

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## **BILD E ABBILD: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE TÉCNICA E IMAGEM EM WALTER BENJAMIN<sup>1</sup>**

Taisa Palhares<sup>2</sup>,

### **Resumo:**

O presente artigo pretende retomar as relações que Walter Benjamin estabelece entre imagem e técnica no texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. A partir da análise da segunda versão alemã do ensaio, pretende-se sugerir que, apesar da recepção massiva desse texto, alguns elementos fundamentais de sua teoria materialista da obra de arte permanecem pouco explorados. No que diz respeito à reinterpretação materialista da história da estética, o conceito de técnica tem um papel central. Contudo, é na noção de “segunda técnica” que Benjamin apóia seus argumentos, na medida em que diferencia duas formas de produção de imagem técnica, a *Bild* e a *Abbild*.

**Palavras-chave:** Bild; Abbild; Segunda técnica; Jogo; Mimese.

### **Abstract:**

The present article aims to revisit the relations that Walter Benjamin establishes between image and technique from the re-reading of the text "The work of art at the time of its technical reproducibility". From the analysis of the second German version of the essay, it is intended to suggest that, despite the massive reception of it, some fundamental elements of his materialist theory of the work of art remain little explored. As regards the materialistic reinterpretation of the History of Aesthetics, the concept of technique has a central role. However, it is in the notion or “second technique” that Benjamin supports his arguments, to the extent that it differentiates two forms of technical image production: *Bild* and *Abbild*.

**Keywords:** Bild; Abbild; Second technique; Play; Mimese.

---

<sup>1</sup> *Bild* and *Abbild*: some remarks on technique and image in Walter Benjamin

<sup>2</sup> Taisa Palhares é professora de Estética e Filosofia da Arte do Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UNICAMP. Também trabalha como crítica de arte e curadora independente. Endereço de email: taisa74@unicamp.br.

O presente artigo tem como objetivo problematizar a interpretação do conceito de técnica em Walter Benjamin naquele que é considerado o principal texto teórico sobre sua estética materialista, o ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. Busca-se apontar, mesmo que de forma abreviada, as linhas centrais que regem sua compreensão não-essencialista da técnica. Durante muito tempo suas “teses sobre as tendências do desenvolvimento da arte sob as condições atuais de produção”<sup>3</sup> foram interpretadas como um vaticínio sobre a morte da pintura por causa do surgimento do cinema enquanto imagem técnica. No entanto, durante os anos que Benjamin trabalhou no ensaio, a saber, entre 1935 e 1938,<sup>4</sup> alguns trechos relevantes são inseridos (e depois retirados) e algumas passagens reelaboradas, de modo que indicam a atenção extrema do autor ao estado material de seu objeto de estudo. Essas modificações, que não serão tratadas em sua totalidade aqui, abrem para nós a possibilidade de novas abordagens, certamente mais ricas e contraditórias, sobre o desenrolar da arte e da estética na modernidade.

Como já observaram diversos comentadores, apenas na segunda versão alemã (hoje terceira)<sup>5</sup> do ensaio sobre a obra de arte, e na versão francesa publicada em 1936 na “Zeitschrift für Sozialforschung”, Benjamin distingue os conceitos de primeira e segunda técnica com a inclusão de notas importantes que iriam desaparecer da última versão (aquela que tornou o texto conhecido desde meados dos anos 1950). Logo, nossas considerações tomam como base as traduções em português dessa versão expandida, que foi traduzida recentemente por Francisco de Ambrosio Machado em 2012 e por Gabriel Valladão Silva em 2013. No entanto, antes de nos voltarmos a essa distinção, retomemos a argumentação geral do texto no que diz respeito aos efeitos do desenvolvimento técnico para a esfera artística e sua correspondente teorização.

Em seu ensaio, Benjamin considera o conceito de técnica em pelos menos duas acepções: como procedimento e como arte. No primeiro caso, trata-se das inúmeras formas de reprodução das obras de arte, que seguem o desenvolvimento histórico-social da técnica ao longo do tempo, e que no século 19 vive um momento crucial com a invenção da fotografia enquanto uma nova *Reproduktionstechnik* (técnica de

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: ZOUK, 2012, p. 11.

