




---

**RELAÇÕES PEDAGÓGICAS ENTRE TÉCNICA,  
CINEMA, NATUREZA E MEIO AMBIENTE NA  
FILOSOFIA DE WALTER BENJAMIN**

---

***RELATIONS BETWEEN EDUCATIONAL  
TECHNIQUE, CINEMA, NATURE AND  
ENVIRONMENT IN PHILOSOPHY WALTER  
BENJAMIN***

---

**GAMA, Dirceu Ribeiro Nogueira da<sup>1</sup>**

---

**RESUMO**

O objetivo do presente trabalho consiste em investigar as relações pedagógicas entre técnica, cinema, natureza e meio ambiente em ensaios de Walter Benjamin. Para tal, os textos analisados foram “A imagem de Proust”; “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, “Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea ‘Guerra e Guerreiros’, editada por Ernst Jünger”; “A caminho do planetário”; “Paris do Segundo Império” e “Passagens”. Nestas obras, buscou-se discernir a maneira com que o filósofo articula a questão da técnica moderna com a economia, a demografia urbana, a arte, o psiquismo individual, a sociedade e a cultura. Logo após, os efeitos imagéticos do cinema sobre a corporeidade foram mapeados com base na psicanálise de Freud e nas interpretações de Ernst Cassirer sobre o mito e a história. Em seguida, procurou-se discutir como os vínculos entre imagem e percepção podem alavancar novas posturas no que concerne a educação ambiental nos contextos da América Latina, África e Ásia. Nessa perspectiva, a arquitetura do pensamento benjaminiano é retomada numa outra dimensão epistemológica e histórica, a das tecno-imagens digitalizadas ou de síntese, uma vez que elas correspondem ao novo aparato maquínico hegemônico dominante, a saber, o das tecnologias globais de informação computadorizada.

**Palavras-chave:** Cinema. Educação. Walter Benjamin.

**RESUMEN**

El objetivo de este estudio es investigar la relación pedagógica entre el arte, el cine, la naturaleza y el medio ambiente en ensayos de Walter Benjamin. Con este fin, los textos analizados fueron "A imagen de Proust"; "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", "Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea ‘Guerra e Guerreiros’, editada por Ernst Jünger"; "A caminho do planetario"; "Paris do Segundo Imperio" y "Passagens". En estas obras, hemos tratado de discernir la forma en la que el filósofo articula la tecnología moderna con la economía, demografía urbana, arte, psique individual, sociedad y cultura. Poco después, los efectos de la película en la corporeidad fueron asignadas en base a los preceptos del psicoanálisis de Freud y las interpretaciones de Ernst Cassirer sobre el mito en la historia. Entonces, tratamos de discutir cómo los vínculos entre imagen y percepción pueden estimular nuevas actitudes en educación ambiental en los contextos de América Latina, África y Ásia. En esta perspectiva, la arquitectura del pensamiento benjaminiano es revisada en otra dimensión epistemológica y histórica, a de las tecno-imágenes de síntesis, ya que corresponden al nuevo dispositivo maquínico dominante, a saber, las tecnologías informáticas mundiales de información.

**Palabras Clave:** Película. Educación. Walter Benjamin.

---

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia. Professor Adjunto do Instituto de Educação Física e Desportos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Departamento de Ciências da Atividade Física. E-mail: dirceugama@ig.com.br. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4704514536667110>.



## Introdução

Em “O aberto: o homem e o animal”, Agamben (2013) compara a filosofia ocidental a uma grande máquina antropológica cuja finalidade é a produção da condição humana a partir de uma cisão com a noção de animal. O sucesso dessa cisão, e a história das ideias corrobora isso, pressupõe a introjeção subjetiva da mesma, seguida da sua perpetuação na esfera do tempo.

Agamben (2013) ainda reitera que a Metafísica desempenhou um papel importante nessa operação, pois coube a ela realizar e preservar a representação de homem como alguém distanciado da *physis* animal. “Essa superação não é um evento que se realiza de uma vez por todas, mas um acontecimento sempre em curso, decisivo a cada vez e em cada indivíduo do humano e do animal, [...] da vida e da morte.” (Ibid. p. 129-130). Portanto, a produção de humanidade irmana-se a uma interrupção da relação com a esfera animal. “O homem suspende a sua animalidade e, desta maneira, abre uma zona livre e vazia na qual a vida é capturada e abandonada em uma zona de exceção.” (Ibid. p. 130).

Essa suspensão termina por redundar no atravessamento conflituoso da vida do ser pelo nada, segue o filósofo. Por outro lado, as formas de governança desse conflito, destinadas às instituições edificadas no esteio da política (o estado, o direito, etc.) formulada pela tradição ocidental, são necessariamente biopolíticas.

Outra questão considerada por Agamben (2013) refere-se a situação contemporânea da filosofia, pois a perda de importância por ela sofrida ao longo das épocas, na qualidade de área do conhecimento guardadora da verdade, também refletiu em relativizações da sua credibilidade enquanto “máquina antropológica” diretora do devir humano. Metaforicamente, tal máquina sofreu progressivas depreciações que puseram em xeque sua eficiência humanizadora.

Heidegger (2006) também não deixou tal acontecimento passar despercebido, conjecturando dois caminhos:

1) a possibilidade do pensar filosófico de afirmar a dimensão humana na negação da animalidade cessar na razão do deslocamento paulatino dessa última para o terreno da técnica, que passa a aprisioná-la no íntimo do homem moderno;

2) o homem, na prerrogativa de cuidador do ser, proceder a apropriação autêntica da animalidade não mais a sufocando, pensando-a como tema relacionado ao abandono do Ser-aí.

