

## OBRA DE ARTE E EMANCIPAÇÃO EM SCHILLER E BENJAMIN

Ismar Francisco Prado Torres<sup>26</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo traçar um diálogo entre a estética de Friedrich Schiller e Walter Benjamin, propondo uma aproximação sobre aquilo que os filósofos entenderam como o papel político da obra de arte, seja por vias éticas transcendentais, como é o caso de Schiller, seja por vias dialéticas e revolucionárias, como se dá em Benjamin. Mais especificamente, o que se quer é refletir sobre as possíveis relações que há entre os filósofos sobre o tema da *Aísthēsis* e do jogo como instâncias fundamentais para se pensar a obra de arte em uma dimensão política.

**Palavras-Chave:** Friedrich Schiller; Walter Benjamin; Estética; Política.

**Abstract:** This article aims to trace a dialogue between the aesthetics of Friedrich Schiller and Walter Benjamin, proposing an approach to what the philosophers understood as the political role of the work of art, whether through transcendental ethical ways, as is the case of Schiller, or through dialectical and revolutionary ways, as for Benjamin. More specifically, the aim is to reflect on the possible relations that exist between these philosophers on the theme of *Aísthēsis* and the game as fundamental instances for thinking the work of art in a political dimension.

**Keywords:** Friedrich Schiller; Walter Benjamin; Aesthetics; Politics.

### Introdução

É fundamental a contribuição de Friedrich Schiller (1759-1805) para o pensamento estético da modernidade. Com suas cartas que compõem a *Educação estética do homem*, editadas em 1875, ele influenciou não só o pensamento estético do romantismo, mas boa parte da estética moderna desenvolvida na Alemanha. Nesse texto, Schiller irá desenvolver aquilo que Habermas chamou de “o primeiro escrito programático para uma crítica estética da modernidade” (HABERMAS, p. 65). Em síntese, Habermas conclui o seguinte sobre a estética Schilleriana:

---

<sup>26</sup> Mestre e doutorando em filosofia pela Universidade Federal de Sergipe, ismarchico@gmail.com.

[Schiller], valendo-se da filosofia kantiana, desenvolve a análise da modernidade cindida e projeta uma utopia estética que atribui à arte um papel decididamente social e revolucionário. No lugar da religião, a arte deve ser capaz de se tornar eficaz enquanto poder unificador, já que é entendida como uma “forma de comunicação” que intervém nas relações intersubjetivas dos homens. (*Ibid.*, p. 65).

Mediante este comentário, que aponta Schiller como criador de uma estética social-revolucionária, já podemos indicar uma aproximação com alguns elementos da estética de Walter Benjamin (1892-1940). Desde seus primeiros desenvolvimentos filosóficos, o autor alemão mostra interesse pela teoria da arte e pela crítica, tendo sua tese de doutoramento sob o título *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*<sup>27</sup>. Já na segunda metade da década de 1920, Benjamin passa a aderir ao marxismo e adiciona à sua estética, que desde os seus primeiros esboços possuem aspectos messiânicos ancorados na filosofia da linguagem, propostas dialéticas e revolucionárias, além de uma temática voltada às metamorfoses no interior da obra de arte que vinham ocorrendo sob o desenvolvimento do capitalismo e da técnica, tornando-se, portanto, também um crítico da modernidade. Sobretudo em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*<sup>28</sup>, o filósofo propõe uma estética de intensões revolucionárias que se dá através das artes de vanguarda (surrealismo e dadaísmo), assim como dos procedimentos artísticos e técnicos da fotografia e, sobretudo, do cinema, numa perspectiva de arte de massa com capacidades liberadoras.

Através da leitura de *A educação estética do homem* e *A obra de arte*, uma gama de inter-relações e divergências se apresentaram. Neste artigo, iremos nos deter em apenas dois aspectos em comum que nos parecem significativos no que se refere à problemática da arte como ferramenta política:

1. A estética no sentido de uma *Aísthēsis* para a eticidade e emancipação humanas;
2. A questão do jogo na obra de arte.

