


Técnica, estética e a *Obra Esportiva*: diálogos com Theodor Adorno e Walter Benjamin

Michelle Carreirão Gonçalves

Michelle Carreirão Gonçalves

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ

E-mail: michelle_carreirao@yahoo.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-8350-2692>

Resumo

Ao pensarmos no esporte em sua dimensão estética, enquanto prática criadora de forma, temos elaborado a noção de *obra esportiva*, forjada com inspiração na teoria adorniana, entendendo o fenômeno como artefato estético próximo à obra de arte, composto de elementos como matéria, material e forma, bem como técnica, mimese e jogo. Tal esforço se desenvolve no interior de uma Teoria Crítica do Presente, mobilizando conceitos que se desdobram, no plano metodológico, em sua radicação teórica (origem) e em sua pertinência com potencial heurístico para o contemporâneo (atualidade). Neste ensaio, analisamos a questão da técnica como componente da dialética da *obra esportiva*, representante do momento de trabalho, domínio e controle de um tipo particular de sensibilidade, mas também de possibilidade de alguma expressão. Desenvolvemos este conceito a partir do diálogo entre Theodor Adorno e Walter Benjamin, um de seus principais interlocutores, tensionando, em seus escritos, o lugar da técnica no fazer estético-artístico e articulando tais ideias ao fazer estético-esportivo.

Palavras-chave: Técnica. Estética esportiva. Educação do corpo.

O presente artigo compõe resultado parcial de pesquisa de pós-doutorado realizada no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, sob supervisão do professor Dr Márcio Seligmann-Silva.

Recebido em: 02/10/2021

Aprovado em: 19/01/2022



<http://www.perspectiva.ufsc.br>

 <http://dx.doi.org/10.5007/2175-795X.2022.e84221>

Abstract**Technique, aesthetics and work of sport: dialogues with Theodor Adorno and Walter Benjamin**

By thinking of sport in its aesthetic dimension, as a form-creating practice, we have developed the notion of a sporting work, forged with inspiration from the Adornian theory, understanding the phenomenon as an aesthetic artifact close to the work of art, consisting of elements such as matter, material and form, as well as technique, mimesis and play. Such effort is developed within a Critical Theory of the Present, mobilizing concepts that unfold, on a methodological level, in their theoretical roots (origin) and in their relevance with heuristic potential for the contemporary (current). In this essay we analyze the question of technique as a component of the dialectic of work of sport, representing the moment of work, domain and control, of a particular type of sensibility, but also of the possibility of some expression. We developed this concept from the dialogue between Theodor Adorno and Walter Benjamin, one of his main interlocutors, stressing, in their writings, the place of technique in aesthetic-artistic making and articulating such ideas when making aesthetic-sports.

Keywords:

Technique. Sports
aesthetics. Body
education.

Resumen**Técnica, estética y obra deportiva: diálogos con Theodor Adorno y Walter Benjamin**

Al pensar el deporte en su dimensión estética, como una práctica creadora de formas, hemos desarrollado la noción de obra deportiva, forjada con inspiración en la teoría adorniana, entendiendo el fenómeno como un artefacto estético cercano a la obra de arte, consistente en elementos como materia, material y forma, así como técnica, mimesis y juego. Tal esfuerzo se desarrolla dentro de una Teoría Crítica del Presente, movilizandando conceptos que se despliegan, a nivel metodológico, en sus raíces teóricas (origen) y en su relevancia con potencial heurístico para lo contemporáneo (actual). En este ensayo analizamos la cuestión de la técnica como componente de la dialéctica del trabajo deportivo, representando el momento de trabajo, dominio y control, de un tipo particular de sensibilidad, pero también de la posibilidad de alguna expresión. Desarrollamos este concepto a partir del diálogo entre Theodor Adorno y Walter Benjamin, uno de sus principales interlocutores, destacando en sus escritos el lugar de la técnica en el hacer estético-artístico y articulando tales ideas en el making estético-deportivo.

Palabras clave:

Técnica. Estética
deportiva.
Educación del
cuerpo.

1 Introdução

Desde, pelo menos, a década de 1970, quando o que hoje conhecemos como Estudos Sociais do Esporte começou a se estabelecer como campo de debates e pesquisas, o esporte, notadamente aquele de alto rendimento, vem sendo pensado como fenômeno estético. Se as primeiras questões colocadas diziam respeito às relações entre arte e esporte, posteriores desdobramentos perguntaram pelo caráter estético implícito nas atividades esportivas (ELCOMBE, 2012), por seu potencial erótico (GUTTMANN, 1996), de desfrute e de produção de beleza no contemporâneo (WELSCH, 2001; GUMBRECHT, 2007), passando, mais recentemente, aos debates sobre experiência estética, esporte e emoções (KEYS, 2019; MUMFORD, 2012).

Pensar o esporte esteticamente, entendido como linguagem particular que produz formas específicas, tem se conformado como um programa de estudo que o toma como fenômeno paradigmático da sociedade hodierna. A pergunta ‘é possível entender o esporte como expressão estética do contemporâneo?’ serve como farol a guiar nossa investigação, que se desenvolve no interior de uma Teoria Crítica do Presente, mobilizando conceitos dos teóricos da chamada escola de Frankfurt, notadamente de Theodor Adorno, que tem nos ajudado a elaborar o conceito de *obra esportiva*. Partindo da inspiração na teoria estética adorniana, consideramos o esporte como artefato estético, em analogia à obra de arte, primeiramente no que concerne a seus elementos constituintes – matéria (*stoff*), material (*material*) e forma (GONÇALVES; VAZ, 2017a, 2017b) – e agora buscando ampliar a análise, ao agregar, de maneira gradativa, os conceitos de técnica, mimese e jogo, na medida em que são características ou momentos tanto da arte (entendida como exemplar da experiência estética) quanto do esporte.

É verdade que o esporte não foi um tema amplamente analisado por Adorno, o que não significa que o fenômeno tenha passado despercebido pelo alemão. Encontramos em seus escritos algumas esparsas referências à prática, em análises que tecem duras críticas ao seu caráter dominador e violento, o que se oporia, na sua interpretação, à experiência estética resultante do contato com a obra de arte autêntica. Entretanto, procuraremos perseguir os rastros de uma possibilidade não dominadora do esporte a partir de seu potencial estético, algo não colocado nesses termos pelo autor, mas que acreditamos ser possível delinear a partir de alguns subsídios encontrados em suas análises sobre a obra de arte. Soma-se a Adorno, neste projeto, Walter Benjamin, que, inclusive, foi um importante interlocutor e influenciador do colega (e amigo) frankfurtiano, notadamente em suas análises estéticas. Procuramos, em certo sentido, mobilizar a ideia de atualidade, que tão cara foi a esses dois pensadores, como destaca Seligmann-Silva (2009), operando a análise de um fenômeno cultural com grande presença no contemporâneo.

No presente, desenvolveremos o conceito de técnica em Adorno e Benjamin, apontando possíveis desdobramentos para seguirmos elaborando uma estética de tipo esportiva. A seleção deste conceito não é sem sentido, pois *A pergunta sobre a técnica* – que não ficou apenas a cargo de Martin Heidegger – gerou

intensas reflexões e análises por parte de vários intelectuais do século XX, inclusive os aqui em tela, que presenciaram seu desenvolvimento, catalisado, principalmente, pelas duas Grandes Guerras. A técnica e seu incremento tornaram-se expressão do *espírito do tempo* (*Zeitgeist*) do século passado e ainda seguem em pauta no contemporâneo. A intenção aqui é analisar em cada um dos autores a questão da técnica, tomada, por um lado, em sua relação com o esporte (e/ou com o corpo) e, por outro, em sua relação com a estética (especificamente com a arte), buscando uma articulação conceitual que nos ajude a compor, em momento posterior, a noção de *obra esportiva*.

