano/E.L.G. Prado/J. Teles Silva/J.N. Campos/T. Trizoli, “O Eu impertinente: romantismo, eu agonal e filme de gangster”, *Revista Inquietude*, vol.3, nº2, ago/dez 2013, Goiânia, p. 252-255.

O interesse a ser ressaltado aqui é aquele que diz respeito aos tipos sociológicos baudelairianos que Benjamin caracteriza em sua teoria da modernidade, bem como a ideia de que o herói não ocupa um espaço legítimo na sociedade moderna, a não ser em sua constituição negativa, ambígua e contrária ao progresso – este entendido como força instauradora da sociedade burguesa capitalista - ou na representação de si mesmo como simulacro, imagem distanciada e paradoxal de si mesmo. O mesmo que se diz do herói, pode ser dito do poeta. Este só sobrevive na sociedade moderna sob a condição de identificação da perda de sua condição de poeta no contexto da tradição que antecede a modernidade. Uma condição que o torna intérprete de um heroísmo não mais existente, a não ser na própria representação ⁸.

3 A pilhéria e o riso nos filmes

Faremos agora a aproximação proposta inicialmente de recuperar essa espécie de demoníaco, cuja função nos filmes, caracteriza-se também pela pilhéria, pelo riso e, ao mesmo tempo, pela sensação de perda, e, sobretudo, por uma dimensão onírica capaz de desfazer uma vida mediada por determinados mecanismos: seja pela técnica, ou por processos de estetização (poderíamos pensar em substituir a estetização pelo embelezamento publicitário, se quisermos). Os filmes de comédia que servem como exemplo de recuperação da dimensão do lúdico, surgem nas vestes maltrapilhas do vagabundo de Chaplin, e no animismo brutal dos filmes de animação como o primeiro Mickey⁹.

Miriam Hansen, em seu conhecido ensaio – “Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia”, lembra que as reflexões sobre Mickey Mouse, que foram censuradas por Adorno, na versão publicada na revista do Instituto de Pesquisa social, mostra a disparidade entre os dois autores. Enquanto Adorno e Horkheimer analisam o Pato Donald sob a

⁸ Final da referência ao artigo publicado na revista *Inquietude*.

⁹ Essa segunda parte do texto é marcada por leituras importantes como Detlef Schöttker e Miriam Hansen. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, p.80-226-245.; bem como por um trabalho de interpretação já realizado em textos publicados, entre os quais, editado pela Quarteto, Salvador, 2007, intitulado “O desinibido jogo com a técnica. Walter Benjamin: cinema, mimese, hábito e distração”.

perspectiva da indústria cultural, Benjamin considera esses *cartoons* uma espécie de “vacina psíquica”, segundo a autora: “ao constituírem uma forma hiperbólica de fantasias sádicas e paranoia masoquista, eles permitem aos espectadores uma prematura e terapêutica passagem ao ato, por meio do riso coletivo” (HANSEN, 245). Há aqui expresso uma diferenciação do significado de mimesis em Adorno e Benjamin, bem como a certificação da tensa relação entre os dois autores. Hansen considera que Adorno subestimou “o discernimento do amigo sobre a psicologia das massas” (HANSEN, 245).

Tanto o filme quanto o brinquedo, para Benjamin, são exercícios de aprendizado físico e emocional. É nesse sentido que devemos entender que o exercício que se faz na frequência às salas de cinema é uma forma de aprendizado. Um aprendizado caracterizado como hábito, ou seja, um aprendizado lento, repetitivo e moroso, que fará com que o público ou a massa, estranhe menos o lado de fora da sala, isto é, o ritmo da grande cidade e o trabalho seriado da produção acelerada da indústria.