Em que pese a posição de Heidegger (2006), outra interpretação nos é oferecida por Walter Benjamin (2000) a respeito dos sentidos da técnica no desenrolar da vida moderna. Na clássica obra “Rua de Mão Única”, Benjamin anuncia a sua posição no seguinte aforisma:

Nada distingue tanto o homem antigo do moderno quanto a entrega a uma experiência cósmica que este último mal conhece. O naufrágio dela anuncia-se já no [...] começo da Idade Moderna. [...] Mas, no entanto, há no acentuar [...] de uma vinculação ótica com o universo, ao qual a astronomia [...] conduziu, um signo precursor daquilo que tinha de vir. O trato antigo com o cosmos cumpria-se [...] na embriaguez. É embriaguez [...] a experiência na qual nos asseguramos [...] do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. [...] É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante [...] e deixa-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas. Não, ela chega sempre [...] de novo a seu termo de vencimento, e então povos [...] lhe escapam tão pouco como se patenteou [...] na última guerra, que foi um ensaio de novos [...] esponsais com as forças cósmicas. Massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, [...] profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por





toda parte cavaram-se poços [...] na Mãe Terra. Essa grande corte feita ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária [...] no espírito da técnica. Mas, porque a avidez de lucro da classe dominante pensava resgatar nela a sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue. Dominação da natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. Quem, porém, confiaria em um mestre [...] que declarasse a dominação das crianças pelos adultos como o sentido da educação? Não é a educação [...] a dominação das relações entre gerações [...] ? E assim também a técnica não é dominação da natureza: é dominação da relação entre natureza e humanidade. [...] Para ela organiza-se na técnica uma *physis* na qual seu contato com o cosmos se forma de modo novo e diferente do que em povos e famílias. [...] O calafrio da genuína experiência cósmica não está ligado àquele minúsculo fragmento de natureza que estamos habituados a denominar “Natureza”. (BENJAMIN, 2000, p. 68-69).

Ao contrário de Heidegger (2006), Walter Benjamin não desacredita a técnica, porque malgrado a ganância da sociedade burguesa ter direcionado suas aplicações para uma exploração irresponsável dos recursos naturais, a ponto de levar as nações industrializadas a uma competição atroz por mercados que provocou a corrida neocolonialista e a Primeira Guerra Mundial, ainda assim isso não a inviabilizou enquanto vetor de ordenamento da interação homem/natureza. Apesar de condenáveis, os conflitos bélicos dialeticamente indicaram a viabilidade da técnica a propiciar, em escala planetária, um rol de experiências cósmicas que, no passado, permaneciam lindadas aos ritos comunitários. Isto posto, o objetivo do presente trabalho consiste em investigar as implicações educacionais da leitura benjaminiana de que a técnica media a relação entre homem e natureza. Guiados

por essa hipótese de trabalho, trataremos de, inicialmente, verificar como o autor situa a questão da técnica no bojo da modernidade, atentando para o surgimento da imagem cinematográfica como um de seus desdobramentos imediatos. Finda essa etapa, depois discutiremos o lado pedagógico da relação entre tecnologia e imagética no que concerne à educação ambiental.

### **Técnica, sociedade e arte**

Nas páginas iniciais de “Teorias do Fascismo Alemão”, de 1930, Walter Benjamin, a fim de inventariar os motivos que levaram os totalitarismos de extrema direita a encontrarem respaldo junto ao povo alemão, retoma a ideia de que técnica e guerra andam de mãos juntas. Para isso, relembra a célebre frase do escritor francês Léon Daudet, publicada na revista “Action Française”, sobre as sucessivas edições anuais do Salão do Automóvel de Paris: “L’automobile c’est la guerre” (O automóvel é a guerra). O que estava na raiz dessa avaliação era a percepção do descompasso entre a veloz produção de artefatos tecnológicos, que tinham no automóvel um de seus epítomes, e a capacidade de completa utilização deles no cotidiano. “Na verdade, segundo sua própria natureza econômica, [...] não se pode deixar de excluir as ideias técnicas de qualquer co-participação na ordem social.” (BENJAMIN, 1996a, p. 61).

Inspirado em Marx, Benjamin também destaca o quanto a introdução dos aparelhos tecno-científicos nos ambientes fabris tanto repercutiu na aceleração da produtividade dos turnos de trabalho como nos ritmos da vida urbana. Ao passo que nos tempos antigos a escala da produção dependia muito mais dos órgãos corporais, com a invenção das máquinas a vapor, a carvão e elétricas, as quais tinham na *Jenny* o seu símbolo mor, inúmeras operações além dos limites orgânicos do corpo se tornaram possíveis.

Ademais, as modificações no



processo de trabalho provocadas pelas máquinas, filhas legítimas da tecno-ciência, redundaram na quase perfeita simultaneidade das múltiplas fases da jornada produtiva, algo que não existia na manufatura clássica. Nos casos limítrofes, essa simultaneidade muitas vezes causava a impressão de que a fábrica assemelhava-se a um imenso organismo vivo, onde as partes humanas e inumanas atuavam de maneira tão intensa, rápida e sincronizada que praticamente ninguém conseguia parar para pensar ou refletir sobre o que executava. Dessa feita, os movimentos dos trabalhadores chegaram a tamanho grau de automatização que se converteram em sinônimos de atos motores reflexos.