*Aísthēsis* e jogo, portanto, são os temas escolhidos para o estabelecimento deste diálogo entre estéticas que inevitavelmente se encontram, ainda que não compartilhem da mesma

---

<sup>27</sup> Em carta a Ernst Shoen, Benjamin define assim o seu trabalho e o conceito de crítica: O trabalho trata do conceito romântico de crítica (da crítica de arte). O próprio conceito moderno de crítica nasceu do conceito romântico; mas nos românticos ‘crítica’ era um conceito totalmente esotérico, que assentava sobre pressupostos místicos no que se refere ao conhecimento, e que, no que diz respeito à arte, contém em si as melhores perspectivas dos poetas da época e dos posteriores, um conceito de arte novo, que em muitos aspectos é o nosso (BENJAMIN *apud* WITTE, 2017, p. 38-39)

<sup>28</sup> Doravante, referido simplesmente como *A obra de arte*, salvo indicação em contrário. Como se sabe, desde a sua primeira publicação em 1935, existem diferentes versões desse ensaio. No presente artigo, por ser mais conhecida e difundida entre nós, utilizou-se, na maior parte das vezes, a primeira versão em alemão, na tradução de Sergio Paulo Rouanet (BENJAMIN, 2012a). Em algumas ocasiões, se fez uso da segunda versão alemã, com tradução de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado (BENJAMIN, 2012b).

metodologia. Apesar disso, fazem parte, afinal, de uma mesma tradição crítica que compreende a crise civilizacional como elemento deflagrador da emergência da arte que, em tais cataclismos, pode se ampliar significativamente em sua funcionalidade social.

### **A sensibilidade como caminho para a liberdade**

Schiller e Benjamin compreendiam o termo “estética” sob a mesma fundamentação. Segue uma explicação sobre a origem do termo, naquilo que o diferencia da teoria da arte e de uma estética desenvolvida como a reflexão sobre o belo da arte:

*Aisthitikos* é a antiga palavra grega que designa o que é “percebido pela sensação”. *Aisthisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade — a natureza material, corpórea. Como escreve Terry Eagleton, “a estética nasce como um discurso do corpo”. Ela é uma forma de cognição obtida por meio do paladar, do tato, da audição, da visão e do olfato — de todo o sensorio corporal. Os terminais de todos esses sentidos — nariz, olhos, ouvidos, boca e alguma das áreas mais sensíveis da pele — localizam-se na superfície do corpo, na fronteira mediadora entre o interno e o externo. Esse aparato físico-cognitivo, com seus sensores qualitativamente autônomos e não intercambiáveis (os ouvidos não podem sentir cheiros, a boca não pode ver), fica “na frente” da mente, encontrando-se com o mundo de forma pré-linguística, anterior, portanto, não apenas à lógica, mas ao próprio significado. (BUCK-MORSS, 2018, p. 176).

Primeiramente, pensemos o trecho supracitado à luz de *A Educação estética do homem*. Tal concepção estética desvela, em parte, o modo pelo qual Schiller pensa a arte e o papel da sensibilidade no desenvolvimento do que denominou como “Estado estético”. Desvela em parte porque é preciso ter em mente que Schiller desenvolve suas argumentações tendo como pano de fundo a filosofia de Kant, propondo um tipo de continuidade àquilo que foi desenvolvido apenas como propedêutica, segundo o próprio Schiller, em *Crítica do Juízo*:

Para tanto, essa nova disciplina não pode ser construída sobre um mero jogo subjetivo entre imaginação e entendimento — jogo mediante o qual Kant deduzia o juízo do gosto na *Crítica do Juízo* —, mas precisa, tanto quanto possível, ter uma pretensão à validade universal determinada na própria razão. [...] Todo o empenho de Schiller será, por conseguinte, o de mostrar como ocorre essa amarração do juízo estético aos princípios da razão — razão, aliás, não em seu uso teórico, mas em seu uso mais sublime — o prático. (SUZUKI, 2002, p. 9).