Isso, no entanto, seria pouco, ou quase uma acomodação psicofisiológica das massas à realidade da metrópole e do trabalho industrial. Numa dimensão mais profunda, Benjamin resolve mostrar a “pirueta” ou a inversão que o homem faz ao lado opressor da técnica, quando inventa o filme: não apenas a linguagem cinematográfica ou o que por meio dela é mostrado como realidade, mas o lado cômico dos filmes que transforma o cinema no que Benjamin chama de “jogo desinibido com a técnica”¹⁰.

O grande exemplo é Chaplin, a quem Benjamin chama de poeta. O aspecto lúdico e crítico de seus filmes o torna também o grande exemplo para entendermos as considerações benjaminianas sobre o cinema. Benjamin está mais interessado no aspecto lúdico como forma de aprendizado e de revanche política do que no aspecto técnico e ideológico, característico dos filmes experimentais russos ou das vanguardas russas. Obviamente ele é capaz de perceber e criticar o cinema que tenta ser épico, grandioso e bem acabado. É igualmente crítico dos filmes publicitários do nazismo e dos filmes que criam o culto às estrelas no cinema americano, muito embora ele tenha vivido pouco para conhecer o tipo de produção cinematográfica que se desenvolveu em

¹⁰ Cf. W. Benjamin, *Diário de Moscou*.

Hollywood. Benjamin, que nunca escreveu muito sobre filmes, apesar de seu ensaio sobre a obra de arte ser uma referência de discussão sobre teorias sobre cinema, prefere associar Chaplin ao grotesco, ao humor que destrói criticamente a realidade, uma atitude que se caracteriza por ser anti-esteticizante.

A escolha dos filmes cômicos ou grotescos americanos e de “seu jogo desinibido com a técnica” nos leva à afirmação de que importa a Benjamin o efeito ou recepção do filme acima de tudo e sua potencialidade educadora. A técnica deve ser vista de forma crítica, sob suspeita. Os filmes grotescos parecem constituir-se sobre essa crítica, pois segundo (Benjamin): (em “Réplica a Oscar Schmitz”) ele (o filme grotesco) alcança seu ponto mais alto contra a técnica (...) o riso que ele desperta, paira sobre o abismo do horror”¹¹.

Esse gênero de filme está relacionado à percepção por meio da distração que é, em certa dimensão, também onírica (proveniente do sonho e do inconsciente) e certamente coletiva. Pelo jogo, contudo, cria-se um espaço de aprendizagem que ultrapassa o mimético (ver-se representado por e como trabalhadores) e o aprendizado associado ao hábito. Esse tema já foi bastante explorado por intérpretes com base no ensaio sobre a obra de arte: o aprendizado pelo hábito que resulta da frequência à sala de cinema e que exercita o homem a viver e sobreviver na segunda natureza que é a técnica, e que equivale à experiência histórica do habitar na arquitetura. Cinema e arquitetura pressupõem a recepção ótica; mas, para Benjamin, trata-se de uma recepção sobretudo tátil, dado ao hábito que adquirimos em tocar o espaço que habitamos e sermos tocados, melhor, golpeados pelas imagens que sobrepujam a tela e a cidade com seus inúmeros cartazes de propaganda.

O cinema está para o mundo do adulto como que jogo e o hábito estão para o mundo da criança. No cinema, vigora uma relação parecida à brincadeira infantil. A essência do brincar”, diz Benjamin, “não é um ‘fazer como se’, mas um

‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito. (...) O hábito entra na vida como

¹¹ Cf. Artigo da autora: “O desinibido jogo com a técnica. Walter Benjamin: cinema, mimese, hábito e distração”. In: COUTO, E. S./DAMIÃO, C.M. (ORG.). Walter Benjamin: formas da percepção estética na modernidade. 1 ed. Salvador: Quarteto, 2008, p.141-156.

brincadeira, e nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho de brincadeira. Formas petrificadas e irreconhecíveis de nossa primeira felicidade, de nosso primeiro terror, eis o que são os hábitos. (BENJAMIN, 2005, p.102).