Com muita perspicácia, Benjamin detecta os efeitos desse fenômeno fabril nos deslocamentos das crescentes multidões urbanas que avassalavam as metrópoles europeias e norte-americanas. Edgar Allan Poe, recorda Benjamin, retratou com bastante detalhes as atitudes das milhares de pessoas a cruzarem o centro da cidade de Nova Iorque:

Todos [...] mexiam em seus chapéus. [...] A maioria [...] parecia [...] apenas pensar em abrir caminho através da multidão. [...] Se recebiam um encontrão [...] ajeitavam a roupa e seguiam apressados. Outros [...] tinham movimentos desordenados [...] falavam [...] e gesticulavam como se estivessem sozinhos [...] por causa da [...] multidão ao seu redor. Se tivessem de parar [...] paravam de murmurar, mas sua gesticulação ficava mais veemente, e esperavam [...] até que as pessoas em seu caminho se desviassem. Se eram empurradas, cumprimentavam as pessoas que as tinham empurrado. (BENJAMIN, 1989, p. 48-49).

Essas ações não remetiam a indivíduos embriagados; antes, eram de negociantes, profissionais liberais e investidores. O traço magistral do relato de Poe está na expressão do isolamento dos transeuntes, manifesto em roupas e reações

musculares uniformes. Interpretando os sujeitos da descrição de Poe, Benjamin aduz: “Em seus movimentos [...] imitam tanto a maquinaria ao assentar seus golpes na matéria, quanto a conjuntura ao assentá-los na mercadoria. As partículas da multidão [...] executam uma mimese [...] do movimento [...] da produção material junto com as formas de comércio pertinente.” (Ibid. p. 50).

Engels observou o mesmo em Londres. “O [...] tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas [...] passam correndo uns pelos outros, como [...] se não tivessem nada em comum.” (Ibid. p. 115). No que tange a Paris, Charles Baudelaire dizia que ao caminhar nas suas vielas e bulevares, tinha a impressão de estar num tanque de energia elétrica, tamanhas as colisões que sofria. Victor Hugo tinha as massas como monstruosidades, e Valéry denominava “síndrome da civilização” os hábitos dos parisienses do século XIX: “O habitante dos [...] centros urbanos incorre novamente no estado de selvageria, isto é. de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, [...] estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco no curso [...] do mecanismo social.” (Ibid. p. 124). Quanto mais se aperfeiçoa esse mecanismo que aprisiona os indivíduos em suas particularidades, maior a “síndrome de civilização”.

Benjamin frisa que a ascensão do capitalismo moderno abalou costumes datados do Medievo, como a comunicação livre e despreziosa de narrativas orais. Nos termos de Valéry, eis outra consequência da dita “síndrome de civilização”: na nova conjuntura social emergente, as antigas formas de agregação coletiva esfacelavam-se a olhos nus. Dos seus cacos, brotavam sujeitos egoístas, solitários e fadados ao autofechamento existencial.

Atento a tal problemática, Benjamin recorre ao conceito de “Erlebnis” para





refletir sobre essa situação, pois o mesmo remete as vivências privadas e singulares de alguém amparadas pela atividade da consciência. Remissiva às inquietações interiores dos homens, a “Erlebnis” não tem nada a ver com as grandes experiências determinantes das identidades de uma coletividade, ou, “Erfahrung”. Todavia, não seria o ocaso das oportunidades de “Erfahrung” danoso à cultura, porquanto boa parte das produções estéticas da humanidade teve no compartilhamento de experiências comunitárias a pedra de toque dos seus desenvolvimentos? Não causaria a atrofia das oportunidades de experiência um empobrecimento da literatura, da poesia e das artes de um modo geral?

Não necessariamente, assevera Benjamin; a vasta obra de Proust dizia o contrário. Em “A imagem de Proust”, o filósofo mostra que, malgrado e “Erlebnis” e “Erfahrung” diferirem, há como capitanear dialeticamente a vivência particular e privada rumo a uma busca universal. A chave para essa transformação reside no mergulho abissal na lembrança, seguido do acompanhamento da depuração das contingências que, a princípio, tornaram-na possível. “Pois um acontecimento vivido é finito, [...] ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio depois.” (BENJAMIN, 1996b, p. 37). A genialidade do romancista francês está em não ter escrito memórias, até porque o insofrito conteúdo da vida burguesa não justificava tal empreitada. Indo noutra seara, Proust enveredou por uma procura visceral das semelhanças entre o passado e o presente. Em outras palavras, o autor deixou de ir ao encontro do passado em si mesmo para recordar as articulações que uniam a atmosfera do passado no presente e as características do presente prefiguradas no passado.