Se considerarmos a técnica, de maneira preliminar, como o conjunto dos instrumentos utilizados para transformação da natureza pelo homem, como pontuou Marcuse (1999), é preciso dizer que há algo de específico no caso do esporte. Haveria nele uma técnica de tipo singular, uma técnica (ou técnicas) corporal no sentido proposto por Marcel Mauss (1974, p. 211), como a forma “[...] como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. Especificamente no esporte, a técnica se expressa tanto na gestualidade própria das modalidades esportivas como na maneira com que o corpo é preparado para realização de tais gestos na competição.

2 A questão da técnica em Theodor Adorno: esporte e tecnificação do corpo

No conjunto dos escritos adornianos, encontramos algumas referências esportivas, notadamente em suas análises e críticas à *cultura industrializada*. Enquanto produto da indústria cultural, termo cunhado pelo autor, o esporte quase sempre é retratado como reificante e violento, expressão da racionalidade instrumental. Nesse contexto, a relação com a técnica tem também seu destaque, na medida em que é exemplar da maneira de organizar a dor e o sofrimento.

Segundo essa análise, o esporte seria uma adaptação clandestina ao maquinário, de tal forma que o ser humano o incorporaria, desaparecendo a diferença entre si e a máquina. Isso levaria a um momento ostentador da violência, ao culto à obediência, ao autoritarismo, ao sofrimento e ao masoquismo (ADORNO, 1998). A técnica seria, neste registro, uma forma de organização do sofrimento que concorreria com seus propósitos anunciados de potencialização da liberdade.

Em seu texto-conferência *Educação após Auschwitz*, Adorno (1995a) coloca em pauta a desbarbarização como grande objetivo para a educação, e o corpo ganha atenção, na medida em que se torna vítima e reflexo da consciência mutilada, do recalque, que propicia comportamentos violentos e autoritários. O autor afirma que o esporte desempenha certo papel neste cenário e que nele haveria um duplo caráter, uma antibarbárie, assim como seu oposto:

O esporte é ambíguo: por um lado, ele pode ter um efeito contrário à barbárie e ao sadismo, por intermédio do *fair play*, do cavalheirismo e do respeito pelo mais fraco. Por outro, em algumas de suas modalidades e procedimentos, ele pode promover a agressão, a brutalidade e o sadismo [...]. É preciso analisar de uma maneira sistemática essa ambiguidade. (ADORNO, 1995a, p. 127).

Essa passagem é uma das poucas em que o frankfurtiano cita algum potencial positivo no esporte, notadamente em seu momento de cavalheirismo e de jogo, no qual conservaria o respeito ao outro. Estes são ideais vinculados à tradição do esporte amador desenvolvido ao longo do século XIX, que demarcam uma prática de *gentlemen* por parte daqueles que disputam por prazer, pela fruição do jogar, valores que devem estar acima do interesse pelo resultado da contenda. O amadorismo, enquanto marcador distintivo dos *sportsmen* do XIX e parte do XX, pode ter perdido sua luta contra o profissionalismo dos atletas do final do século passado e mais ainda deste em que vivemos, mas deixou sua marca nos regulamentos e códigos de conduta esportivos seguidos até hoje.

Adorno parece retomar a característica amadora ao defender este momento emancipador do esporte, “[...] livre daquilo que o coloca contra a parede: a competitividade exacerbada, o domínio extremo sobre o corpo, que o reifica, condenando sua vitalidade” (VAZ, 2000a, p. 96). Apesar de não ser um apologista da ideia de um princípio de jogo ou princípio lúdico intrínseco à natureza humana (o que o levou a criticar, por exemplo, as análises de Johan Huizinga em seu *Homo Ludens*), o frankfurtiano parece vislumbrar certo caráter utópico no esporte, desvinculado das amarras instrumentais e das formas de dominação da humanidade (INGLIS, 2004), o qual se poderia encontrar, segundo nossa hipótese, no momento de jogo da prática. Entendemos que, mesmo quando destaca a separação entre esporte e jogo, ao afirmar que o primeiro se afasta do segundo, “extirpando seus vestígios de liberdade nele existentes” (ADORNO, 1980, p. 189), Adorno não estabelece uma peremptória oposição ou incompatibilidade entre ambos. Mas, talvez, assinale a existência, ao menos em potência, de um momento de jogo na prática esportiva, que se perderia na exacerbção do caráter dominador, autoritário e pragmático do esporte.

Nesse texto, outra questão importante diz respeito à técnica e a como podemos pensar em seu desdobramento em relação ao esporte. Segundo Adorno (1995a, p. 132), a técnica tem lugar privilegiado na sociedade administrada, o que acarreta pessoas cada vez mais tecnológicas, ou seja, “afinadas com a técnica”. A relação mantida com ela seria então exagerada, irracional e patogênica, na medida em que esta não é mais tomada como um meio para se alcançar um fim, mas como algo que tem valor em si mesmo.

Se o esporte é paradigmático no que concerne à relação com a técnica, tanto como forma de preparar o corpo para o alto desempenho quanto na realização regulada de movimentos codificados, ele pode ser também pensado como partícipe do processo de *coisificação* a que Adorno chama atenção, notadamente naquilo que conhecemos como treinamento esportivo, que se constitui como uma técnica de trabalho contínuo e racionalizado de violência e domínio do corpo, algo notado pelo autor em seu *O ataque de Veblen à cultura*. Ao analisar a crítica cultural vebleniana a partir de seu conceito-chave de consumo conspicuo, o alemão reconhece a fecundidade do “olhar maligno de Veblen” (ADORNO, 1998, p. 75), que não deixa escapar nem os fenômenos mais ignorados e subestimados, como é o caso do esporte.

Em *Teoria da Classe Ociosa*, Veblen (1983) dedica um capítulo a problematizar o esporte, pensado como prática que mantém, e também atualiza, o que chama de “espírito predatório”, que, neste caso, se manifesta sob o signo de “proezas”. Segundo o autor, “A base da inclinação para o esporte é uma constituição espiritual arcaica – a posse de uma inclinação predatória emulativa em potência relativamente alta” (VEBLEN, 1983, p. 115).

Em sua análise, Adorno (1998) também não deixa escapar o aspecto arcaico e, em certo sentido, bárbaro do esporte, em seus momentos de violência e autoritarismo. Aqui encontramos o outro lado do fenômeno, enquanto pertencente ao reino da não liberdade, expressão da agressividade humana, ao assemelhar o corpo à maquinaria e adaptá-lo à forma social vigente. A técnica, neste contexto, configura-se como organizadora da dor e do sofrimento, com vistas a potencializar o corpo e seu rendimento.

Mas encontramos mais exemplos esportivos na obra adorniana, vinculados ao seu conceito de indústria cultural. Em *Tempo livre*, há uma breve análise sobre o papel do esporte enquanto prática na ocupação do chamado tempo livre, que, segundo o argumento central do texto, é, na realidade, um tempo de não liberdade, justamente porque “[...] segue o trabalho diretamente como sua sombra” (ADORNO, 1995b, p. 79). Nesse contexto, o esporte, com seus valores, estrutura e regras, é mais uma engrenagem que nos acostuma a viver sob o signo do domínio e do sofrimento, características da sociedade administrada, em que nada escapa ao cálculo e ao lucro. Enquanto assistimos ou praticamos esporte, aprendemos que a vida é uma grande competição de todos contra todos, da qual somente o indivíduo mais bem preparado, que se submete ao trabalho exaustivo sem esmorecer, pode sair vitorioso.