Sendo assim, ainda que se busque uma validade universal que justifique o belo como instância absoluta e não apenas como jogo subjetivo entre imaginação e entendimento, a proposta de Schiller é a construção de uma estética que justifique a liberdade do homem através da harmonia entre razão e sensibilidade. Para compreender tal argumentação, e conseqüentemente o modo

como se desenvolve em Schiller a estética em seu sentido de *Aísthēsis*, é preciso refletir sobre como o filósofo pensou a questão da sensibilidade no sentido de ser a instância fundamental para a abertura de uma vida estética em sentido pleno, ou seja, em uma vida em que a obra de arte cumpriria uma função política de emancipação.

Schiller parte do pressuposto de que a essência do homem é dupla. De um lado há o homem físico, aquele que está imerso em suas sensações e tem nelas o meio imediato de conhecer o mundo. Do outro lado, o homem racional, aquele que generaliza, universaliza e para isso não deve contar com a experiência, visto que esta se encontra imersa no turbilhão dos acontecimentos. Uma parte da essência, que se sustenta na experiência, é, portanto, múltipla e imprecisa. A outra parte, que depende apenas da razão, tem a capacidade de fixar e eternizar aquilo que foi apreendido pela experiência, mas que nunca tem nela os seus resultados. A crítica do filósofo se refere ao desequilíbrio da essência humana não apenas no âmbito daquilo que está ligado à sensibilidade, mas também às ordens da razão:

A razão pede unidade, mas a natureza quer multiplicidade, e o homem é solicitado por ambas as legislações. A lei da primeira está gravada nele por uma consciência incorruptível; a da segunda por um sentimento inextinguível. Daí ser sempre testemunho de uma formação cultural ainda precária se o caráter ético só se afirma com o sacrifício do natural; e é ainda muito imperfeita uma constituição do Estado que só seja capaz de produzir a unidade pela supressão da multiplicidade. O Estado não deve honrar apenas o caráter objetivo e genérico dos indivíduos, mas também o subjetivo e específico; não deve, ao ampliar o reino do invisível dos costumes, despovoar o reino do fenômeno. (SCHILLER, 2002, p. 28).

Define-se, assim, a “antropologia plena” schilleriana, na qual o homem precisa ser estimulado em sua dupla determinação. Se o homem ético é ideal, “problemático” (conduzido pelo “impulso formal”), e o homem físico real (conduzido pelo “impulso material”), mas, por outro lado, o ético tem como ponto de partida os fenômenos para que possa desenvolver as suas determinações universais, é preciso encontrar um equilíbrio entre o sensível e o racional, pois só assim a moral, que por sua vez é determinada pela razão enquanto necessidade imperativa, poderá se engendrar ao mundo prático sem causar “violência” ao mesmo, ou seja, sendo imperfeita, visto que o absoluto dá-se apenas mediante a razão, mas se efetuando como busca pela perfeição, em um aprimoramento constante. Assim deveria ser, segundo Schiller, o projeto civilizacional.

E de que modo se efetuará essa harmonização entre o impulso material e o formal? Schiller dirá que, fundamentalmente, não é pelo Estado, já que o Estado há muito não consegue proporcionar o equilíbrio da natureza humana. Nesse sentido, o filósofo idealiza a noção de “Estado estético”:

O Estado dinâmico só pode tornar a sociedade possível à medida que doma a natureza por meio da natureza; o Estado ético pode apenas torná-la (moralmente necessária), submetendo a vontade individual à geral; somente o Estado estético pode torná-la real, pois executa a vontade do todo mediante a natureza do indivíduo. Se já a necessidade constringe o homem à sociedade a razão nele implanta princípios sociais, é somente a beleza que pode dar-lhe um caráter sociável. Somente o gosto permite harmonia na sociedade, pois institui harmonia no indivíduo. (*Ibid.*, p. 140).