<sup>4</sup> Como nota o Márcio Seligmann-Silva, o envolvimento de Benjamin com o texto irá até o ano de sua morte. Contudo, a última versão em alemão é de 1938. Cf. SELIGMANN-SILVA, M. “A ‘segunda técnica’ em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna”. In: BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 23.

<sup>5</sup> Na recente edição crítica do ensaio, publicada em 2012, os organizadores Burkhardt Lindner, Simon Broll e Jessica Nitsche consideram que há cinco versões: a primeira e a segunda, ambas em alemão, são anteriores à publicação da versão em francês (quarta versão) que teve como base a terceira versão em alemão, que entre nós foi traduzida como segunda versão em alemão. E, por fim, a quinta versão, que foi trabalhada de 1936 a 1938, após a publicação do texto em francês. Cf. BENJAMIN, W. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Werke und Nachlass: kritische Gesamtausgabe**. Berlin: Suhrkamp, 2012. Vol.16.

reprodução). Segundo sua argumentação, a fotografia é o estágio mais avançado do que o autor chama de “reprodução de imagens” (*bildlicher Reproduktion*): atividade de imitar, por razões e meios diversos, as obras de arte. É importante notar que, desde o início do ensaio, o autor se refere a essas cópias pelo termo imitação (*Nachbildung*). Logo, se há uma diferença de intensidade entre as cópias feitas a mão e aquelas que se utilizam de alguma técnica mecânica (xilografura, litografia), em linhas gerais o que se obtém são sempre cópias.

Com a fotografia, o elemento novo se dá pelo fato de que no processo de reprodução a mão é *substituída* pelo olho. As implicações dessa substituição serão exploradas por Benjamin em termos qualitativos e quantitativos. Se, num primeiro momento, pode-se dizer que a imagem assim produzida é vista ainda como uma reprodução no sentido da cópia (*Abbild*), enquanto nova técnica a fotografia revela que pode ir além, transformando-se em *Bild*.<sup>6</sup> Dessa maneira, instaura-se uma dialética no interior do próprio desenvolvimento material da técnica. Por isso, como mostra a história da fotografia, a nova invenção não tem uma direção unívoca: ela tanto pode permanecer presa ao paradigma da imitação-cópia, enquanto se contenta em ser uma réplica fiel do mundo; ou verdadeiramente produzir uma imagem inédita do visível. Para o autor, a fotografia como imagem técnica reproduzível pode seguir os dois caminhos. Contudo, é apenas no segundo caso que abre novos sentidos para a arte no século 20, e isso a partir das potencialidades inscritas na própria técnica.

Em diferentes ensaios dos anos 1920 e 1930, Benjamin afirmava que a fotografia iria “transformar nossa imagem do mundo de uma maneira ainda imprevisível”,<sup>7</sup> como notou na pequena resenha crítica ao livro do fotógrafo Karl Blossfeldt “*Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*”, publicada no jornal em 1928 sob o título “*Neues von Blumen*”. As reflexões contidas nesse texto, que em parte reaparecem no ensaio mais longo “*Pequena história da fotografia*”, de 1931, são permeadas, em primeiro lugar, por uma visão vanguardista sobre a relação entre arte e técnica, que no caso do autor encontra um apoio fundamental nos escritos do artista, fotógrafo e professor da Bauhaus László Moholy-Nagy, que publica em 1925 na coleção “*Bauhausbücher*” o importante volume “*Malerei, Fotografie, Film*”.

Cabe aqui retomar o pensamento de Moholy-Nagy, visto que ele parece ter sido uma das fontes principais de Benjamin para compreensão da fotografia moderna, como prova a *Literarturliste* redigida como preparação para a redação do texto sobre a obra de arte, na qual figura o referido volume.<sup>8</sup> O artista observa que apesar da fotografia ter sido inventada há cem anos, somente nas últimas décadas ela teria

---

<sup>6</sup> Como observou Sigrid Weigel, Benjamin desenvolveu uma “epistemologia, na qual a imagem [*Bild*] adquire uma posição central: a imagem não como *Abbild*, mas como uma configuração/figura que aparece”. WEIGEL, S. **Grammatologie der Bilder**. Berlin: Suhrkamp, 2015, p. 403. Tradução da autora.

<sup>7</sup> BENJAMIN, W. **Sur l'art et la photographie**. Paris: Editions du Carré, 1997, p. 149. Tradução da autora.