Nas “Teses sobre o conceito de história”, Benjamin (2008) mantém-se fiel à Proust ao afirmar somente a atualização do passado na fulgência do presente permite

trazer de novo à baila as pendências que permaneceram sem resolução nos tempos que já foram. Todavia, quando este encontro acontece, o presente também se modifica, porquanto, permite redimir a dor dos injustiçados cujas vidas serviram de combustível ao processo civilizatório. Neste momento dialógico, a fusão de passado e presente na esfera do semelhante é capaz de gerar uma nova diagramação de forças, causando aberturas no tempo e espaço capazes de redimirem nos planos éticos e políticos os descaminhos da humanidade. Mais precisamente, esse ponto de vista é comunicado na tese de número II:

Entre as mais notáveis características do espírito humano, diz Lotze, conta-se..., no meio de tantas formas particulares de egoísmo, a ausência generalizada de inveja de cada presente em relação ao seu futuro. Essa reflexão leva a que a imagem de felicidade a que aspiramos esteja totalmente repassada do tempo que nos coube para o decurso da nossa própria existência. Um felicidade que fosse capaz de despertar em nós inveja só existe no ar que respiramos, com pessoas com quem pudéssemos ter falado, com mulheres que se nos pudessem ter entregado. Por outras palavras: na ideia que fazemos da felicidade vibra também inevitavelmente a da redenção. O mesmo se passa com a ideia de passado de que a história se apropriou. O passado traz consigo um index concreto que o remete para a redenção. Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvido um eco de outras já silenciadas? As mulheres que cortejamos não têm irmãs que já não conheceram? A ser assim, então existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa. Então, fomos esperados sobre esta Terra. Então, foi-nos dada, como todas as gerações que nos antecederam, uma tênue força messiânica a que o passado tem direito. Não se pode rejeitar de ânimo leve esse direito. E o materialista histórico sabe disso. (BENJAMIN, 2008, p. 9-10).



Em resumo, os argumentos desenvolvidos por Walter Benjamin sublinham que a essência da técnica moderna consistiu em providenciar o domínio da natureza para a consecução de finalidades econômicas. O uso desta sem esmero alavancou transformações fabris (máquinas e homens ajustados em série), corporais (automatização dos movimentos humanos no labor), demográficos (as multidões a deambularem pelas urbes), psíquicos (pessoas demasiado focadas em interesses privados) e socioculturais (substituição da “Erfahrung” pela “Erlebnis”). Contudo, tamanhas alterações não extinguiram a arte, ao contrário do que postulavam as vozes mais dogmáticas.

Com bastante originalidade e enorme sensibilidade, Benjamin identificou no embrionário cinema novecentista o ponto de convergência de todos esses matizes da técnica moderna, devido ao fato dele ser, simultaneamente, atividade estética, econômica, cultural e laboral. A produção de um filme mobilizava aspectos fabris (um set de filmagem com equipes hierarquizadas de técnicos divididos por funções, planejamento das ações, etc.), científicos (laboratórios físicos e químicos), financeiros (investimento de capitais, pagamento de funcionários, venda da película final) e artísticos (atores e atrizes, diretores, roteiristas, músicos, figurinistas, etc.). De maneira bem sintética, o cinema é tecno-ciência aplicada à composição de imagens dinâmicas, provenientes de múltiplas performances humanas segmentadas, que chegam ao público no formato de filmes que exigem ser comercializados para compensarem capitais investidos na sua produção.

Tal circunstância põe-no nas antípodas do itinerário percorrido pelas belas artes até o despontar dos tempos modernos, as quais exigiam um lugar à parte dos afazeres utilitários do mundo tanto para serem criadas como assimiladas pelos diletantes. Contudo, nem por isso a

imagem cinematográfica possui qualidade estética inferior a da pintura, escultura ou gravura. Quem defende isso, peca por avaliá-la em relação à arte dos períodos passados, quando deveria analisá-la a partir das circunstâncias que a amadureceram, as da época moderna. Alheio aos fatores que orientaram a criação artística em tempos anteriores, nem por isso o não convencionalismo do cinema condiz com engodo: Benjamin sabe disso, e, perspectivando-o de outra forma, em muito fiel à influência de Proust, enxerga em sua ascensão o epítome de novas possibilidades, inclusive para a crítica de arte. No clássico livro “Passagens”, o filósofo exibe com clareza esse ponto de vista: “O cinema: desdobramento (...) de todas as formas percepção, velocidades e ritmos já pré-formados nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação definitiva apenas no contexto do cinema.” (BENJAMIN, 2006, p. 439).

Em outro seminal estudo, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin ratifica sua crença na potência do cinema para revolver o capitalismo moderno por dentro:

Nossos cafés e nossas ruas, escritórios e quartos alugados, estações e fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventureiras entre as ruínas arremessadas à distância. (BENJAMIN, 1996c, p. 189).

Porém, é novamente nas “Passagens” que a fortuita capacidade revolucionária do filme cinematográfico aparece descrita com objetividade:

Sobre o significado político do filme. O socialismo jamais teria surgido no mundo se tivesse pretendido despertar o entusiasmo do proletariado simplesmente por uma melhor ordem das coisas. O que





constituiu a força [...] do movimento foi o fato de Marx ter conseguido despertar o interesse dos operários por uma ordem na qual as condições de vida deles seriam melhores, mostrando que esta seria uma ordem mais justa. Exatamente o mesmo vale para a arte. Em nenhuma época [...] será possível conquistar as massas para uma arte superior, mas apenas para uma arte [...] mais próxima. E a dificuldade consiste justamente em dar a esta arte uma forma tal que se possa afirmar [...] que se trata de uma arte superior. Ora, algo desse gênero dificilmente será alcançado [...] pela vanguarda burguesa. [...] As massas [...] exigem da obra de arte (...) algo que as aqueça [...], que seja utilizável, [...] que traga felicidade [...]. Atualmente, talvez apenas o cinema esteja à altura desta tarefa – [...] é ele que se encontra mais próximo dela que qualquer outra forma de arte. [...] Somente o cinema pode detonar as substâncias explosivas que o século XIX acumulou [...]. (BENJAMIN, 2006, p. 439-440).