No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin fala do cinema como o espaço lúdico, no qual é permitido ainda o brincar para o adulto sob o modo de recepção da diversão ou distração, não mais da contemplação ou do recolhimento, modos que caracterizavam a recepção da obra de arte tradicional ou aurática. O jogo com a técnica que expõe o grotesco é a outra dimensão desse aprendizado, cuja reversão é a de romper com o hábito e trazer o novo ao fazer o público rir barbaramente (o riso bom da boa barbárie) dos costumes e da política.

O filme de Chaplin *O grande ditador* é o melhor exemplo a ser citado. Mais do que a técnica, fartamente analisada de maneira bem original no ensaio sobre a obra de arte, o grotesco dos filmes é um forte elemento de ruptura contra o embelezamento, o falseamento ou a estetização da imagem publicitária utilizada, tecnicamente bem utilizada, aliás, pelo nazismo na época em que o ensaio foi escrito.

Considerações finais

Na tentativa de reunir os textos de diferentes épocas por meio de um conceito, podemos dizer que Benjamin considerou tudo o que possa mostrar um lado destruidor em função da tentativa de se recompor decorativamente valores que retrocedem ao período clássico, mas que não expressam mais a realidade da modernidade ou de outras épocas. O impossível, o monstruoso, o aterrador são instrumentos mais potentes e reveladores da realidade do que a técnica bem construída que encerra um culto de si mesma, a “técnica pela técnica”, tal como o movimento que cultuava a “arte pela arte”.

Ao chegar a tais conclusões, Benjamin se separa daquela obsessão classicista tão típica da cultura alemã dos séculos XVIII e XIX, uma nobre tradição, sem dúvida, mas que, no tocante ao gosto e idealização da antiguidade grega, sofreu a incorporação banalizada e propagandística, principalmente no período do nazismo, instituindo uma batalha na esfera da

superestrutura (para utilizar do jargão marxista do ensaio sobre a obra de arte), que explica a necessidade proposta no ensaio de Benjamin de se instituir novas categorias estéticas com base na política.

A mimesis está relacionada ao ver-se representado no filme pelo operário. Está também presente como capacidade mimética. Esta capacidade está relacionada ao prazer, ao jogo ou ao brincar, e, por fim, à repetição que se transforma em hábito. A tênue fronteira entre jogo e hábito, no mundo da criança, possui, no mundo do adulto, no cinema, na recepção do filme, uma experiência correlata.

Demos atenção à questão da crítica ao esteticismo que resulta na distinção entre os dois tipos de teatro, tragédia e drama barroco (*Trauerspiel*), construindo uma ponte com o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, que tem no cinema seu maior exemplo. O encaminhamento dessas relações apresentadas podem conduzir a uma conclusão que busque desvendar o enigma indicado inicialmente (acrescido aqui das ideias de mimesis e de aprendizado via hábito), e a outro tema implícito que relaciona o herói e anti-herói ao tema da ostentação presente na tese sobre o drama barroco, de forma a criar outra associação com o ensaio sobre a obra de arte e a categoria que se constitui como o valor de exibição. Tanto no primeiro caso, quanto neste segundo, a ostentação e a exibição repercutem a ideia de esvaziamento da experiência do passado.

O luto e a pompa repercutem a morte do heroico no moderno (o herói moderno) e a exibição repercute o distanciamento ou alienação do sujeito na sociedade que cuidará de aproximar a imagem – não aurática –, infinitamente reprodutível, daquele que ostenta ser algo que já deixou de ser. Na estória do mau poeta de Baudelaire, aquele que pode até mesmo envergar uma aura suja e amarrotada, sem vergonha de aparecer. É daqui que partirei para reflexões futuras, esquecendo das pistas que nos levariam a Aristóteles, sabendo que são meia pistas numa via de mão dupla: a que pode conduzir a ele e a que se distancia de forma crítica e negativa deste que poderia ser pensado como um ponto de partida.