<sup>8</sup> Cf. BENJAMIN, W. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Werke und Nachlass: kritische Gesamtausgabe**. Op. cit., p. 47.

passado por mudanças que afinal explicitavam sua especificidade e potência criativa. Isso porque a fotografia durante muito tempo permanece atada ao que identifica como “forma tradicional”: um conceito imitativo que limita sua função à tarefa de reprodução da natureza em conformidade com as leis da perspectiva.<sup>9</sup> Contudo, se os artistas tivessem consciência das potencialidades da câmera fotográfica na época de Daguerre, teriam notado que o papel da fotografia não era o de duplicação da natureza, mas que por meio da câmera fotográfica era possível tornar visível aquilo que o nosso “instrumento óptico” (o olho), não consegue “capturar” sem ela (a câmera). Assim, a fotografia é capaz de produzir uma “imagem conceitual” que ultrapassa a mera objetividade. Ela amplia os limites do real, na medida em que “se pode dizer que nós vemos o mundo com olhos inteiramente diferentes [...] Mas isso não basta. Nós desejamos *produzir* sistematicamente, posto que é importante para vida criar *novas relações*”.<sup>10</sup>

Para Moholy-Nagy, se a arte tem como missão estabelecer novas conexões entre os fenômenos conhecidos e desconhecidos, e a criatividade deve estar a serviço do desenvolvimento humano, o aparato técnico, como extensão do corpo, serve à ampliação do mecanismo funcional que compõe o homem:

É um fato básico da condição humana que o aparato funcional anseie por novas impressões cada vez que uma nova exposição (tomada) acontece. Esta é uma das razões pelas quais novos experimentos criativos são uma necessidade duradoura. Deste ponto de vista, as criações são valiosas somente quando produzem relacionamentos novos, previamente desconhecidos. Isto ainda é outra maneira de dizer que a reprodução (repetição de relações existentes) sem pontos de vista enriquecedores deve, do ponto de vista especial da arte criativa, ser considerada, na melhor das hipóteses, uma questão de virtuosidade. Desde que a produção (produtividade criativa) está essencialmente a serviço do desenvolvimento humano, nós devemos tentar expandir a aparelhagem (meios), que até agora tem sido utilizada unicamente para fins de reprodução, para finalidades produtivas.<sup>11</sup>

Logo, não basta que o fotógrafo “reproduza” uma cópia do mundo a partir das relações já conhecidas a olho nu, mas antes “produza”, mediante o uso da técnica, relações novas e inesperadas. Por isso, essa diferenciação instaura duas formas de imagem técnica: a imagem (*Bild*) e a cópia (*Abbild*): a primeira se configura pela atividade incessante e sempre mutável de construção/desconstrução do visível; a segunda pretende ser uma representação fiel e definitiva da natureza.

Tal distinção, a meu ver, estava claramente no horizonte de Benjamin quando este redige seu pequeno ensaio sobre a história da fotografia, no qual analisa três momentos históricos dessa técnica, e afirma que as imagens de Eugène Atget da

---

<sup>9</sup> Cf. os textos “Photography” e “Production/Reproduction”. In: MOHOLY-NAGY, L. **Painting, Photography, Film**. Londres: Lund Humphries, 1969.

<sup>10</sup> Ibid., p. 29. Tradução da autora.

<sup>11</sup> Ibid., p. 30.

cidade de Paris no início do século 20 “desmascaram” a realidade e apresentam um “novo olhar”.<sup>12</sup> Em sua liberdade de fotógrafo-flâneur ambulante, o francês teria sido o primeiro a utilizar a câmera fotográfica para capturar “as coisas perdidas e transviadas” que vivem na cidade, e cuja existência não era percebida sem a ajuda do aparelho. Por isso, Benjamin acredita que Atget foi o primeiro artista a altura de uma das grandes invenções do século 19, a fotografia, ao apontar que parte de seu êxito se deve ao fato de que soube instituir uma maneira renovada de atuação. Eu cito:

No entanto o decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica. Camille Recht caracteriza essa relação com uma bela imagem. "O violinista precisa primeiro produzir o som, procurá-lo, achá-lo com a rapidez do relâmpago, ao passo que o pianista bate nas teclas, e o som explode. O instrumento está à disposição do pintor, como do fotógrafo [...] como o pianista, o fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas. [...] Mas existe um Busoni da fotografia, para conservar a metáfora: Atget. Ambos eram virtuosos e ao mesmo tempo precursores. Ambos têm um modo incomparável de abrir-se às coisas, com a máxima precisão." [...] Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista [...]. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época de decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica.<sup>13</sup>

No mesmo ensaio, em que também cita Mohoy-Nagy, refere-se a Brecht, e explicitamente concorda com a reflexão do conterrâneo que dizia que “menos do que nunca a simples *reprodução da realidade* consegue dizer algo sobre a realidade. [...] É preciso, pois, *construir* alguma coisa”.<sup>14</sup> Para Benjamin a atividade de produção/construção é identificada também em outras manifestações de vanguarda, como no cinema russo, na fotografia surrealista, nas fotomontagens de John Heartfield, nas imagens de plantas de Blossfeld etc. Só essas imagens construtivas ou construídas serviriam à tarefa de “experimentação e aprendizado” da arte, tal como exigia o professor da Bauhaus.

Se insistimos na diferenciação entre *Bild* e *Abbild*, é porque acreditamos que não se deve interpretar o conceito de técnica em Benjamin de forma essencialista, ou seja, para ele a técnica não tem um valor progressista em si. Ao contrário, seu significado não pode ser separado de seu uso. A técnica traz potencialidades a serem exploradas. E é nesse sentido que, na segunda versão do ensaio sobre a

---

<sup>12</sup> BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: **Obras Escolhidas I: Magia e técnica; arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 100. Para compreensão da gênese do ensaio sobre a fotografia e seu diálogo com as ideias correntes nas vanguardas artísticas européias, ver o primeiro capítulo do meu livro **Aura: a crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Barracuda, FAPESP, 2006.

<sup>13</sup> Ibid., pp.100-101.

<sup>14</sup> Ibid., p. 106.

reprodutibilidade técnica da obra de arte, a inserção do conceito de “segunda técnica” adquire um significado particular.

Antes de retomarmos esse ponto, cabe ressaltar que há, como pano de fundo dessa discussão, um debate com a própria história da estética filosófica, na medida em que na passagem da “fotografia como arte” para “a arte como fotografia” o que se transforma, em última instância, é a própria definição de arte.<sup>15</sup> De uma noção desgastada (e sem função social) da arte como mera imitação do real (no sentido da representação como cópia fiel do mundo), passa-se ao conceito de “construção”, “montagem” ou “jogo”: palavras que por si só sugerem uma atividade de intervenção no real.

Essa diferença no que quis diz respeito às duas formas de realização de imagens (e aqui pressupondo o fato básico de que a pintura é, antes de tudo, uma imagem do visível), Benjamin irá sugerir por meio da metáfora comparativa que associa a figura do pintor ao mago, e do operador de câmera ao cirurgião, num dos trechos mais instigantes do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte:

Aqui devemos levantar a seguinte questão: como se relaciona o operador de câmera com o pintor? Para respondê-la, permita-se recorrer a uma construção auxiliar, que se apoia no conceito de operador, tal como é corrente na cirurgia. O cirurgião representa um pólo de uma ordem cujo pólo oposto é ocupado pelo mágico. A atitude do mago, que cura um doente por meio da imposição da mão, é diferente da do cirurgião, que empreende uma intervenção no doente. O mágico preserva a distância natural entre ele e aquele que é tratado; mais precisamente: ele a diminui um pouco – por força de sua mão imposta -, e a aumenta muito - por força de sua autoridade. O cirurgião procede de modo inverso: diminui muito a distância em relação àquele que é tratado – na medida em que penetra em seu interior [...] O mágico está para o cirurgião como o pintor está para o operador de câmera. O pintor observa, no seu trabalho, uma distância natural para com aquilo que é dado, o operador de câmera, ao contrário, penetra profundamente no tecido da realidade dada. A do pintor é total, a do operador de câmera é multiplamente fragmentada, cujas partes se juntam segundo uma nova lei.<sup>16</sup>

À primeira vista, essa comparação contradiz a hipótese de que Benjamin não considera a técnica do ponto de vista essencialista, visto que a possibilidade de produção de uma imagem que intervenha na superfície do mundo está

---

<sup>15</sup> Nas palavras do autor: “Mas as ênfases mudam completamente se abandonamos a fotografia como arte e nos concentramos na arte como fotografia” (Ibid, p. 104). Essa formulação é retomada por Rosalind Krauss em seus escritos sobre fotografia reunidos no volume **Le Photographique: pour une Théorie des Écart** (Paris: Macula, 1990), no qual irá se propor a pensar a fotografia enquanto “objeto teórico” a partir do mote benjaminiano.