A competição é um dos traços que conecta o esporte à indústria cultural, na medida em que “[...] os consumidores, quer pela qualidade da apresentação, quer pela publicidade, são incansavelmente incitados a várias competições [...]”, enquanto “[...] os produtos assumem traços desportivos até ao mais ínfimo detalhe dos procedimentos técnicos” (ADORNO, 2003, p. 84). Em *O esquema da cultura de massas*, texto preliminar ao da Indústria Cultural, Adorno (2003) dedica um pouco mais de atenção ao fenômeno esportivo e mostra como, tecnicamente, os produtos culturais produzidos sob os auspícios da indústria se aproximam mais ao esporte do que à arte.

Segundo sua análise, a indústria da cultura aposta no que chama de “paradigma do desporto cultural [...], esse ser híbrido entre a etiqueta aristocrática e o espírito burguês” (ADORNO, 2003, p. 84), que agrega, de maneira falsa, a tradição e distinção da arte erudita à popularização e diversão que animam as massas. A analogia com o esporte não podia ser mais certa; enquanto fenômeno moderno desenvolvido no seio da Inglaterra Vitoriana, a prática marca, em seus primórdios, um momento de exclusividade aristocrática em uma sociedade que vê crescer uma nova classe e uma nova estrutura social, a burguesa.

Uma questão importante, nesse contexto, diz respeito à esportivização de tais artefatos culturais, que, segundo Adorno (2003, p. 87), contribui para a “dissolução da aparência estética”, na medida em que se esvaziam de todo e qualquer significado. Esta liquidação da estética relaciona-se com a destruição do

potencial emancipador de tais produtos, o que ocorre de forma análoga com o próprio esporte, uma vez que perde seus elementos de liberdade ao se afastar cada vez mais do jogo, este momento de criação imagética, repleto de imaginação, em contraponto à vida ordinária.

Para o autor, o esporte deixa de ser um jogo e torna-se um ritual que celebra a submissão dos submetidos à disponibilidade de servir. Este estar disponível nada mais é do que uma paródia da liberdade, que se expressa no serviço imposto ao corpo. Novamente, tem-se o tema da corporalidade e da violência, bem como do domínio a esta reservado no processo de construção da subjetividade. Enquanto vítima, o “escravo-corpo” encontra no esporte “[...] a mesma injustiça que sofreu por parte dos constrangimentos sociais” (ADORNO, 2003, p. 87).

Tem-se, mais uma vez, a violência como característica esportiva, mas também como característica cultural, na medida em que esta se torna um esforço, um “treino para a vida”, ao socializar “modos de conduta produzidos sinteticamente” (ADORNO, 2003, p. 89). Assim como no esporte, os produtos culturais ensinam que a competição e a concorrência são *naturais* e que o sofrimento, seja o próprio ou o alheio, faz parte do esquema, um mal necessário para quem quer alcançar a vitória. Ambos atualizam, de maneira compulsiva e traumática, a cisão imemorial entre espírito e natureza, sujeito e objeto, que fez da humanidade senhora de si e do mundo, ao mesmo tempo em que a objetificou radicalmente. No caso do capitalismo monopolista, a reificação é total e se expressa no esporte como momento de puro domínio e não liberdade.

Na sua literalidade apagada, na seriedade animalesca que imobiliza num reflexo cada gesto do jogo, o desporto converte-se na sombra desbotada da vida petrificada e fria. Do prazer do movimento, do pensar na libertação do corpo, da suspensão dos fins utilitários, só preserva uma experiência desfigurada. [...] O desportista ainda pode cultivar qualidades como a solidariedade, a solicitude, ou mesmo o entusiasmo, que podem revelar-se úteis num momento político decisivo. De tudo isso, nada sobra para o espectador desportivo: uma curiosidade básica e contemplativa desfaz a derradeira espontaneidade. [...] Ao representar a totalidade da vida como um sistema de competições desportivas declaradas ou encapotadas, entroniza o desporto como vida e elimina a tensão entre o domingo desportivo e a semana miserável, tensão que constituía a melhor parte do desporto real. (ADORNO, 2003, p. 88-89).

Concomitante à dura crítica feita ao esporte como prática violenta (ou pseudoprática), dominadora e objetificante, Adorno (2003) não deixa de destacar seu momento positivo, sua dimensão de possibilidade de liberdade, fruição e prazer, que, segundo sua leitura, é também cooptada pela indústria cultural, ao tornar o esporte uma atividade cada vez mais conectada à vida cotidiana, de caráter mais e mais utilitário, expressando a competitividade e a brutalidade de maneira compulsiva.

Apesar dos escritos esparsos sobre o tema, os apontamentos do frankfurtiano mostram grande potência para pensarmos o esporte contemporâneo enquanto expressão do espírito dominador, mas também em seu outro lado, em sua face emancipatória, em seu momento de liberdade. Queremos buscar estes

vestígios no esporte e pensá-lo também em seu caráter sensual e estético, tendo como apoio a teoria adorniana, mesmo conscientes de que faremos, durante o percurso, movimentos que seguirão na contramão de suas análises, notadamente as que relegam à prática esportiva um lugar único e exclusivo no rol dos produtos da indústria cultural. Cremos que pensar a técnica em seu potencial criador e libertador pode nos auxiliar na construção desse arcabouço. Para tanto, buscamos o tema na *Teoria Estética*, na qual Adorno explora a relação entre técnica e a produção estética (artística). Sobre isso trata o item a seguir.

3 A questão da técnica em Theodor Adorno: arte e experiência estética

Se, anteriormente, apresentamos como a técnica se conecta ao esporte a partir de sua dimensão dominadora e instrumental, agora nos ocupamos em pensá-la na sua relação com a estética, precisamente com a arte, que, parece-nos, mostra outra potencialidade nos escritos de Adorno. Aqui o foco principal é a *Teoria Estética*, que trata da obra de arte séria ou autônoma, aquela que se contrapõe aos produtos da indústria cultural. Deixaremos por ora o esporte em suspenso. Voltaremos a ele mais tarde.

A técnica, entendida como meio ligado a fins, como “extensão do braço dos homens” (ADORNO, 1995a, p. 132), inscreve-se no âmbito das forças produtivas de manutenção e propagação da vida. Se, por um lado, expressa a possibilidade de prover uma vida melhor à humanidade, por outro, representa uma face violenta desta mesma humanidade perante o mundo e a natureza. A crítica à técnica em Adorno deve ser entendida no contexto da crítica ao progresso enquanto desenvolvimento cego das forças produtivas, que só fazem aumentar a desigualdade, a miséria e a infelicidade. Seus efeitos não são apenas materiais, mas se desdobram numa racionalidade instrumental e numa consciência coisificada. Nesse quadro, a técnica se autonomiza, deixa de ser entendida como um meio para algo externo a ela, tornando-se um fim em si mesma, *tecnificando* as relações e as pessoas, bem como diminuindo as possibilidades de se ter *experiência* (*Erfahrung*), uma das bases de constituição do sujeito.