Logo, nas tessituras do cinema jaz um tipo de força motivacional com o poderio de “aquecer” as massas. Compete então elencar os argumentos de Benjamin que sustentam essa tese.

### Cinema e natureza

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin discorre sobre as propriedades da produção cinematográfica comprobatórias da sua singularidade estética. Em grande medida, suas reflexões destacam as capacidades dos aparelhos e câmeras de filmagem. Essas máquinas, inventadas em consonância com leis da química, mecânica, eletricidade e óptica, ao conseguirem captar a luz e refratá-la internamente via lentes em fundos registradores de imagens, as quais depois serão editadas e transformadas quadro a quadro segundo as intenções de um diretor de cenas, comprovam suas similitudes

formais com outros equipamentos dos séculos XVIII e XIX, cujo funcionamento também vinha da apropriação de recursos energéticos disponíveis na natureza. A *jenny*, o motor a combustão e a lâmpada elétrica pertencem a essa categoria de máquinas. Assim, como elas que foram arquitetadas para funcionar à base da manipulação da água, dos minérios, do ar, etc. a câmera filmográfica requer a instrumentalização científica de elementos naturais para pôr-se em movimento e proporcionar o produto esperado (as cenas registradas).

Tal manipulação da natureza condensada na câmera dilata, na visão de Benjamin, os limites fisiológicos dos órgãos dos sentidos humanos. O cinema descortina às estruturas da percepção lugares que ela nunca atingiria sem a sua colaboração, incluindo um sentimento subjetivo de fruição da vida sem amarras.

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e, por outro assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade. (BENJAMIN, 1996c, p. 189).

Em suma, o filme cinematográfico é um elemento tecnológico fruto de meios maquímicos afins do ritmo do capitalismo moderno, mas gozando do diferencial de disponibilizar ao homem que o assiste distraidamente, nas horas de lazer, o vislumbre de números aspectos da situação histórica a lhe circunscrever. Essa mesma especificidade dá ao filme, dialeticamente, a oportunidade de introduzir descontinuidades no plano da existência pessoal e coletiva dos espectadores, porque as aparelhagens que determinam a sua imagética também proporcionam o manuseio técnico das cenas gravadas. A possibilidade dessa interferência



propositada, dependendo de como efetivamente acontece, direciona a recepção afetiva do público, a ponto do montante de efeitos gerados provocarem nele virtuais sensações de alívio no que concerne aos desconfortos do cotidiano. Mas como a cinematografia atenua os fardos do dia a dia? No entender de Benjamin, os fundamentos técnicos dos filmes atinam com a linguagem do inconsciente humano.

O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo graças a esse aparelho. [...] O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que a que se dirige o olhar. A diferença está [...] no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. [...] Aqui intervém a câmara com [...] suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre [...] a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar na realidade situam-se em grande parte fora [...] de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam [...] esse mundo nas [...] alucinações e sonhos. 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 sonhador. O cinema introduziu uma brecha na máxima 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 [...] (BENJAMIN, 1996c, p. 189-190).

O cinema amplia então o alcance biológico dos órgãos dos sentidos, franqueando-lhes o acesso a contextos onde podem ver, ouvir e perceber detalhes físicos que normalmente escapariam aos circuitos sensoriais do corpo. Paralelo a isso, ele liquefaz as fronteiras entre sonho e realidade, amalgamando um ao outro numa combinação de difícil discernimento. Parafaseando Matos (1990), o cinema institui um campo vertiginoso que absorve o sujeito e o envia, em terminologia freudiana, a universos “heimlich/unheimlich”. O vocábulo alemão “unheimlich” denota estranheza, opondo-se a “heimlich”, sinônimo de familiaridade e conforto. Além disso, “heimlich” é usado para conotar eventos não evidentes. Nisso, corrobora-se o prefixo “un” que, em alemão, indica mistério e obscuridade. Logo, entre os múltiplos significados, há um arranjo em que “heimlich” e “unheimlich”, enquanto opostos, admitem identidade! Essa ambivalência emerge quando algo familiar também possui dimensão oculta. Por esse prisma, “heimlich” também é “unheimlich”.

Por meio dessa colocação, Matos (1990) diz que o espectador cinematográfico não se comporta com a temática dos filmes de maneira unidirecional, ou seja, suas interpretações não estritamente obedecem a determinismos. Isso significa que as coordenadas ontológicas de suas experiências fílmicas não remetem a “pontos fixos”; portanto, o seu agir não se subjugava ao totalitarismo de sentidos prévios e únicos. Lendo e associando imagens sem obedecer a regras pré-estabelecidas, seus juízos encerram aleatoriedades: ao sabor do acaso, o curso das compreensões não é lastreado por imperativos de utilidade ou finalidade. Isso o aproxima das deambulações do flaneur, do jogo de rimas





do poeta ou dos apegos dos colecionadores pelos objetos fora de uso (MISSAC, 1987; GAGNEBIN, 2010). Portanto, a ausência de coerência, a imprevisibilidade e o extravio perante o convencional estão parcialmente presentes no cinéfilo, pois a construção do entendimento perante as cenas desfiladas na tela não segue percursos lineares ou valores maniqueístas, mas obedecem aos ditames da fantasia que joga com o real dando-lhe feições e fisionomias criativas.