Sendo assim, esse Estado estético deve ser buscado no interior de cada indivíduo, em sua natureza sensível, ao passo que a moral, portanto, recai como a instância racional que justifica a realização da natureza estética. Assim, a natureza dual se harmoniza à medida que a cultura se desenvolve, é cultivada e estimulada independentemente da participação do Estado. O ideal de Schiller é, portanto, a conciliação absoluta entre razão e sensibilidade, entre impulso sensível e impulso formal, sendo tarefa da cultura criar os meios nos quais essa conciliação, construída pelo imperativo moral da filosofia transcendental, se realize ao máximo no que se refere à sensibilidade e ao gosto:

Vigiar e assegurar os limites de cada um dos impulsos é tarefa da *cultura*, que deve igual justiça aos dois e não busca afirmar apenas o impulso racional contra o sensível, mas que também este contra aquele. Sua incumbência, portanto, é dupla: em primeiro lugar, resguardar a sensibilidade das intervenções da liberdade; em segundo lugar, defender a personalidade contra o poder da sensibilidade. (*Ibid.*, p. 68, grifo do autor).

A cultura helênica como um todo é reverenciada por Schiller, pois tal cultura, que, em determinado estágio de seu desenvolvimento, ainda não havia compreendido a ciência como área do conhecimento desprendida da filosofia e da arte, conseguiu equilibrar impulso formal e impulso sensível, já que não havia a imposição de uma natureza pela outra:

A glória da formação e do refinamento, que fazemos valer, com direito, contra qualquer outra *mera* natureza, não nos pode servir contra a natureza grega, que desposou todos os encantos da arte e toda a dignidade da sabedoria sem tornar-se, como a nossa, vítima dos mesmos. Não é apenas por uma simplicidade, estranha ao nosso tempo, que os gregos nos humilham; são também nossos rivais, e frequentemente nossos modelos, naqueles mesmos privilégios com que habitualmente nos consolamos da inaturalidade de nossos costumes. (*Ibid.*, p 35, grifo do autor).

Por outro lado, Schiller está consciente da impossibilidade de uma experiência cultural tal qual a experiência helênica, visto que o conhecimento científico e, portanto, a imposição do caráter racional, galgou patamares que se distanciam muito daquilo que Schiller entende como o equilíbrio necessário para a emancipação humana. Assim é através da arte compreendida através da noção de *Aísthēsis*, visto que é através dessa sensibilidade imanente que,

posteriormente, irá se desenvolver o gosto, a forma espiritual mais conectada com a natureza humana, que o homem poderá superar o estado de degradação da civilização moderna.

Por outro lado, na *Aísthēsis* de Benjamin não se sustenta em uma filosofia de fundo transcendental. A sua estética se desenvolve, sob a influência do marxismo e do messianismo judaico, através de uma dialética muito particular. Assim como Schiller, Benjamin está desacreditado quanto aos rumos da civilização moderna<sup>29</sup>, só que no filósofo do entreguerras se faz presente uma pujante crítica da história e da noção de progresso. Se quisermos ter uma imagem sintética e aguda da crítica benjaminiana, basta olharmos para a famosa passagem de suas teses *Sobre o conceito de história*: “Nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie” (BENJAMIN, 2012c, p. 145). Também não há em Benjamin nenhum culto do belo, como ocorre em Schiller que aponta a importância da fruição e do cultivo do gosto. Em Benjamin, em nome de uma função redentora e, ao mesmo tempo, revolucionária da arte, há, pelo contrário, o sacrifício do belo e da aura<sup>30</sup>, visto que tais instâncias, desprendendo-se da obra de arte e do modo de sua recepção como aquilo que era essencial no objeto artístico, não satisfaz mais às necessidades das massas. Por outro lado, esse sacrifício tem um objetivo não apenas destrutivo, mas também redentor:

Aqueles que, como Scholem e Adorno, desaprovaram ‘A obra de arte’, Benjamin responde: se sacrifiquei a aura, é porque era a única maneira de permanecer fiel aos fundamentos teológicos da arte, a um pensamento pelo qual a arte produz um conhecimento essencial. Se essa teologia da catástrofe não é o suficiente para legitimar a modernidade artística, precisamos abandonar igualmente esse conceito de aura e explicar de outro modo o efeito mágico de certas obras”. (ROCHLITZ, 2003, p. 224).