Para Adorno, há poucos espaços de manutenção da experiência no mundo contemporâneo, enquanto expressão da liberdade e da autonomia do sujeito. Um deles é a arte, que, como toda produção humana, está marcada pela técnica. Esta é, inclusive, uma das características que conectam a arte autônoma ao contexto social, na medida em que o progresso das técnicas intraestéticas guarda estreita relação com o progresso das forças produtivas extraestéticas, sendo ambos historicamente determinados. Nesse sentido, a arte moderna “[...] é tão determinada socialmente pelo conflito com as relações de produção como intra-esteticamente [*sic*] enquanto exclusão de elementos gastos e de procedimentos técnicos ultrapassados” (ADORNO, 2006, p. 47).

Aqui o autor advoga por uma libertação estética das forças produtivas por meio da obra de arte, que retira da esfera da produção material os procedimentos técnicos mais progressistas e confere a eles novos sentidos e usos, subvertendo a lógica da dominação cega da natureza. A técnica, nesse caso, é utilizada para demarcar a separação entre o real e o representado, entre o imediato e o mediado subjetivamente,

proporcionando uma experiência que se afasta da subjugação das relações de produção dominantes a partir da incorporação dos procedimentos desenvolvidos justamente sob estas mesmas relações.

A violência que a técnica exerce sobre a natureza – que acaba também por assumir uma forma técnica (e o corpo é um exemplar desse processo, já que as técnicas e tecnologias vão conformando também um novo aparato sensível, corporal) – só pode modificar-se “[...] por uma reorientação das forças técnicas de produção [...]” que seja capaz de, “[...] após a supressão da penúria, estender-se por outra dimensão do que a do simples aumento quantitativo da produção” (ADORNO, 2006, p. 61). Novamente, encontramos o argumento que defende uma relação menos opressora e repressiva do humano com a natureza e, em última instância, do humano com a própria humanidade, o que seria possível a partir de uma “técnica tornada pacífica” (ADORNO, 2006, p. 61).

Adorno mostra que a arte é também um momento do desencantamento do mundo, mas que a técnica dela participa numa direção contrária à da dominação, na medida em que trabalha para a expressão da natureza historicamente oprimida. O elemento técnico da arte, sem o qual, aliás, nenhuma obra artística existe, é o momento de dar forma ao material, até “[...] *sustraerle su forma natural [...] y refundirlo en una intención que, por su parte, vuelve a dar valor, verdaderamente, a la naturaleza*” (ADORNO, 2013, p. 167). Todavia, esse movimento não se dá sem tensões; há uma dialética na relação entre arte e natureza, pois a primeira dá voz à segunda – ao produzir uma esfera especial em que o oprimido, ou seja, o outro da *ratio* (o eu ordenador e opressor), ganha protagonismo –, ao mesmo tempo em que está completamente envolvida no processo de esclarecimento, que representa a relação cindida e dominadora da *ratio* com a natureza.

Como a arte participa do todo social a partir de uma relação dialética com ele, sem se manter completamente autônoma e isolada, é justamente por meio da técnica e de seu desenvolvimento – que objetiva dar voz ao oprimido – que a arte se entrelaça com o processo de esclarecimento, na “*necesidad inalienable del incremento de la técnica*” (ADORNO, 2013, p. 167).

Esta técnica, de tipo artística, é constituinte da arte em toda sua história, o que significa que as obras não são artefatos espontâneos, produtos de um gênio, mas do engenho humano, resultado do trabalho, da modificação da natureza. Não à toa, segundo Adorno, o caráter expressivo da arte está conectado também a uma técnica, na medida em que esta elabora os materiais artísticos por meio da transformação da matéria, sendo, por isso, historicamente *formada*. A relação aqui é também dialética, pois os materiais dependem do desenvolvimento técnico assim como a técnica depende do desenvolvimento dos materiais. Ambos progridem mutuamente.

O aspecto técnico das obras relaciona-se também ao seu conteúdo (*Gehalt*). Não o define, já que nenhuma obra é apenas a soma de seus elementos técnicos, mas atua na condução da reflexão para seu conhecimento, na medida em que possibilita a própria materialização da obra, dando, conseqüentemente,

corpo à expressão do conteúdo. Adorno (1973, p. 317) então dirá que a técnica tem um caráter de chave para o conhecimento da arte (*Schlüsselcharakter für die Erkenntnis von Kunst*); sendo a “[...] figura determinável do enigma nas obras de arte, figura ao mesmo tempo racional e abstracta [*sic*] [...]” (*begriffslos*, não conceitual) (ADORNO, 2006, p. 240). A técnica deve então ser entendida sempre na sua relação com o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) da obra, e não como algo por si mesma.

Importante ainda dizer que a arte, apesar de guardar uma dimensão artesanal, distancia-se desta justamente na forma como lida com a técnica. Para Adorno, na arte, os meios são utilizados mais livremente pela consciência do que no artesanato (e mais ainda do que na produção industrial), porque o fazer artístico está fora da esfera da produção material. O trabalho do artista não está submetido aos meios, no sentido da manutenção da vida, ao mundo da necessidade e, por isso, está livre para a criação. Seria possível então pensar, neste caso, numa técnica que não se restrinja à pura funcionalidade, mas que expresse um momento de liberdade e autonomia do sujeito. A potência da experiência estética residiria, assim, no encontro mediadamente sensível com as obras elaboradas, enquanto “porta-voz histórico da natureza oprimida” (ADORNO, 2006, p. 275), conformando a “irrupção da objectividade na consciência subjectiva [*sic*]” (ADORNO, 2006, p. 274).

4 A questão da técnica em Walter Benjamin: corpo, cinema, esporte

Se o esporte pouco foi tema para Theodor Adorno, menos ainda o foi para Walter Benjamin. Enquanto *arqueólogo da modernidade*, porém, Benjamin não deixou de perceber e apontar questões concernentes ao fenômeno esportivo, notadamente na sua relação com o cinema, a arte por excelência da era da reprodutibilidade técnica. Para iniciar, vale destacar, na leitura benjaminiana, como se colocam as relações entre técnica e percepção, sendo a primeira determinante para modificações na segunda, ou seja, no aparato sensível, corporal, algo que tem seus desdobramentos também no fazer e no assistir ao esporte.

Nos escritos de Benjamin, há distintos rastros sobre o corpo e sua relação com a experiência, ou, por outra perspectiva, com seu declínio na modernidade. Pode-se ver algo em *O narrador* e em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, assim como nos variados textos que tratam da infância e da sua rememoração, que acessam sentidos, gostos, gestos, odores, enfim, marcas somáticas que atravessam a vida adulta. Entretanto, aqui, teremos como mote principal o texto d’*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, manuscrito que teve sua primeira versão redigida em 1935, mas que seguiu sendo reelaborado até 1940, tornando-se um de seus trabalhos mais lidos e mais influentes, notadamente no campo das artes do século passado (SELIGMANN-SILVA, 2017). A eleição desse texto como protagonista das análises aqui empreendidas diz respeito, justamente, à centralidade da técnica e seus desdobramentos para a estética, tanto no âmbito do estudo e da produção artística como no âmbito do estudo da esfera sensorial.

Podemos expressar a tese central sobre a dimensão sensória nestes termos: a percepção é alterada pela técnica, e o corpo, entendido como aparato sensível, é determinado pelo aparato mecânico. Interessante

notar que pensar o corpo como aparato já o coloca também na esfera da aparelhagem, dos instrumentos, o que expressa seu caráter técnico (enquanto *ferramenta* original, primeva) e sua aproximação cada vez maior com a maquinaria (VAZ, 2000b, 2004), sendo o cinema, para Benjamin, a arte a realizar tal experiência no contexto estético – com suas implicações políticas.