<sup>16</sup> BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 87.

condicionada à aparelhagem técnica. Contudo, acredito que, apesar de não desenvolver totalmente essa ideia aqui, Benjamin está mais preocupado em estabelecer dois tipos de relação entre a arte e a natureza. Na primeira, o homem conserva uma distância apropriada a fim de produzir uma imagem a partir de um ponto de vista único e totalizante. Com isso, a relação com a natureza permanece no âmbito da magia, daquilo que é inalcançável, apesar de sua representação. No segundo, o homem penetra na natureza e dela se aproxima por meio do recorte de suas partes, que reunidas irão apresentar uma imagem que assume não uma perspectiva total e unitária, mas aberta e inacabada: um jogar junto entre o sujeito e seu objeto que pressupõe o começar sempre de novo. Será essa imagem “construída” e “montada” a partir de fragmentos (que só é possível por causa da experiência desencantada que os homens têm da natureza na modernidade, ou seja, uma nova percepção), muito mais valiosa para a organização social do novo homem do que a ilusão da imagem totalizante.<sup>17</sup>

Para voltarmos à distinção entre primeira e segunda técnica, cabe destacar que o que Benjamin entende por “primeira técnica” permanece igualmente no âmbito da magia. Para ele o exemplo primordial desse tipo de intervenção mágica no real, anterior à própria história da pintura ocidental, são as figurações realizadas pelos homens na pré-história, como ele observa na parte VI da versão francesa do ensaio sobre a obra de arte: “L’art de la préhistoire met ses notations plastiques au service de certaines pratiques, les pratiques magiques. [...] Pareilles notations s’effectuent selon les exigences d’une société à technique encore confondue avec le rituel”.<sup>18</sup> Logo, compreende-se que o autor faça referência à crise da arte na modernidade como o enfraquecimento da “bela aparência”. Na nota dez da segunda versão do texto sobre a reprodutibilidade, ele mostra como a estética hegeliana pode ser considerada a expressão epigônica de uma teoria que fora hegemônica desde o Renascimento, e que se caracterizaria pela apropriação de um vocabulário esotérico para tratar da natureza da obra de arte, e isso mesmo depois de sua secularização. Para Benjamin, a noção de “bela aparência” pode ser explicada pela seguinte imagem: “o belo não é o invólucro, nem o objeto envolto, mas o objeto *em* seu invólucro”.<sup>19</sup> Sua existência depende diretamente do que ele chama uma “percepção

---

<sup>17</sup> Benjamin irá retomar de uma maneira mais detida e tensionada a relação entre pintura e fotografia no texto “Pintura e fotografia: segunda carta de Paris”(1937) sobre a querela do realismo na arte. E ali ele admite que em países onde não há mais democracia (no caso, a Alemanha nazista), há pintores que são proibidos de pintar devido a seu estilo, e não ao conteúdo. Pois eles construíram uma outra forma de ver a realidade, que se distancia da tentativa de pintar *d’après la nature*. A referência, aqui, é provavelmente a condenação imposta por Hitler à arte moderna e a grande exposição que o governo alemão organiza sob o título de “Arte degenerada”, na qual são expostas lado a lado, trabalhos de Picasso, Matisse, Klee, Kandinsky, Lasar Segall etc.

<sup>18</sup> “A arte da pré-história coloca suas notações plásticas a serviço de certas práticas, as práticas mágicas. [...] Tais notações se efetuavam conforme às exigências de uma sociedade na qual a técnica ainda se confundia com o ritual”. BENJAMIN, W. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Werke und Nachlass: kritische Gesamtausgabe**. Op. cit, p. 173. Tradução da autora.