Seu intuito, portanto, é compreender os novos “efeitos mágicos” que a arte moderna pode vir a produzir nas percepções; reconhecer o desenvolvimento da obra de arte no processo histórico em que ocorreu uma intensificação nas mudanças perceptivas geradas pela incidência do capitalismo e da técnica sobre os objetos artísticos. A visão e a percepção, reconhece Benjamin, transformaram-se no interior do processo histórico, não podendo mais ser compreendidas como instâncias imutáveis do sujeito que percebe. A estética da percepção e a

---

<sup>29</sup> Sobretudo nas cartas 5 e 6 da *Educação estética do homem*, Schiller faz uma crítica ao Estado e à cultura, afirmando que, em sua época, o que predomina é o “espírito de negócios”. Como aponta Habermas em passagem já citada neste artigo, de fato, Schiller é um crítico da modernidade à medida em que ela provoca o desequilíbrio da verdadeira natureza do homem.

<sup>30</sup> A teoria da aura em Benjamin é uma de suas teorias estéticas mais bem-acabadas e se desenvolve através de alguns ensaios de sua fase marxista e vanguardista. Por outro lado, pelo caráter fragmentário da filosofia benjaminiana, tal teoria é multifacetada, não se fechando em apenas um aspecto. Neste artigo, nos referimos à teoria da aura presente no ensaio sobre *A obra de arte*, no qual a aura é pensada em seu sentido negativo no que se refere à sua presença na obra de arte como valor de culto.

visão subjetiva, enfim, se complementam em uma relação dialética. É nessa relação que será possível propor novas configurações não apenas artísticas, mas sociais e políticas, eis a ambição de Benjamin. Tudo isso para justificar o “conhecimento essencial” produzido pela arte, através de uma “teologia da catástrofe” que revela a raiz messiânico-judaica de seu pensamento.

Em *A obra de arte*, Benjamin afirma que o cinema se revela “[...] o objeto atualmente mais importante daquela *ciência da percepção* que os gregos chamavam de *estética*” (BENJAMIN, 2012a, p. 209, grifos nossos). Sob esta perspectiva, o que se pode presumir é que Benjamin não estava interessado em uma *estética* que se associasse à trindade filosófica formada por Arte, Beleza e Verdade, mas que, ao contrário, procurasse se fundamentar sob as mudanças sensoriais que se estabeleceram na modernidade por meio do estágio atual de seu desenvolvimento histórico. Segundo o filósofo, o cinema como obra de arte que corresponde aos desejos das massas, se funda na distração: “À imersão, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento antissocial, opõe-se a *distração*, como uma variedade do comportamento social” (*Ibid.*, p. 206, grifo do autor). A recepção distraída da obra de arte, estabelecida pela nova configuração psicossocial das massas modernas em um modo de recepção coletiva é, segundo o autor, o fundamento histórico mais importante da arte no sentido de uma *Aísthēsis* em contraposição à imersão.

Essas mudanças de imagens sucessivas não podem mais ser apreciadas sob uma percepção contemplativa e que se dá por divagações e associações determinadas pela vontade daquele que observa: “Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma *atenção aguda*” (BENJAMIN, 2012a, p. 207, grifos nossos). Apesar desse tipo de atenção hiperestimulada, o que pode levar a confundi-la com a imersão, a atenção distraída se desenvolve através do processo de montagem do cinema, no qual as imagens são ordenadas através de choques perceptivos que se desenrolam sobre a tela como uma “segunda realidade”, ou seja, sem as características que definiam, por exemplo, a recepção de um quadro em uma galeria.