O ponto-chave está na técnica de reprodução, que revolucionou as formas do fazer artístico, assim como as da recepção estética. Da xilogravura ao cinema, passando pela impressa e a fotografia, Benjamin destaca as implicações da técnica de reprodução nos modos de percepção, que não são determinados simplesmente pela natureza mas também (e talvez, principalmente) historicamente. A realidade apreendida pela câmera, notadamente a cinematográfica, é distinta daquela que se apresenta ao olho humano, e é somente por meio dela, segundo a posição benjaminiana, que se pode chegar ao “inconsciente óptico”, ao conjunto de imagens escondidas nas frestas das coisas. O caráter revolucionário do cinema seria permitir, por meio de seus procedimentos técnicos, a apropriação, pela percepção coletiva, “[...] dos modos de percepção individuais do psicótico ou do sonhador. O filme abriu uma brecha naquela antiga verdade heraclítica segundo a qual os acordados têm o seu mundo em comum, e os dormentes têm cada um um mundo para si” (BENJAMIN, 2017, p. 89).

Consideramos então que Benjamin aponta questões sobre uma educação dos sentidos a partir da experiência com as artes tecnicamente reprodutíveis. Se o corpo é a grande aparelhagem de recepção desta nova estética, é também vetor de produção de artefatos estéticos, seja o cinema (enquanto arte), seja o esporte (enquanto atividade agonística). Sobre este, algumas indicações podem ser vistas no ensaio *d’A obra de arte*. A primeira delas diz respeito ao caráter de teste do esporte, algo semelhante ao trabalho do ator de cinema. Para Benjamin (2017), a performance artística do segundo se aproxima da performance esportiva do primeiro, na medida em que ambas são permeadas – e desenvolvidas, acrescentamos – por interferências realizadas por um *staff* de especialistas. Assim como ocorre nos testes em geral, a ação de um esportista e a de um ator de cinema seriam controladas nos mínimos detalhes, a fim de alcançarem o resultado desejado, o que expressaria um momento de domínio e controle do corpo e da performance, seja esportiva, seja cênica. Mas também haveria algo de educativo nesses procedimentos de teste, notadamente no caso do ator, que ensina ao público como se relacionar com a máquina de uma forma menos violenta e opressiva do que aquela estabelecida no mundo do trabalho, algo que apontaria para a segunda técnica (SELIGMANN-SILVA, 2016b). Em suas notas ao ensaio, encontramos a seguinte anotação sobre esporte e teste:

[...] o fundamento do esporte constrói um sistema de prescrições que submete os modos de conduta humanos em última instância à mediação com base em medidas físicas elementares: a medição em segundos e centímetros. [...] Com isso estabelece-se a posição atual do treino esportivo. Ele liberta-se do agonal para tomar o rumo do teste. Nada é mais corrente ao teste em sua figura moderna do que medir o ser humano com uma aparelhagem. (BENJAMIN, 2017, p. 130, grifos no original).

Na leitura de Benjamin (2017, p. 73), o esportista submete-se aos testes físicos ao se medir “por tarefas que são dadas pela natureza”, enquanto o ator de cinema reproduz o teste mecanizado que se expõe no filme, na medida em que ele “*torna a própria exponibilidade desse procedimento em um teste*” (BENJAMIN, 2017, p. 73, grifos do autor), o que indica a diferença na função social destes dois procedimentos. O argumento do autor sobre o esporte parece seguir na direção de seu momento orgânico, *natural*, porém mediado tecnicamente pela aparelhagem, que afere e calcula o desempenho. Além disso, se num primeiro momento a disputa esportiva se dava entre um ser humano contra outro, agora se dá entre o ser humano contra a máquina, ou por outra perspectiva, entre corpos cada vez mais tecnificados e tecnológicos, que não são apenas tomados analogamente ao maquinário, mas sim a incorporação desse mesmo maquinário.

Importante dizer que, no caso dos testes e das medições específicas do desempenho corporal dos atletas, a imagem filmica tem papel central, notadamente porque é o filme que registra o movimento e permite sua análise posterior. Aliás, algumas reflexões como as de Patrick Piquet (2017) defendem que o cinema, em sua origem, tem uma radicação documentária esportiva, já que foi o *appareil de chronophotographie*, um aparato de medição fisiológica inventado na década de 1880 por Georges Demeny e Etienne-Jules Marey (ambos entusiastas do movimento ginástico vigente na França do século XIX, que deu origem à disciplina Educação Física naquele país), que teria influenciado o desenvolvimento da câmera cinematográfica. O mecanismo em questão foi construído com o intuito de mensurar os movimentos corporais, tendo por base a junção de ritmo e intervalo de imagens a partir de fotografias tiradas a tempos regulares (GONÇALVES; GALAK; VAZ, 2021).

Sabemos que o esporte tem sido representado nas diferentes artes, notadamente nas figurativas, mas também na literatura, na dramaturgia, na música e mesmo na dança. Porém, é no cinema que encontra maior destaque, pois ambos são fenômenos que se cruzam e se relacionam, tanto na origem e no desenvolvimento – entre a metade do século XIX e início do XX – quanto em seu caráter moderno, expressões de um imaginário voltado para a urbanidade, para as massas, para a potência, para a crença na técnica, nas máquinas e no progresso infinito (MELO; VAZ, 2006). Talvez o grande ponto que conecte tão bem o cinema ao esporte seja o ritmo, algo captável de forma singular pela técnica cinematográfica.

Outra questão que aproxima a técnica do cinema à do esporte, segundo Benjamin (2017), é que as performances expostas por ambos permitem que cada um que as acompanhe o faça como um semiprofissional. Ou seja, todos são potencialmente iniciados nestes dois fenômenos, na medida em que qualquer um pode ser filmado, assim como qualquer um pode praticar (e conhecer) esporte. Para Benjamin, essa maneira de se colocar perante à arte (e, acrescentamos, ao esporte) indica mais uma fratura com a tradição, notadamente na distinção entre autor e público – algo que ocorreu primeiro no campo da literatura, com o desenvolvimento da imprensa –, marcada pelo distanciamento e pela especialização, fazendo com

que o “[...] leitor [esteja] a todo tempo pronto para tornar-se um escritor”, pois “Enquanto especialista, [...] ele ganha acesso à autoria” (BENJAMIN, 2017, p. 82).

Benjamin (2017) trata da experiência da literatura, mas podemos pensar a questão de forma análoga no esporte, em que o espectador se coloca como especialista ao assistir – pois faz parte da tradição esportiva ter um público composto por *experts*, que têm certa aptidão para julgar as performances apresentadas (LASCH, 1983) –, bem como pode também experimentar competir e treinar (não esqueçamos que tudo virou uma grande competição hodiernamente, e que treinar é a palavra de ordem, das academias de musculação às escolinhas de futebol). Entretanto, é preciso dizer que a atuação do atleta, enquanto trabalhador profissional, segue sendo altamente especializada, seja no sentido das adaptações morfofisiológicas e psicológicas, seja nas técnicas (na incorporação do gestual esportivo).