<sup>19</sup> BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 72.

aurática” do mundo, que também estaria chegando ao fim, como ele argumenta na primeira parte do ensaio.

A questão é que aqui Benjamin também percebe uma dialética. Se por um lado temos a destruição de um conceito de arte, ao mesmo tempo é possível identificar que este nunca foi realmente o único, pois “seriedade e jogo, rigor e desobrigação manifestam-se entrelaçados em toda obra de arte, mesmo que em graus muito variáveis de participação. Com isso, já está dito que a arte está vinculada tanto à segunda como à primeira técnica”.<sup>20</sup> Por isso, retornando à ideia de mimese como a origem de todo fazer artístico, ele aponta que desde o início a atitude mimética não estava restrita à noção de imitação ou representação da natureza, da beleza, da verdade ou das ideias. Em sua origem a arte respondia a dois pólos: aparência (*Schein*) e jogo (*Spiel*):

Aquele que imita faz o que faz só aparentemente. E até mesmo o imitar mais antigo conhece somente uma matéria na qual forma: trata-se do corpo daquele mesmo que imita. Dança e linguagem, gestos do corpo e dos lábios são as mais antigas manifestações da mimese. Aquele que imita faz seu objeto aparentemente. Pode-se dizer que ele interpreta o objeto. E nisso nos deparamos com a polaridade que rege na mimese. Nela dormitam, dobrados estreitamente um no outro como folhetos embrionários, os dois lados da arte: aparência e jogo.<sup>21</sup>

Dessa maneira, Benjamin pretende recuperar a significação da mimese e libertá-la de sua interpretação tradicional.<sup>22</sup> Apesar de ser impossível desenvolver com profundidade aqui o papel que esse conceito possui para seu pensamento, cabe notar que o que chama de comportamento mimético não se restringe à origem da obra de arte. Mas em um sentido antropológico, diz respeito a uma faculdade humana tão fundamental quanto a razão. É “aquela capacidade suprema de produzir semelhanças”, e que está presente nas brincadeiras infantis em que a criança não se limita à imitação de pessoas, também *brinca* de ser “moinho de vento e trem”.<sup>23</sup>

No caso da obra de arte, ela se expressa na noção de jogo: como o trecho citado sugere, é no corpo, na forma da interação, que o artista perfaz seu objeto. Essa aproximação sugere a figura do operador que risca uma fenda na superfície fechada e totalizadora da aparência do real e, jogando com ele, o interpreta. O jogo, dessa

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 43.

<sup>21</sup> Ibid., p. 74.

<sup>22</sup> Como observa Luiz Costa Lima: “A intuição de Benjamin, que de modo algum se esgotou, deu o impulso para redescobrir o papel da mimese sob condições completamente diferentes da concepção clássica”. COSTA LIMA, L. “Mimesis/ Nachahmung”. In *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 4. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2010, p. 118.

<sup>23</sup> Cf. “A doutrina das semelhanças”. In: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica; arte e política**. Op. cit., p. 108. Seria interessante empreender uma análise comparativa entre a noção de jogo em Benjamin e em Johan Huizinga, pois segundo o último, em seu estudo seminal sobre o assunto, intitulado *Homo Ludens* (1938), o jogo e o fator lúdico têm uma importância fundamental para o desenvolvimento da civilização.

maneira, está próximo do que seria a atividade lúdica no sentido do *ludus*<sup>24</sup>. E lembramos que o substantivo *das Spiel* e seu verbo *spielen* possuem uma diversidade de significados (brincadeira, jogo, teste, representar, atuar, tocar, executar, fingir etc) que a língua portuguesa não abarca, e que estão latentes no pensamento de Benjamin.<sup>25</sup> Trata-se, pois, de um outro caminho de apreensão do mundo, em que aquele que joga se coloca numa posição aproximada e de semelhança com seu entorno. Como observa Huizinga, “o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa ‘imaginação’ da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens)”<sup>26</sup>.

Para Benjamin, é esse elemento de jogo que a “segunda técnica” fortalece: “a origem da segunda técnica deve ser buscada lá onde o homem, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, começou a tomar distância da natureza. Encontra-se, em outras palavras, no jogo”.<sup>27</sup> E é nesse sentido que para a “consideração dialética” não importa o fato da primeira técnica ser “atrasada” em relação à técnica mecânica. Pois o decisivo está no modo de atuação ou “diferença tendencial” entre elas: “O de-uma-vez-por-todas vale para a primeira técnica. [...] O uma-vez-é-vez-nenhuma vale para segunda técnica (esta tem a ver com o experimento e sua incansável ordenação experimental)”<sup>28</sup>.