Até aqui, fica evidente uma série de divergências entre Schiller e Benjamin. Se em Schiller a fruição do belo surge como meio para a formação moral do indivíduo, conferindo à obra de arte um caráter harmonizador e reintegrador da essência humana, em Benjamin se tem o fim da fruição e do culto do belo em nome de uma recepção que venha a suprir as necessidades das massas modernas, muito mais afeitas ao caráter sensório-perceptivo da arte, agora difundido através da reprodutibilidade técnica. Por outro lado, em ambos subsiste a necessidade de que a obra de arte cumpra uma missão utópica de interferir diretamente na vida social como um instrumento político potencialmente liberador. Portanto, compartilham do mesmo princípio de

que a arte, seja como elemento transcendental que almeja se realizar como prática através da cultura, ou como elemento messiânico-revolucionário que se apropria e ao mesmo tempo se emancipada das fantasmagorias do capitalismo, tem na *Aisthēsis* a sua correspondência com aquilo que compõe o aspecto sensível da existência humana, revelando, portanto, a sua emergência como instrumento político e reintegrador.

## O jogo como elemento estético

As estéticas de Schiller e Benjamin também refletem sobre o jogo como elemento da arte com potencialidades políticas. Do impulso dual do homem, o material e o formal, Schiller irá estabelecer uma terceira via, o impulso lúdico:

O homem, como sabemos, não é exclusivamente matéria nem exclusivamente espírito. A beleza, portanto, enquanto consumação de sua humanidade, não pode ser exclusiva e meramente vida [...]; nem pode ser mera forma, como julgam sábios especulativos, demasiado distantes da experiência, e artistas filosofantes, que se deixaram conduzir em excesso pelas necessidades da arte para explicá-la: ela é objeto comum de ambos os impulsos, ou seja do impulso lúdico. (SCHILLER, 2002, p. 79).

E, elevando o jogo ao nível de sua filosofia transcendental, o arrancando da banalidade do cotidiano e dos preconceitos da época, Schiller afirma: “Eu diria, pois, o inverso: com o agradável, com o bem, com a perfeição, o homem é *apenas* sério; com a beleza, no entanto, ele joga”. (*Ibid.*, p. 79, grifo do autor). Nesse impulso lúdico é que se fundamenta o que Schiller chamou de “forma viva”. A forma viva se estabelece justamente na fruição da obra de arte, momento ímpar em que o homem consegue a mais alta conciliação entre a sua dupla natureza. E, segundo Schiller, é só através do jogo que isso é possível:

A razão, entretanto, diz: o belo não deve ser mera vida ou mera forma, mas forma viva, isto é, deve ser beleza à medida que dita ao homem a dupla lei da formalidade e realidade absolutas. Como isso ela afirma também: o homem deve somente *jogar* com a beleza, e somente *com a beleza* jogar. (*Ibid.*, p. 80, grifos do autor).

Já em Benjamin, tal qual acontece com a negação do belo na arte, o conceito de jogo surge também por sua imposição no sentido da distração do público em relação à obra de arte. O tema do jogo (*Spiel*) se encontra apenas na segunda versão de *A obra de arte*<sup>31</sup>. É apresentado

---

<sup>31</sup> Quanto à estética de Benjamin, é preciso diferenciar o termo “jogo” empregado neste artigo daquele que o filósofo explanou sobre os jogos de azar, especialmente em seus ensaios sobre Baudelaire e nas *Passagens*. Em tais textos, o jogo aparece como elemento do “mundo infernal” do capitalismo, sendo um simulacro social da

na nota em que Benjamin traça uma diferença entre a aparência (*Schein*) e o jogo, ambas como parte constituinte da obra de arte tradicional, mas que, com o advento da obra de arte tecnicizada, principalmente do cinema, o jogo acaba ganhando espaço e se constituindo como um aspecto importante da refuncionalização da obra de arte em seu sentido social:

Nem o conceito da aparência nem o de jogo são estranhos à estética tradicional; isso não diz nada de novo, na medida em que o par de conceitos *valor de culto* e *valor de exposição* está encasulado no primeiro par mencionado. No entanto, essa circunstância se transforma de um golpe, assim que esses conceitos perdem a sua indiferença diante da história. Com isso, conduzem a uma perspectiva prática. Quer dizer: o que advém com o definimento da aparência, com a perda da aura nas obras de arte é um enorme ganho em espaço de jogo. O mais amplo espaço de jogo abriu-se com o cinema. Neste, o momento da aparência recuou completamente em favor do momento do jogo. As posições que a fotografia conquistou em contraposição ao valor de culto se fortaleceram enormemente com o cinema. O fato de o momento da aparência, no cinema, abdicar de seu lugar no momento de jogo está ligado à segunda técnica. (BENJAMIN, 2012b, p. 74-76, nota; grifos do autor).

Esta interpretação de Benjamin sobre o cinema é bastante proveitosa diante do fato da perda da aura com o desenvolvimento das artes tecnicizadas, visto que é justamente na perda de valores artísticos da tradição que a arte moderna se abre para novas possibilidades psíquicas e sociais. Desse modo, o filósofo está interessado não apenas em pensar o cinema em sua dimensão como formação política das massas, mas em um sentido lúdico que venha a integrar novas possibilidades perceptivas carregadas de potencialidades emancipatórias. Segundo Gagnebin,

[...] para Benjamin, o que poderia constituir uma possibilidade de emancipação na arte desaturizada não é o fato de ela ser “menos elitista”. O que o fim da aura poderia proporcionar é, muito mais, a criação de um “espaço de jogo” inédito: práticas de experimentação lúdica que poderiam dar o gosto de outras experimentações sociais e políticas. (GAGNEBIN, 2014, p. 119).

Este aspecto de jogo é estimulado pela manipulação de imagens que, além de produzir efeitos tranquilizantes através do choque em sua dimensão artística (o cinema), possibilita relações miméticas que se apresentam para uma coletividade que, pela primeira vez, pode jogar com as imagens do mundo através de sua reprodução técnica, criando assim um espaço para uma política transformadora através da ludicidade:

Com o declínio da aura não vem à tona somente um mundo desencantado e insosso. A hipótese dialética consiste em pensar que uma outra vertente da mimesis possa se destacar e fortalecer com o fim da estética clássica, ligada à bela aparência e aos

---

realidade fabril que, através da produção em série, impõe ao homem o elemento do choque e do condicionamento. Já a ideia de jogo utilizada aqui se refere ao ensaio sobre *A obra de arte* e pode ser entendido como aquilo que há de lúdico no cinema.

resquícios das origens mágico-espiritualistas das obras de arte; isso é, a vertente lúdica e experimental, desde sempre e até hoje presente nas autênticas brincadeiras infantis que encontram em Benjamin um observador atento [...]. A aposta dialética consiste em esperar que esse processo de destruição das belas aparências ilusórias torne possível a emergência de outro processo: o de experimentação lúdica — mas também séria — com outras possibilidades de realidade. (GAGNEBIN, 2012, p. 174).

Vê-se, portanto, novamente o movimento dialético que procura “salvar” a arte em seu aspecto fundamentalmente liberador, aqui estimulada em sua máxima sensorialidade. Se em Schiller a arte, em nome da harmonia da natureza dual do homem, procura sempre realizar-se através do belo, do cultivo do gosto e da ludicidade como aspectos essenciais de equilíbrio da essência humana, em Benjamin, a arte se desenvolve radicalmente como política através do cinema, a arte de massa por excelência, visto a sua característica técnica no que se refere à montagem e ao choque perceptivo, elementos que ampliam o campo sensorio humano. O jogo, desse modo, se abre em sua função mais próxima da estética em seu sentido de *Aísthēsis*, já que estimula diretamente os sentidos em seu caráter mais urgente. Em suma, o jogo em Schiller se desenvolve pela fruição, enquanto que em Benjamin se dá pela distração e pelo elemento do choque através do processo de montagem. Em ambos, uma vez mais, desenvolve-se o desejo de atribuir a determinado aspecto da relação entre público e obra de arte um caráter político e revolucionário.