Aqui parece que Benjamin dialoga com seu amigo Bertolt Brecht e seus apontamentos sobre esporte e arte, notadamente na dramaturgia, encontrados em pequenos ensaios dos anos 1920. O entusiasmo pelo esporte, o boxe em especial, fez Brecht repensar o teatro alemão de sua época, inscrito no contexto da República de Weimar. A proposta consistia na aproximação do teatro com o esporte, não apenas em seus temas mas principalmente em sua forma. Para ele, o teatro deveria ser mais divertido e arrebatador, assim como o que acontece na arena esportiva. Além disso, Brecht desejava uma outra postura do público teatral: que ele fosse, assim como o esportivo, capaz de analisar o evento que presencia, indicando que os espectadores de esporte são um grupo de semiprofissionais, aqueles que entendem e dominam os códigos apresentados no evento. Sua hipótese era de que somente com a incorporação de características do mundo esportivo o teatro poderia voltar a ser prazeroso e, por meio dele, seria possível criar uma esfera de crítica social e de educação. Assim, era preciso assistir a uma peça teatral como a uma luta de boxe, sendo o esporte uma espécie de lente ideal por meio da qual se poderia entender a verdadeira experiência do teatro (DAWSON, 2011).

Se podemos ver influências brechtianas nas analogias esportivas contidas em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, há algo também de Brecht no conceito de segunda técnica e de *Spielraum* (literalmente “espaço de jogo”), entendido como campo de ação. A seção a seguir trata desses conceitos, que, segundo nossa leitura, podem nos ajudar nas análises sobre o caráter estético do esporte.

5 A questão da técnica em Walter Benjamin: arte e (segunda) técnica

Anteriormente, citamos brevemente o conceito de segunda técnica, desenvolvido por Benjamin a partir do final da década de 1920, até sua morte, em 1940 (WOHLFARTH, 2016), mas não tratamos dele. Agora lançaremos um olhar mais detido a essa questão, que nos interessa, por um lado, para entendermos o pensamento estético benjaminiano e, por outro, como arcabouço teórico para posterior desenvolvimento da noção de *obra esportiva*. Na segunda versão alemã do texto d’*A obra de arte* (assim como na francesa),

Benjamin apresenta a ideia de segunda técnica, que estaria ligada ao jogo, ao lúdico, à mimese (SELIGMANN-SILVA, 2012, 2016a, 2016b, 2017, 2019). Uma técnica emancipada, oposta àquela de tipo dominador e repressivo. Se a primeira técnica tem como fim a dominação da natureza, a segunda teria por finalidade “[...] muito antes um jogo conjunto entre natureza e humanidade” (BENJAMIN, 2017, p. 66).

Na primeira versão alemã do manuscrito (assim como na terceira), Benjamin pensa a questão da técnica moderna como segunda natureza, conceito radicado na tradição marxista e que se refere a um mundo reificado e alienado, por isso não humano. Assim sendo, haveria nesta acepção uma conotação negativa. Entretanto, o desenvolvimento do conceito de segunda técnica trará um caráter positivo à questão, um sentido emancipador, oposto à reificação, apontando para uma relação distinta com a natureza, também mediada tecnicamente, mas de maneira menos violenta e repressiva. Nesta técnica, o que está em jogo não é a dominação da natureza, e sim “[...] a dominação da relação entre natureza e humanidade” (BENJAMIN, 1987a, p. 69).

Para o autor, a primeira técnica é aquela que emprega o ser humano ao máximo, que o apreende e subordina, que tem como ato exemplar o sacrifício, já a segunda desobriga o ser humano, livra-o das agruras do cotidiano com seu caráter lúdico, conectando-se assim à experiência individual do jogo descompromissado. Ambas representam um afastamento da natureza e exercem um poder sobre o mundo, porém com formas, orientações e usos distintos. “A primeira técnica orienta-se pelo ‘de uma vez por todas’ (nela trata-se do sacrilégio irreparável ou do sacrifício eternamente exemplar); a segunda, pelo ‘uma vez é nenhuma vez’ (ela trata do experimento e das variações incansáveis dos procedimentos de teste).” (BENJAMIN, 2017, p. 65). A chamada segunda técnica teria origem na inaugural atividade humana de distanciamento da natureza, que, segundo Benjamin, seria o jogo, prática típica da infância que explora o repetir “sempre de novo” (BENJAMIN, 2009, p. 101), reatualizando o prazer experimentado no brincar/jogar. Esta repetição orienta também o sentido da segunda técnica.

Enquanto a primeira técnica visa ao domínio da natureza, a segunda se destina a jogar com ela, estando a arte oscilando entre as duas (SELIGMANN-SILVA, 2016a), pois seriedade e jogo se encontram em toda obra artística (BENJAMIN, 2017). Para Benjamin, a função da arte reprodutível, notadamente o cinema, seria exercitar esse jogar junto, acostumando os seres humanos a lidar com a aparelhagem, que tem presença cada vez maior em nossas vidas. Em sua leitura, submeter-se ao maquinário significaria também alcançar uma libertação, na medida em que o desenvolvimento tecnológico levaria a novas formas de produção, que emancipariam a humanidade, livrando-a do trabalho forçado e gerando mais tempo e espaço de ação (*Spielraum*) onde pudessem imperar o prazer, a fantasia, a ludicidade.

Importante dizer que tal conceito foi gestado na relação com aquilo que o autor denomina de materialismo antropológico (BENJAMIN, 1987b), num contexto de rompimento com as divisões entre vida, arte e política, que os movimentos de vanguarda procuravam estabelecer no início do século XX – não à toa a primeira aparição do termo *materialismo antropológico* se deu no ensaio sobre o Surrealismo.

Segundo Wohlfarth (2016, p. 8), a ideia de materialismo antropológico foi uma espécie de base para chegar à segunda técnica, entendida não como “[...] uma tecnologia especial, mas [como] *techné* em geral, sobretudo em suas realizações modernas” (grifos no original). Nesse esquema, o corpo (*physis*) tem papel fundamental – não em seu registro individual, mas coletivo –, assim como a técnica (*techné*), e ambos, unidos, formariam a potência política e revolucionária do grande corpo coletivo proletário.

Benjamin pensou as relações entre política, estética e técnica no âmbito de um projeto de emancipação do proletariado, conformando uma experiência coletiva libertadora. Nesse contexto, a técnica é o médium privilegiado para o espaço de ação (*Spielraum*), o que significa que não se trata de uma técnica dominadora, imperialista, mas de uma técnica que evoca “[...] aquelas forças passionais, libidinais da não-produção [*sic*], ou seja, uma produção de energias tão vital, senão mais, que a de bens” (WOHLFARTH, 2016, p. 13), ou, por outra perspectiva, uma técnica que mobiliza “[...] para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1987b, p. 32).

Benjamin entendia que as revoluções objetivavam acelerar a adaptação dos humanos a essas novas formas de produção desencadeadas pela segunda técnica. Vendo-se emancipados da dominação social determinada pelo trabalho opressor, os indivíduos teriam, enfim, seu campo de ação (*Spielraum*) amplificado “[...] de uma vez para além de todas as proporções” (BENJAMIN, 2017, p. 66). A ideia benjaminiana de *Spielraum* enquanto campo de ação é importante para o entendimento do caráter revolucionário da obra tecnicamente reprodutível. Nesse sentido, a função social mais importante do filme seria “[...] gerar o equilíbrio entre o ser humano e a aparelhagem” (BENJAMIN, 2017, p. 87, grifos do autor), na medida em que sua técnica permite à humanidade mostrar-se e também ver o outro, aumentando a compreensão de si e do mundo, o que resulta numa conscientização social e amplia o espaço de ação (*Spielraum*).