Voltando àquela noção de imagem técnica enquanto *Bild*, fica claro agora como esta coloca-se ao lado daquilo que Benjamin aponta como sendo esse *jogar junto* com o real, permitindo assim incontáveis e renovadas associações e correspondências. Para ele um ponto fundamental da fotografia e do cinema modernos é que com eles se tornou possível explorar de maneira emancipatória (na medida em que as imagens que produzem instauram uma estranheza naquilo que era o sempre igual ou “de-uma-vez-por-todas”) os recursos técnicos: “O cinema, por meio dos grandes planos retirados do inventário do mundo circundante, por meio da ênfase

---

<sup>24</sup> Como observa Huizinga, o latim cobre todo o terreno do jogo com uma única palavra: *ludus*, de *ludere*, de onde deriva diretamente *lusus* [...] *Ludus* abrange os jogos infantis, a recreação, as competições, as representações litúrgicas e teatrais e os jogos de azar”. Cf. HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012, p. 41.

<sup>25</sup> Na verdade, ainda para Huizinga, “o *ludus* como termo equivalente a jogo em geral, não apenas deixa de aparecer nas línguas românicas mas igualmente quase não deixou nelas qualquer vestígio. Em todas essas línguas, desde muito cedo, *ludus* foi suplantado por um derivado de *jocus*, cujo sentido específico (gracejar, troçar) foi ampliado para o jogo em geral. É o caso do francês *jeu, jouer*, do italiano *gioco, giocare*, do espanhol  *juego, jugar*, do português *jogo, jogar*”. Para uma análise detalhada da origem da palavra em diversas línguas, suas semelhanças e diferenças, conferir o capítulo dois “A noção de jogo e sua expressão na linguagem”. *Ibid.*, pp. 33-52.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>27</sup> BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 43.

<sup>28</sup> Na versão francesa: “Une fois pour toutes – ce fut la devise de la première technique (soit la faute irréparable, soit le sacrifice de la vie éternement exemplaire). Une fois n’est rien – c’est la devise de la seconde technique (dont l’objet est de reprendre, en les variant inlassablement, ses expériences)” BENJAMIN, W. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Werke und Nachlass: kritische Gesamtausgabe**, op.cit., p. 173.

dada a detalhes ocultos nos adereços que nos são comuns, por meio da investigação de ambientes banais sob a direção genial da objetiva, por um lado, amplia a perspectiva sobre as necessidades que regem a nossa existência e, por outro, chega ao ponto de nos assegurar um enorme espaço de jogo”.<sup>29</sup>

Vale notar que a noção de jogo está presente na estética desde o final do século XVIII como modelo de atividade auto-regrada e sem fim determinado que se coloca em oposição ao mundo do trabalho.<sup>30</sup> Não nos cabe fazer aqui uma história desse conceito, mas antes apontar que ele tem um lugar fundamental para definir aquilo que é efetivamente estético, sobretudo na modernidade<sup>31</sup>. Pelo jogo é possível pensar as relações entre necessidade e liberdade, regra e acaso, diferença e repetição. Ele indica uma vinculação específica entre o mundo (ou a vida) e a arte: o jogo não duplica, não copia e não repete, mas estabelece uma ambivalência lógica em que ao mesmo tempo que toma como material o mundo social e dele se apropria, vai além: reorganiza o entorno, imagina configurações inéditas, mesmo que por um período de tempo determinado. Nas vanguardas assume a qualidade de construção e desconstrução, montagem e remontagem de várias possibilidades; ou ainda o jogo como experimento aleatório e método criativo.