### **Considerações finais**

Vimos que tanto em Schiller quanto em Benjamin a arte ganha uma função política emancipatória, seja por ser essencial para o equilíbrio da natureza humana, seja como práxis política através das ampliações da percepção da coletividade moderna. Sendo assim, se evidencia duas estéticas que, ainda que divergentes em diversos aspectos metodológicos, refletem a arte como conhecimento necessário para a libertação humana dos ditames da civilização, libertando-a de suas funções estritamente estéticas. Compartilham, desse modo, de um olhar utópico sobre a relação entre arte e sociedade.

É importante atentar para o fato de que a degradação civilizacional na concepção de Schiller passa pelo uso indevido do impulso não apenas material, mas também o formal, aquele desenvolvido com orgulho pelo Iluminismo. Assim, o filósofo afirma:

Do outro lado, as classes civilizadas dão-nos a visão ainda mais repugnante da languidez e de uma depravação do caráter, tanto mais revoltante porque sua fonte é a própria cultura. [...] A ilustração do entendimento, da qual se gabam não sem razão

estamentos refinados, mostra em geral a influência tão pouco enobrecedora sobre as intenções que até, pelo contrário, solidifica a corrupção por meio de máximas. (SCHILLER, 2002, p. 32).

Em Benjamin, filósofo do século XX e do entreguerras, já está inserida em sua estética a questão da luta de classes e da condição das massas nas grandes cidades. Nesse contexto, a bela arte torna-se instrumento de dominação (a propaganda nazista e suas intenções classicistas) e, ao mesmo tempo, pertencente à uma classe privilegiada, a classe dos “vencedores da história”. Em nome de uma democratização da arte e como forma de responder às necessidades sensoriais das massas, modificadas pelo advento da técnica, Benjamin inaugura uma estética focada quase que exclusivamente nos impulsos sensoriais, todos eles com capacidades de transfigurar o cenário opressor do capitalismo. O cinema, por suas características internas, surge como a arte que ocupa um lugar de privilégio na estética benjaminiana no que se refere ao sentido político da obra de arte.

Também o aspecto do jogo, apesar de fundamentados em princípios divergentes, se encontra em ambos como uma relação com a arte através de um processo lúdico que estimula as potencialidades éticas (em Schiller) e dialéticas (em Benjamin) à medida em que equilibra, através do contato com a obra de arte, as necessidades formais e materiais dos indivíduos. Seja o jogo através da fruição, seja através da distração, o que importa é que se estabeleça na sociedade, através da obra de arte, uma relação de interação desinteressada que tem como fundamento a liberação de forças oprimidas, seja no sentido ético e moral, seja no sentido dialético e redentor.

### **Referências bibliográficas**

BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Tradução: Sérgio P. Rouanet, Márcio Seligmann-Silva (Org.). In: *BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Rev. técn. V. 1, ed. 8. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 117-122.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apres., trad. e notas Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012b.

BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. Tradução: Sérgio P. Rouanet, Márcio Seligmann-Silva (Org.). In: *BENJAMIN, W Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Rev. técn. v. 8. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012c. p. 241-252.

- BUCK-MORSS, S. "Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin". Tradução: Vera Ribeiro. Tadeu Capistrano (Org.). In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 173-222.
- GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução: Çuiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução: Maria Elena Ortiz Assumpção. Rev. técn. Márcio Seligmann. Bauru: EDUSC, 2003.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Tradução: Roberto Schwarz; Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SUZUKI, Márcio. *Introdução de A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz; Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.