Ainda pensando sobre o *Spielraum* e as relações entre segunda técnica e jogo no caso da obra de arte, Benjamin apresenta o terceiro elemento que completaria esta configuração, a mimese. Para o autor, a arte é a mimese perfeita, na medida em que se configura como “[...] uma sugestão de aperfeiçoamento à natureza, uma imitação [*Nachmachen*], cujo imo mais oculto é uma demonstração [*Vormachen*]” (BENJAMIN, 2017, p. 142, grifos do autor). Ou seja, o mimético na arte, fenômeno primordial em toda obra, contém dois polos: o da aparência (presente na ideia de imitação, *Nachmachen*, literalmente “fazer depois”, que está na base da teoria estética tradicional), e o do jogo (presente na ideia de demonstração, *Vormachen*, “fazer antes”, que se relaciona a uma estética pós-arte aurática – sem esquecer que demonstrar encontra-se também na experimentação e nos procedimentos de teste ligados à segunda técnica). Diz Benjamin (2017, p. 77) sobre a polaridade da mimese:

O imitador faz o que faz apenas aparentemente. E a imitação mais antiga conhece apenas uma única matéria para a criação: o corpo do próprio imitador. Dança e fala, gestos corporais e labiais são as primeiras manifestações da mimese. O imitador torna seu objeto

aparente. Pode-se dizer, também: ele atua [*Spielt*] o objeto. E com isso esbarra-se na polaridade que rege a mimese. Na mimese dormitam, dobradas estreitamente uma sobre a outra, como os cotilédones de um broto, os dois lados da arte: aparência e jogo [*Schein und Spiel*].

Vale destacar duas questões que nos interessam particularmente. Primeiro, a relação entre mimese e corpo, *lugar* primevo do comportamento mimético, de expressão da natureza ainda indissociada em nós. É no corpo e pelo corpo que se manifestam, originariamente, o reconhecimento e a produção de semelhanças, características fundantes da capacidade mimética, segundo Benjamin (1987c). Se, na *infância* imemorial da humanidade, a mimese atuava como forma de comunhão, comunicação e leitura da natureza, é na infância, enquanto experiência de vida de cada indivíduo, que ela se manifesta de maneira proeminente, notadamente no brincar, ação criativa que representa e transforma, por meio da imaginação, o mundo e suas coisas. As crianças jogam com os restos (BENJAMIN, 2009), com aquilo que a racionalidade e a técnica do trabalho dispensaram, e atuam com eles de maneira singular. Aí também se encontra uma outra característica mimética, a de mistura, ou melhor, de assemelhamento não racional, mas sensível, corporal com o outro. Das maneiras infantis de lidar com e aprender sobre o mundo, sobre suas relações e seus objetos pelo brincar, a capacidade mimética encontra lugar também na arte, ao jogar, assim como as crianças, com os objetos, temas e materiais, construindo novos sentidos.

Nessa direção, chegamos ao segundo elemento relevante da citação acima, sobre o qual Seligmann-Silva (2016b, 2019) chama atenção: a partir dessa leitura estética benjaminiana, a mimese deixa de ser aparência da natureza e torna-se, muito mais, um jogar com a natureza. Essa mudança na polaridade da mimese tem relação, justamente, com a primeira e a segunda técnicas, bem como com suas formas de expressão na obra de arte. Se o polo da aparência (*Schein*) conectava-se ao “valor de culto” da obra aurática, representando “[...] o esquema mais distante, mas com isso também o mais consistente de todos os modos de ação mágicos da primeira [técnica]”, o polo do jogo (*Spiel*) seria expressão do “[...] reservatório inesgotável de todos os modos de ação experimentais da segunda técnica” (BENJAMIN, 2017, p. 78). Nesse movimento, em que o “valor de exposição” se faz mais presente, a aparência se atrofia ao mesmo tempo em que o *Spielraum*, o campo de ação, amplia-se profundamente, algo que se deixa ver de forma singular no filme, na interpretação de Benjamin.

A questão da experimentação, do jogo e do *Spielraum* pode ser vista também nos escritos sobre Brecht e seu teatro épico. Segundo as leituras de Benjamin, a experimentação e a improvisação seriam privilegiadas no teatro brechtiano, em detrimento dos objetos cênicos, do texto e dos argumentos. Em realidade, seria justamente a pobreza desses elementos que amplificaria as possibilidades do experimentar, como argumenta Gagnebin (2012). A ideia central é que nem todos os espaços estão preenchidos na dramaturgia de Brecht; há vazios, lacunas, intervalos, ou seja, *Spielraum*, “[...] um espaço para brincar, jogar, experimentar, transformar” (GAGNEBIN, 2012, p. 150). Nesse sentido, a estética do teatro épico não obedeceria à lógica do espetáculo (como uma obra pronta e acabada), mas sim à lógica da

experimentação (como nos testes, nos jogos e nas brincadeiras infantis). Talvez algo disso possa também ser visto no esporte, na medida em que nem tudo está completamente controlado e previsto no momento da contenda.

6 Técnica, estética e *obra esportiva*: para seguir pensando com Adorno e Benjamin

Entendemos que colocar a técnica como conceito-chave para pensar uma estética esportiva é significativo, tendo em conta o caráter altamente técnico (e especializado) da prática em sua realização (dos gestos, mas também da competição em si) e em sua preparação (no treinamento corporal), bem como a função que a execução técnica cumpre na produção de forma no esporte, de seus momentos estéticos. Há aí, parece-nos, certa dialética na relação com a técnica, algo que podemos pensar a partir das análises de Adorno e Benjamin, que consideraram tal conceito também em seu duplo movimento, como expressão do domínio e possibilidade de liberdade. Em Adorno, tem-se uma mesma técnica, que pode ser usada com distintos fins, mas que sempre guarda um caráter dominador (sem esquecer que este também é requisito da emancipação); e em Benjamin, duas técnicas (ou, por outra perspectiva, desdobramentos da técnica): a que controla e a que emancipa.

No esforço de elaborar a noção de *obra esportiva*, temos procurado dar voz ao fenômeno, deixando-o falar por si mesmo – numa tentativa de operar, metodologicamente, com a ideia adorniana de “primazia do objeto” –, e também mostrar como se dá a organização técnica do esporte em seus dois planos: preparação e prática. Se Benjamin viu nas artes uma espécie de “[...] caixa de ressonância privilegiada para compreensão do novo papel da técnica” (SELIGMANN-SILVA, 2016b, p. 42) na modernidade, talvez seja possível pensar o esporte como um atualizador dessa caixa no contemporâneo.

Com Adorno, podemos dizer que a técnica operaria, por um lado, como organizadora da dor e do sofrimento corporal impingidos ao sujeito durante a preparação atlética, de caráter disciplinador e autoritário, atualizando a violência e o domínio do corpo. Assim, a prática esportiva não seria uma atividade de liberdade e autoexpressão corporal, mas sim um elemento a compor os processos reificadores da sociedade. Por outro lado, ainda pensando com o frankfurtiano, haveria também um potencial libertador no esporte, desde que organizado sob outros parâmetros que não o da sociedade administrada, que tudo controla e nada deixa escapar (INGLIS, 2004). Talvez, nessa potência que, em parte, se deixa ver no momento de jogo do esporte, a técnica possa ser tomada também como elemento produtor de formas expressivo-estéticas. Se, na arte, ela trabalha como mediadora entre a racionalidade ordenadora e a natureza historicamente oprimida, dando voz à segunda, ao atuar sobre a matéria, gerar o material e produzir algo novo com outra intenção (ADORNO, 2006), talvez possamos pensá-la de maneira análoga no esporte, notadamente no que estamos chamando de *obra esportiva*. Enquanto articuladora da matéria-corpo em material-gestos (GONÇALVES; VAZ, 2017a), a técnica engendra uma linguagem específica, que ganha

novos fins e intenções, diversos da manutenção da vida, guardando momentos potenciais de expressão e de liberdade no jogar.