Ora, esses momentos lúdicos, repletos de volatilidade, heterogeneidade e inacabamento, enquanto reflexos de uma imaginação fantasiosa que metamorfoseia os objetos sensíveis situam-se nos antípodas do critério de verdade que a metafísica cartesiana buscou firmar. A utopia da *mathesis universalis*, na qualidade de princípio guia de uma ciência universal da regulação e da medida, opunha-se frontalmente a esses atributos.

No mais, Walter Benjamin também sustenta que o amálgama do onírico ao real propiciado pelas ações da tecnociência cinematográfica no plano do corpo envolve a exposição de “personagens do sonho coletivo”. Sem embargo, a ideia de sonho coletivo remonta ao conceito clássico de mito. Diferentemente dos sonhos pessoais, os mitos são sonhos coletivos e despersonalizados. Rememorando Schelling (apud Cassirer, 2004) e Cassirer (2004), filósofos seminais nos estudos sobre mito, este seria, em seu onirismo transpessoal, a forma originária de “arrumação” das informações da realidade depositadas no corpo. Portanto, o mito equivaleria a uma tábua de classificação das coisas, ensejando justificativas dos porquês delas serem como são. Eis outro modo de asseverar que o mito esquadrinha e hierarquiza as propriedades dos fenômenos de acordo com uma axiologia, independente de suas fantasmagorias. Contudo, o que é isso senão a prova do esmero incansável do homem em firmar novos horizontes existenciais com a intenção de melhorar a

qualidade material e espiritual da sua vida? Com efeito, ao codificar impressões que remetem aos sucessos e insucessos experimentados na práxis, as narrativas míticas denotam a humanidade fazendo, habitando e projetando saberes na história. “Na relação entre mito e história, aquele se revela o primário; esta, o secundário e derivado. Não é através da história de um povo que uma mitologia lhe é determinada, mas dá-se o inverso: através de sua mitologia a história [...] é determinada.” (CASSIRER, 2004, p. 20).

Assim, as miríades de personagens retratados nos mitos não são apenas representações fictícias em estórias fantásticas; eles articulam elementos de linguagem que mostram o espírito humano conhecendo-se e rematando-se no palco do mundo. Consoante essa colocação, o mito é a potência da consciência que, despertando, amadurecendo e gerando a si mesma no tempo e espaço, também arquiva essa memória.

O processo [...] através do qual se origina a mitologia [...] é um processo subjetivo na medida em que ocorre na consciência e se manifesta na produção de representações: mas as causas, e, portanto, [...] objetos dessas representações são forças efetivamente [...] teogônicas. [...] O conteúdo do processo não são potências apenas representadas, mas as próprias potências, que criam a consciência e [...] são também por isso forças efetivas. O processo mitológico [...] tem a ver com [...] as puras potências criadoras, cujo produto originário é a própria consciência. [...] O mito é a odisséia da pura consciência [...]. (CASSIRER, 2004, p. 25-26).

Como corolário, onde consciências atuam, há a obrigatoriedade do mito; ele é o princípio ativo desse evento. Consoante essa abordagem, o mito nunca foi a *santa simplicitas* do pensar humano, como achavam os evolucionistas. “(O mito) é um dos fatores [...] por força dos quais a



consciência se libera do aprisionamento passivo na impressão sensível e progride para a criação de um “mundo” próprio, formado segundo um princípio espiritual.” (CASSIRER, 2004, p. 35-36).

Ora, se a potência do mito providencia a história, essa mesma prerrogativa estende-se ao cinema, porque ambos possuem homologia na esfera da *resemblance*. Por conseguinte, o cinema, tal qual o mito, influi na experiência subjetiva da história. Categoricamente, Benjamin coloca que essa relação de semelhança engloba outra correspondência, despertadora de esperanças quanto ao desenrolar de novos rumos ético-políticos para a humanidade, no sentido de torná-la mais crítica quanto às injustiças. Em “Passagens”, o filósofo diz:

Somente um observador superficial pode negar que existem correspondências entre o mundo da tecnologia moderna e o mundo [...] da mitologia. Num primeiro momento, de fato, a novidade tecnológica produz efeito somente enquanto novidade. Mas logo [...] transforma seus traços. Cada infância realiza algo grande e insubstituível para a humanidade. Cada infância, com seu interesse pelos fenômenos tecnológicos, [...] invenções e máquinas, liga as conquistas tecnológicas aos mundos simbólicos antigos. Não existe nada no domínio da natureza que seja [...] subtraído de tal ligação. Só que ela não se forma na aura da novidade, e sim naquela do hábito. (BENJAMIN, 2006, p. 503).

O uso constante da tecnologia torna-a paulatinamente habitual à corporeidade porque a repetitividade do contato ensina a cinestesia do corpo a ajustar-se aos fluxos das máquinas. Esse tipo de conhecimento destoa do solipsismo e da especulação cognitiva, pois sua origem e *modus operandi* são neuro-musculares. Benjamin denomina essa condição de “recepção tátil”. “Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do

recolhimento [...]. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda [...] a contemplação [...]. A recepção tátil se efetua [...] pelo hábito.” (BENJAMIN, 1996c, p. 193). Exercitada no hábito, a recepção tátil refina a seletividade da percepção. Nos momentos de grande complexidade social, política e cultural, isso adquire valor estratégico. “Pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, [...] se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito.” (Ibid. p. 193).