Com isso, o campo das práticas artísticas passa a ser o local privilegiado de ativação desse exercício experimental que se dá pela “segunda técnica”. O jogo se torna uma atividade emancipatória em um mundo desaturizado e alienado, pois seu objetivo não é mais dominar a natureza:

Deve-se notar aqui que “dominação da natureza” designa o objetivo da segunda técnica de modo altamente contestável; ela o designa assim do ponto de vista da primeira técnica. Esta tem realmente em mira a dominação da natureza; a segunda, muito mais um jogo conjunto entre natureza e humanidade. A função social decisiva da arte hoje é o exercício nesse jogo conjunto.<sup>32</sup>

Por fim, como observou Miriam Hansen “*Spiel* é um termo e um conceito que permite a Benjamin imaginar um modo alternativo de estética a par com a experiência moderna e coletiva, uma estética que poderia contrapor-se, no nível da percepção sensível, às consequências políticas da falida – capitalista e imperialista,

---

<sup>29</sup> BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica** Op. cit., p. 97.

<sup>30</sup> Sobre a presença marcante que o conceito de jogo em suas diferentes facetas (como colecionismo, brinquedo, arte, jogos de azar etc) tem no pensamento de Benjamin, ver: LINDNER, Burkhardt. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. **Benjamin Handbuch: Leben - Werk - Wirkung**. Stuttgart, Weimar: J.B.Metzler, 2011, pp. 229-249.

<sup>31</sup> Aqui remetemos ao verbete “*Spiel*” por Tanja WETZEL do dicionário “*Ästhetische Grundbegriffe*”, no qual a autora apresenta um panorama ao mesmo tempo vasto e esclarecedor da presença dessa noção na história da estética e da teoria da arte, sobretudo na Parte II “*Die Entdeckung der ästhetischen Potenz des Spiels*”. WETZEL, Tanja. In: **Ästhetische Grundbegriffe**. Vários autores. Band 5. Stuttgart, Weimar: J.B.Metzler, 2010, pp. 577-618.

<sup>32</sup> BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 45.

destrutiva e autodestrutiva – recepção da tecnologia”<sup>33</sup>. E é neste sentido, como pretendemos mostrar, que a revisão empreendida por Benjamin da teoria estética a partir das modificações técnicas não se esgota na mera rejeição ou na ratificação das tendências tecnológicas dos meios. Logo, ao buscar a atualidade da reflexão benjaminiana sobre as relações entre arte e técnica, é imprescindível recuperar a distinção precisa que ele faz entre primeira e segunda técnica, contida nos termos *Bild* e *Abbild*: "imagem-produção" e "imagem-reprodução".

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ästhetische Grundbegriffe.** Vários autores. Stuttgart, Weimar: J.B.Metzler, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Werke und Nachlass: kritische Gesamtausgabe.** Berlim: Suhrkamp, 2012. Vol.16
- \_\_\_\_\_. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: ZOUK, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução de Gabriel Valladão de Matos. Organização, prefácio, revisão técnica e seleção de fragmentos de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Sur l’art et la photographie.** Paris: Editions du Carré, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica; arte e política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- COSTA LIMA, Luiz . “Mimesis/Nachahmung”. In: **Ästhetische Grundbegriffe.** Vários autores. Band 4. Stuttgart, Weimar: J.B.Metzler, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin.** São Paulo: Editora 34, 2014.
- HANSEN, Miriam. “Play-form of second nature”. **Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno.** Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2012.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- LINDNER, Burkhardt (org.). **Benjamin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung.** Stuttgart, Weimar: J.B.Metzler, 2011.

---

<sup>33</sup> HANSEN, M. “Play-form of second nature”. **Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno.** Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2012, pp.183-204.

- MOHOLY-NAGY, Lázló. **Painting, Photography, Film**. London: Lund Humphries, 1969.
- PALHARES, Taisa . **Aura - a crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP, Editora Barracuda, 2006.
- WEIGEL, Sigrid. **Grammatologie der Bilder**. Berlim: Suhrkamp, 2015.
- WETZEL, Tanja. “Spiel”. In: **Ästhetische Grundbegriffe**. Vários autores. Band 5. Stuttgart, Weimar: J.B.Metzler, 2010.
- WOHLFAHRT, Irving. “*Spielraum*. O jogo e a aposta da 'segunda técnica' em Walter Benjamin”. Revista Limiar, São Paulo, vol. 3, n°. 6, pp.3-53, dez. 2016. Disponível em <https://doi.org/10.34024/limiar.2016.v3.9477>. Acesso em 10/06/2019.

Artigo recebido em: 06/05/2019 e aceito em: 11/06/2019