Já com Benjamin, podemos pensar na ampliação das capacidades humanas resultantes da incorporação técnica, no sentido da modificação dos modos perceptivos de ver, ouvir, sentir e fazer coisas antes não possíveis. Nessa direção, o esporte talvez seja o fenômeno mais exemplar das realizações corporais no contemporâneo, uma *obra* que produz imagens, gestos, sensações, desempenhos e formas singulares, que não existiriam sem o desenvolvimento técnico. Há também aqui um duplo movimento da técnica: na sua porção de controle e especialização, bem como no potencial libertador da ação no sentido do jogo (e do experimento). Cremos que aqui nos cabe indagar se seria possível pensar nos dois tipos de técnica, a primeira e a segunda, desdobradas no esporte: a primeira teria mais presença na preparação atlética, e a segunda na disputa – sem esquecer que as contendas são, do mesmo modo que o treinamento, altamente controladas, e as aberturas variam conforme as formas de competição ou os tipos de esporte. Nesse sentido, pensamos a *obra esportiva* como prática controlada e, ao mesmo tempo, experimental – como um procedimento de teste, nos termos do berlinense –, que possa ser também tomado a partir de suas aberturas, de seus espaços de ação/de jogo, constituindo-se como um artefato estético que tem por base o corpo enquanto grande aparelhagem de recepção (e produção) desta nova sensibilidade (habituada a choques). Há que se investigar ainda as articulações miméticas com o aparato técnico, no sentido de jogo e de atuação (agir com), de possibilidade de ação estético-imagética, na direção do conceito benjaminiano de segunda técnica e de *Spielraum*.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesegrund. **Ästhetische Theorie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

ADORNO, Theodor Wiesegrund. O fetichismo na música e a regressão da audição. *In*: ADORNO, Theodor Wiesegrund *et al.* **Textos escolhidos**: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 165-191. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor Wiesegrund. Educação após Auschwitz. *In*: ADORNO, Theodor Wiesegrund. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1995a. p. 119-138.

ADORNO, Theodor Wiesegrund. Tempo livre. *In*: ADORNO, Theodor Wiesegrund. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Tradução de Maria Helena Rusche. Petrópolis: Vozes, 1995b. p. 70-82.

ADORNO, Theodor Wiesegrund. O ataque de Veblen à cultura. *In*: ADORNO, Theodor Wiesegrund. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998. p. 69-90.

ADORNO, Theodor Wiesegrund. O esquema da cultura de massas. *In*: ADORNO, Theodor Wiesegrund. **Sobre a indústria da cultura**. Coimbra: Angelus Novus, 2003. p. 57-95.

ADORNO, Theodor Wiesegrund. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2006.

ADORNO, Theodor Wiesegrund. **Estética 1958/1959**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.

BENJAMIN, Walter. A caminho do planetário. *In*: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 68-69. (Obras escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 21-35. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987c. p. 108-113. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

DAWSON, Rebeccah Marie. “**Sport ist der Nerv der Zeit**”: The Politics of Sport in German Literature, 1918-1962. 2011. 248p. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Department of Germanic Languages and Literatures, University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2011.

ELCOMBE, Tim L. Sport, Aesthetic Experience, and Art as the Ideal Emodied Metaphor. **Journal of the Philosophy of Sport**, v. 39, n. 2, p. 201-217, out. 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental. **Viso**: Cadernos de estética aplicada, Niterói, v. VI, n. 11, p. 145-151, jan./jun. 2012.

GONÇALVES, Michelle Carreirão; VAZ, Alexandre Fernandez. Corpo/matéria, gestos/material: para pensar uma estética dos esportes. **Educação**, Porto Alegre, v. 40, n. 1, p. 126-135, jan./abr. 2017a.

GONÇALVES, Michelle Carreirão; VAZ, Alexandre Fernandez. Produção de forma no esporte: sobre a estética do rúgbi. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, São Paulo, v. 39, n. 4, p. 347-354, out./dez. 2017b.

GONÇALVES, Michelle Carreirão; GALAK, Eduardo Lautaro; VAZ, Alexandre Fernandez. Do caráter estético do esporte: apontamentos de Jorge Romero Brest. **Revista Brasileira de História da Educação**, Maringá, v. 21, p. 2-20, 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da beleza atlética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUTTMANN, Allen. **The Erotic in Sports**. New York: Columbia University Press, 1996.

INGLIS, David. Theodor Adorno on Sport: The Jeu D’Esprit of Despair. *In*: GIULIANOTTI, Richard. **Sport and Modern Social Theorists**. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 81-95.

KEYS, Barbara. Sentido y emociones en la historia del deporte. *In*: SCHARAGRODSKY, Pablo Ariel; TORRES, César R. **El rostro cambiante del deporte**: perspectivas historiográficas angloparlantes (1970-2010). Buenos Aires: Prometeo, 2019. p. 355-382.

LASCH, Christopher. A degradação do esporte. *In*: LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983. p. 133-160.

MARCUSE, Herbert. **Tecnologia, guerra e fascismo**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EdUSP, 1974. p. 211-233.

MELO, Victor Andrade de; VAZ, Alexandre Fernandez. Esporte, cidade, modernidade: ironias Chaplinianas. **Tempos Históricos**, Cascavel, v. 20, p. 366-387, 1º sem. 2006.

- MUMFORD, Stephen. Emotions and Aesthetics: an Inevitable Trade-Off? **Journal of the Philosophy of Sport**, [S. l.], v. 39, n. 2, p. 267-279, out. 2012.
- PIQUET, Patrick. **Georges Demeny, les origines sportives du cinéma**. Paris: Insep, 2017.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A fotografia em Walter Benjamin: a “dialética na imobilidade” e a “segunda técnica”. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 121-136, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p. 58-74, jan./jun. 2016a.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A fotografia na obra de Walter Benjamin: “Dialética congelada” e a “segunda técnica”. **História Revista**, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 40-60, maio/ago. 2016b.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A “segunda técnica” em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2017. p. 23-49.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Filosofia da técnica: arte como conquista de um novo campo de ação lúdico (*Spielraum*) em Benjamin e Flusser. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 26, p. 52-85, jul. 2019.
- VAZ, Alexandre Fernandez. Na constelação da destrutividade: o tema do esporte em Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. **Motus Corporis**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 65-108, maio 2000a.
- VAZ, Alexandre Fernandez. Da modernidade em Walter Benjamin: crítica, esporte e escritura histórica das práticas corporais. **Educar**, Curitiba, n. 16, p. 61-79, 2000b.
- VAZ, Alexandre Fernandez. Memória e Progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In: SOARES, Carmen Lúcia (org.). **Corpo e História**. Campinas: Autores Associados, 2004. p. 43-60.
- VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa**: um estudo econômico das instituições. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- WELSCH, Wolfgang. Esporte – visto esteticamente e mesmo como arte? In: ROSENFELD, Denis. (org.). **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 142-165.
- WOHLFARTH, Irving. *Spielraum*. O jogo e a aposta da “segunda técnica” em Walter Benjamin. **Limiar**, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 3-53, 2º sem. 2016.