Dentre todas as manifestações artísticas conhecidas (incluindo a arquitetura), o cinema detém o paroxismo da recepção tátil. “A recepção [tátil] tem no cinema o seu cenário privilegiado.” (Ibid. p. 194). Sua importância pedagógica é salutar, porquanto prepara a percepção, via tecnimagens, para identificar nos movimentos da história os sulcos onde é possível semear o diferente. As artimanhas tecnológicas do cinema expõe mimeticamente o corpo do espectador aos equivalentes mais próximos dos perigos que assolam a vida do homem moderno. Nesse processo, ele pode reacender a chama da libertação humana. “Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, [...] como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.” (Ibid. p. 192).

### **Cinema e técnica; educação, natureza e meio ambiente**

Recordando, definimos o objetivo do presente trabalho como uma investigação dos desdobramentos educacionais da assunção benjaminiana de que a técnica media a relação homem-natureza, pois, na contramão de Heidegger, Walter Benjamin não descredibiliza a mesma.

As considerações de Benjamin endossam a técnica moderna como tecnologia, ou seja, técnica fundamentada na ciência. Essa técnica materializa-se em máquinas e ferramentas que aperfeiçoam as





atividades práticas humanas, porquanto autorizam as pessoas se apropriarem dos bens que a natureza lhes oferta com mais efetividade. Na medida em que os processos de trabalho são vetores de humanização do ser do homem não livres de restrições operacionais, a evolução da técnica ao estágio de *teco-logos* pode contribuir para o engrandecimento do *Homo Sapiens* ao permitir que ele recrie-se naqueles como *Homo Faber*.

Caso a técnica seja mal gerenciada do ponto de vista ético e político, ou seja, quando os homens canalizam seu emprego baseados em motivos gananciosos, como aqueles típicos dos valores burgueses, eles se traem e a natureza. Aos desequilíbrios derivados dessa traição, sucedem guerras e destruições, acrescidos de desajustes sociais, psíquicos, demográficos e culturais. Mas ainda que esse uso nitidamente subjugador da natureza pelo arsenal técnico cobre o saldo a ser pago com mortes e infelicidades, ele, de forma dialética, não obstrui o destino humano quanto a outras utilizações menos espúrias dos recursos tecnológicos.

O cinema ilustra, com bastante préstimo, essa alternativa. Nascido das mesmas fontes e princípios tecnocientíficos responsáveis pelas máquinas e indústrias cujo emprego leviano trouxe cicatrizes inextirpáveis para a civilização, ele encarna outra possibilidade de mediação da interação homem-natureza. Sua imagética tecnológica goza de uma qualidade estética capaz de recuperar, pelo viés da *resemblance*, a potência das estruturas do mito no cotidiano, por pertencer ela a ordem do sonho coletivo. Na hipótese de que a consciência mítica engendra a história, abre-se então para o cinema uma função social: alavancar a superação das contingências opressivas. Em outras palavras, ele desponta como meio de transformação ambiental.

No entanto, para que isso venha a aprumar, é necessário que a percepção consiga discernir onde as forças opressivas,

muitas vezes travestidas de benesses, estão localizadas. O cinema, através de uma série de artifícios (câmera lenta, “zoom”, aceleração de cenas, etc.), pode capacitar o corpo para tal, pois é arte tátil, mas desde que o espectador deixe-se penetrar por esses recursos. Reside aí, na acepção de Walter Benjamin, a verdadeira valia educativa da projeção cinematográfica.

A grande lição a extrair do pensamento de Benjamin deriva da sua perspectiva dialética: tanto os inúmeros equipamentos capitalistas desenvolvidos para submeter a natureza como a ascensão da não menos maquinica imagética cinematográfica, provém da mesma raiz formal, a técnica científica. Se, de um lado, ela provocou barbárie e injustiças, do outro ela acenou para a redenção humana via casamento da estética com a política. O que Benjamin realiza com muita argúcia é mostrar que o regime imagético de uma época e os seus aspectos técnicos, além de interpenetrarem-se, alimentam esperanças quanto à abertura de descontinuidades na história. Desse modo, a imagem cinematográfica está para os instrumentos óticos, elétricos e magnéticos assim como a imagem pictórica esteve para as ferramentas e combustíveis típicos das corporações de ofícios.

Ao acenarem para tal imbricação, as teorizações de Benjamin apresentam serventia para abalizarem discussões educacionais sobre natureza e meio ambiente, ainda mais no que tange ao cenário global de agora. Nesse sentido, vale recobrar o diagnóstico de Hardt (2000), para quem a noção de natureza como algo ainda guarnecido, desde as profundezas do psiquismo, até os macros biomas planetários, esmoreceu há muito. Não que animais, vegetais, tempestades, terremotos e pulsões tenham sido extintos; eles seguem existindo. Porém, praticamente todos, sem exceção, caso não tenham sofrido, irão cedo ou tarde sofrer intervenções da parte de alguma instituição, governo ou empresa.