Em relação a sua teoria da modernidade, Walter Benjamin nota que a sociedade burguesa se formou paradoxalmente, como uma espécie de porto

seguro que ancora a ausência do herói. Ele fornece uma descrição do segundo tipo de intérprete ou ator moderno: aquele que testa um papel por falta de convicção. Ao interpretar o dandismo de Baudelaire, Benjamin marca as contradições freqüentemente descritas e observáveis em seu exterior e em suas convicções. Sua atitude em seu dia-a-dia altera em expressão entre o que é ostensivo e o que se torna oscilante diante do progresso técnico, formando uma constelação específica da modernidade, na qual, tomando o heroísmo como um modelo decisivo, percebe-se que nesta sociedade o "herói não está previsto". A sociedade burguesa da modernidade ata-o rapidamente "em um porto seguro", não mais permitindo-lhe avançar para o "alto mar". Benjamin, apoiado pela poesia de Baudelaire, também emprega metáforas familiares de viagens marítimas, a fim de descrever a existência heróica, embora explicando o dandismo, elogiado pelo próprio Baudelaire como "último refúgio do heróico na era da decadência" ¹².

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Vol.I-VII Editado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Taschenbuch), 1991.

_____ *Briefe*. Vol.I-VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (FILÔ/Benjamin)

_____ O narrador. Tradução de Modesto Carone. In: Coleção "Os pensadores". São Paulo, Editora Abril, 1980, 2ª Ed.

BENJAMIN, Walter. "Crise do romance". In: BOLLE, W. (Org.). *Documentos de cultura. Documentos de barbárie*. Tradução de Celeste H. M. R.de Sousa. São Paulo, EDUSP/CULTRIX, 1986, PP.126-129.

BENJAMIN, Walter. *O diário de Moscou*. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1989.

¹² Este último parágrafo é uma auto-citação do artigo: C.M. Damião/E.L.G. Prado/J. Teles Silva/J.N. Campos/T. Trizoli, "O Eu impertinente: romantismo, eu agonal e filme de gangster", *Revista Inquietude*, vol.3, nº2, ago/dez 2013, Goiânia, p. 255.

- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2002 e 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985 (e edições posteriores).
- DAMIÃO, Carla Milani. “Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht”. In: SELIGAMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007, p. 185-203.
- DAMIÃO, Carla Milani. “Os modos de recepção no ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin”. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *As Luzes da Arte*. Belo Horizonte: Ópera Prima, 1999.
- DAMIÃO, Carla Milani. “‘Os tempos felizes’: a presença de elementos classicistas na estética lukacsiana”, *Kriterion* vol.46 no.112 Belo Horizonte Dec. 2005.
- DAMIÃO, Carla Milani. “O desinibido jogo com a técnica. Walter Benjamin: cinema, mimese, hábito e distração”. In: COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani. (Org.). *Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade*. 1 ed. Salvador: Quarteto, 2008, p. 141-156.
- DAMIÃO, Carla Milani / PRADO, E.L.G. / SILVA, J. Teles / CAMPOS, J.N. / TRIZOLI T., “O Eu impertinente: romantismo, eu agonal e filme de gângster”, *Revista Inquietude*, vol.3, nº2, ago/dez 2013, Goiânia, p. 252-255.
- FRÜCHTL, Josef. *Das unverschämte Ich - Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.
- FRÜCHTL, Josef. *The impertinent Self. A heroic history of modernity*. Trad.Sarah L. Kirby. Stanford, Stanford University Press, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História da Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”, *Perspectivas*, São Paulo, 16: 67-86,1993.
- HANSEN, Mirian. “Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra de tecnologia”. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Ed. Contraponto, 2012.

SCHÖTTKER, Detlev. “Comentários”. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Ed. Contraponto, 2012.

VALERO, Vicente. *Experiencia y pobreza: Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933*. Barcelona, Ediciones Península, 2001