Em particular, a paulatina sofisticação



das tecnologias de informação em rede desde a Segunda Grande Guerra desencadeou uma série de metamorfoses nas formas com que a humanidade se relaciona com a natureza, na medida em que tornou possível a crescente codificação de informações biológicas sobre a dinâmica bioquímica dos entes vivos e inanimados em matrizes de dados numéricos. Alguns autores, como Rosnay (1997), chegam a apregoar que a superfície do planeta transformou-se, com o advento do ciberespaço, numa incomensurável “noosfera”, ou seja, num espaço infinito de trocas informacionais que transcende as fronteiras entre o biológico e o artificial. Em larga escala, os reflexos dessa situação na América Latina, África e Ásia exigem análises cautelosas, haja vista seus interregnos guardarem a maior biodiversidade global. Com efeito, é sabido pela comunidade científica internacional que o conhecimento das informações genéticas e etológicas de muitos espécimes das florestas equatoriais, tropicais, cerrados, pântanos e litorais desses continentes está mapeado e arquivado. Na opinião de Santos (2000), justifica-se o inventário desses dados porque na grande massa de recursos naturais restantes nos mesmos predominam os “insumos” indispensáveis ao mais recente “front” de atuação do capitalismo global: o DNA. É ele o motor da indústria biotecnológica e farmacêutica, os principais carros chefes da economia internacional de agora. Daí, estudá-los e patenteá-los assume inegável relevância geopolítica.

Não bastasse a gravidade ética dessa apropriação comercial do patrimônio bioquímico de seres que, tal qual os humanos, anseiam por uma vida digna, os espaços preservados da América Latina, África e Ásia até hoje são alvejados, em linguagem deleuziana, por investimentos “molares”. Como exemplo, citem-se os projetos de construção de mega usinas hidrelétricas nos rios da Amazônia; de transposição de água de rios e aquíferos para abastecimento do agronegócio; dos

sistemas de transporte integrados que devem atravessar vastidões continentais. Nunca é demais lembrar que, nos tempos ainda incipientes da Modernidade, Benjamin comparou a exploração capitalista da natureza a um dínamo causador de guerras e refugiados atrofiados em suas memórias. Ao que tudo indica, uma nova categoria de refugiados parece formar-se, os das intempéries ambientais.

Tocar nessas questões é relevante pelo fato de muitos países latino-americanos, africanos e asiáticos serem signatários de tratados internacionais conservacionistas. Vale lembrar que o Brasil, além de acompanhá-los, possui legislação e marcos regulatórios próprios, como o capítulo VI, título VIII, da Constituição Federal, intitulado “Meio Ambiente”; a Lei 6938/81, que estabelece a Política Nacional do Meio Ambiente; o Programa Nacional de Educação Ambiental, instituído pelo Ministério do Meio Ambiente, em 2005; e a Resolução 02 de 15 de junho de 2012 do Ministério da Educação, que define as Diretrizes Curriculares para a Educação Ambiental.

No caso da educação ambiental em perspectiva internacional, para que os currículos estimulem de fato uma mudança moral nas atitudes, e não caiam em uma mera descrição de problemas de sustentabilidade econômica ou de manejo ecológico equivocado de ecossistemas, devem as escolas, no rastro das hipóteses desenvolvidas nas linhas anteriores, atuar no campo da percepção. Mas que sorte de circuitos imagéticos contemporâneos atenderiam a essa demanda? Em que setores da “noosfera” encontrar-se-iam tecnologias detentoras de recursos imagéticos profícuos o suficiente para adestrarem os canais perceptivos de populações inteiras acostumadas a transitar no universo dos fluxos de informação em tempo real?

Ainda que Benjamin não tenha vivido o suficiente para responder a essas interrogações, não causaria surpresa se ele





sugerisse as imagens de síntese ou digitais, porque elas não possuem necessariamente um lastro representacional, ou seja, não precisam de um real preexistente que sirva de sustentáculo ou inspiração, como na pintura, gravura ou desenho que mimetizam paisagens, seres, cenas etc. As imagens de síntese resultam de cálculos efetuados por algoritmos; nesse sentido, elas simulam ocorrências do mundo real. Sensíveis à interação humana, o seu conteúdo é modificável conforme a vontade de um usuário de intervir nela, mas dentro de um número limitado de possibilidades definidas por um programa computacional (COUCHOT, 1993; LUZ, 1993).

As redes computadorizadas, os kits multimídia, os videogames, os simuladores de vôo, as câmaras virtuais, etc. são o *locus* das imagens de síntese. Sua taticidade, diferente da proporcionada pelo cinema, abriga o potencial de treinar os canais perceptivos a um novo estágio ambiental onde as coordenadas entre humano e animal, natural e artificial, público e privado esvaneceram. Funcionariam elas como vetores educacionais de um momento em que a velocidade de Hermes, o mensageiro, sobrepuja-se ao fogo de Prometeu. Cabe salientar até que ponto o estado da arte da educação ambiental formal abre-se a esse cenário e suas problemáticas singelas.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996 [b] (Obras escolhidas; v. I).

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São

Paulo: Brasiliense, 1996 [c] (Obras escolhidas; v. I).

\_\_\_\_\_. Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea “Guerra e Guerreiros”, editada por Ernst Jünger. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996 [a] (Obras escolhidas; v. I).

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da história. In: **O anjo da história**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

\_\_\_\_\_. A caminho do planetário. In: **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2000 (Obras escolhidas; v. II).

\_\_\_\_\_. Paris do Segundo Império. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas; v. III).

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas: segunda parte: O pensamento mítico**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem – máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HARDT, Michael. A sociedade mundial de controle. In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

LUZ, Rogério. Novas imagens: efeitos e modelos. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem – máquina: a era das tecnologias**



do virtual. São Paulo: Editora 34, 1993.

MATOS, Olgária. Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MISSAC, Pierre. **Passage de Walter Benjamin**. Paris: Seuil, 1987.

ROSNAY, Joël. **O homem simbiótico**. Petrópolis: Vozes, 1997.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Código primitivo – código genético: a consistência de uma vizinhança. In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

